e-ScriptaRomanica

ISSN: 2392-0718

VOL. 14 | 2026

SZKOPIŃSKI, Ł., LLANO BERINI, S. & WOCH, A. (eds)

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

COPE
Member since 2021
JM14948

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 1–16

ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.01

COPE Member since 2021 JM14948

Escritos, experiencias y crisis europea en 1933: impresiones de Margarita Salaverría durante su viaje de formación diplomática por Europa Central

Writings, experiences and the European crisis in 1933: Margarita Salaverría impressions during her diplomatic training journey through Central Europe

Margarita Robles-Gomez
Universidad de Valladolid, España
https://orcid.org/0000-0001-6255-5595
margarita.robles.gomez@uva.es

Resumen: El presente trabajo se centra en la figura de Margarita Salaverría Galarriaga, considerada la primera mujer española en aprobar los exámenes de ingreso en la carrera diplomática, a partir del estudio de su trabajo de fin de curso *Memoria del curso en el extranjero*, redactado tras su viaje formativo por Europa Central en 1933. El objetivo de este artículo es examinar cómo elabora la representación de la crisis europea de entreguerras, así como determinadas competencias asociadas a la labor diplomática. La metodología empleada adopta un enfoque cualitativo de carácter histórico-discursivo basado en el análisis textual de fragmentos seleccionados de las memorias conservadas en el Archivo General de la Administración. El análisis combina herramientas procedentes del análisis del discurso, la pragmática y la retórica textual. Los resultados demuestran que las memorias de Margarita Salaverría constituyen no solo un testimonio autobiográfico e histórico, sino también un ejemplo de discurso diplomático caracterizado por la prudencia discursiva, la observación sociopolítica y la construcción de una mirada intercultural.

Palabras clave: Margarita Salaverría Galarriaga, estrategias comunicativas diplomáticas, mujeres diplomáticas, memorias diplomáticas, crisis de 1933.

Abstract: This article focuses on the figure of Margarita Salaverría Galarriaga, considered the first Spanish woman to pass the competitive exams for entry into the diplomatic service, through the study of her final course project, *Memorias del curso en el extranjero*, written after her educational journey through Central Europe in 1933. The aim of this research is to examine how she constructs a representation of the

Received: 2026-01-29; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Universidad de Valladolid. **Conflicts of interests:** None. **Ethical Considerations:** The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

European interwar crisis and certain competencies associated with diplomatic work. The methodology adapted follows a qualitative historical-discursive approach based on the textual analysis of selected excepts from the memoirs preserved in the General Administration Archive. The analysis combines tools drawn from discourse analysis, pragmatics, and textual rhetoric. The findings show that Margarita Salaverría's memoirs constitute not only an autobiographical and historical testimony, but also an example of diplomatic discourse characterized by discursive prudence, sociopolitical observation, and the construction of an intercultural perspective.

Keywords: Margarita Salaverría Galarriaga, diplomatic communicative strategies, diplomatic women, diplomatic memories, the 1933 crisis.

1. Introducción

Margarita Salaverría fue la primera mujer en aprobar las oposiciones de ingreso a la carrera diplomática. Su proeza data de la época de la II República española, además de ser la única promoción formada durante ese periodo.

Desde mediados del siglo XX, los estudios sobre comunicación y análisis del discurso han experimentado un crecimiento vertiginoso; sin embargo, las investigaciones centradas específicamente en la comunicación y el lenguaje diplomático no son tan frecuentes. No obstante, en España, en los últimos años, el número de trabajos publicados sobre diplomacia y protocolo ha aumentado; destacan, entre otros, los trabajos de Rocanti (1989), Manfredi (2021) o Panizo (2018). En lo que respecta a investigaciones centradas en la propia comunicación diplomática y el análisis de su discurso, la producción sigue siendo limitada, aunque cabe señalar relevantes aportaciones, como las de Galindo (2013, 2014, 2017), los trabajos de Robles-Gomez (2023, 2024) – centrados en la comunicación diplomática — y los de Vitanova (2025) o de Robles-Gomez, sobre comunicación diplomática y su posterior aplicación a la enseñanza de español para fines específicos (2020, 2022, 2023, 2024, 2025), así como las investigaciones basadas en la comunicación intercultural en la diplomacia y su aplicación a la enseñanza de español para fines específicos de Ramos Gómez (2024), Robles-Gomez y Sanz (2024) o Robles-Gomez y Ramos Gómez (2023).

Este trabajo se centra en una parte de los escritos que la protagonista tituló Memoria del curso en el extranjero, documento conservado en el Archivo General del la Administración (en adelante, AGA). A partir de las impresiones y experiencias reflejadas en el texto, se pone de relieve el clima de crispación existente a nivel internacional, la crisis del contexto histórico, así como algunas de las estrategias comunicativas diplomáticas y aspectos de la labor diplomática. El objetivo principal es examinar cómo, a lo largo del trabajo, la diplomática describe el contexto social, político y cultural del momento, así como el uso del lenguaje para transmitir sus impresiones, la labor diplomática y las competencias para el ejercicio de la diplomacia. En cuanto a la metodología empleada, se basa en un enfoque cualitativo de carácter histórico-discursivo centrado en el análisis textual de fragmentos seleccionados del documento anteriormente mencionado.

2. Diplomacia, figura y promoción de Margarita Salaverría

Margarita Salaverría se considera una pionera en el ejercicio profesional de la diplomacia, dado que fue la primera mujer española en presentarse a estas oposiciones y aprobarlas.

La protagonista (1911–2000) creció en un ambiente intelectual y cosmopolita (Magalhães, 2020, p. 63), lo que favoreció una formación académica fuerte, rigurosa y destacada desde la etapa escolar. Su perfil académico era poco habitual para una mujer de la primera mitad del s. XX: licenciada en Derecho (1932) y con dominio de tres lenguas extranjeras: alemán, francés e inglés; lo que permitía cumplir con los requisitos mínimos exigidos para acceder a la carrera diplomática. En 1932 se presentó a los exámenes de oposición y, en 1933, se convirtió en la primera española en aprobar los exámenes de ingreso en la carrera diplomática.

Una vez admitida en esta profesión, comenzó su periodo de formación, que incluía dos viajes de tres meses cada uno[1]: uno por el sur y levante español y otro por Europa central. De ambos recorridos se conservan las memorias que redactó para la evaluación del comité de estudios, en las que supo plasmar, con discreción, sus vivencias y aprendizajes, así como los acontecimientos históricos y sociales del momento.

En definitiva, estos escritos se presentan como un testimonio personal, relevante e histórico para el análisis del discurso diplomático y el contexto sociopolítico en un periodo clave de la historia europea.

3. Metodología y análisis de *Memorias del curso en el extranjero*

Entre los pocos escritos que se conservan de la diplomática se encuentran algunas cartas de carácter diplomático y las memorias de sus viajes de formación. El viaje realizado por Europa lo recoge bajo el título *Memoria del curso en el extranjero*.

a) Metodología

Desde el punto de vista metodológico, el trabajo de análisis del documento de la *Memoria* combina herramientas procedentes del análisis del discurso, la pragmática y la retórica textual. En este trabajo se pretende examinar cómo determinados recursos lingüísticos y discursivos ayudan a construir una representación diplomática de la realidad política y social europea del periodo de entreguerras.

El interés lingüístico de la *Memoria de Salaverría* no reside únicamente en la presencia de determinados recursos estilísticos, sino en la función discursiva que dichos mecanismos desempeñan dentro de la construcción de una voz diplomática. Desde esta perspectiva, el texto presenta rasgos propios del lenguaje diplomático, caracterizado por la cautela enunciativa, el cuidado léxico y la búsqueda del equilibrio expresivo (Robles-Gomez, 2025).

[1] Datos e información consultada en los documentos del Archivo General de la Administración (AGA). Signatura: AGA, 12, 03426.

A nivel macroestructural las memorias constan de varias partes organizadas sistemáticamente:

1ª parte: Ginebra
- Impresiones
- Conferencia del profesor Goldschmitd de la Universidad de Berlín, sobre extradición
- Conferencia del profesor Max Huber sobre el tribunal de Justicia internacional
- Conferencia del Sr. Pla sobre sección de información
- Conferencia del Sr. Nogueira – Uruguayo, miembro de la sección de información de la Sociedad de Naciones sobre España y los asuntos americanos.
- Conferencia del profesor Castillejo sobre Cooperación Intelectual
- Cursos Zimmer: Cursillo económico dado por el profesor Maurette sobre el tema "Conferencias económicas y monetarias universales" (4 conferencias)

2ª parte: Checoeslovaquía
- Impresiones
- Conferencia del Sr. Tabernas – Agregado comercial a la legación española en Praga – sobre nuestras relaciones comerciales con Checoeslovaquia
- Conferencia del Sr. Benes sobre la reforma agraria en Checoeslovaquia

3ª parte: Alemania
- Impresiones
- Conferencia en el instituto para la investigación de la coyuntura sobre la situación económica de Alemania
- Conferencia del profesor Bauer dada en el instituto para la coyuntura
- Conferencia del profesor Wagemann sobre el instituto para la coyuntura
- Conferencia del Sr. Von Kamphovener – jefe del servicio de Sociedad de Naciones en el Ministerio de Estado de Berlín – sobre la organización del ministerio y entrada en la carrera diplomática
- Visita al Kaiser – Wilhelm Institut Züchtungsforschung

4ª parte: Dantzig
- Impresiones

5ª parte: Polonia
- Impresiones
- Situación económica de Polonia

6ª parte: Vuelta a Ginebra

Este trabajo constituye, en sí mismo, una descripción cronográfica de la evolución y desarrollo del viaje. Las primeras páginas del escrito constan de un primer párrafo inicial en el que la autora explica el motivo del viaje y de la redacción del documento:

> En cumplimiento de lo establecido por el nuevo Reglamento para el ingreso en la Carrera Diplomática, el 12 de Julio pasado se nos convocó en Ginebra a todos los alumnos para que comenzaramos el curso de prácticas en el extranjero. Y al regresar, despues de un viaje de tres meses por casi todo el centro de Europa, se nos pide, cumpliendo también una disposición del Reglamento, que expongamos en una

> Memoria lo esencial de nuestras impresiones y experiencias a lo largo de este viaje de estudio.

Inicialmente, redacta una introducción en la que expone las vivencias e impresiones del viaje, apartado que denomina "Impresiones"; a continuación, incluye resúmenes de las conferencias y cursos recibidos en cada uno de los destinos.

b) Análisis

Para este estudio, el análisis se centra en el apartado denominado 'Impresiones', dado que constituye la parte más rica en contenido sociohistórico y lingüístico. En este apartado de impresiones se detectan tres cuestiones interrelacionadas:

- Recursos estilísticos y uso del lenguaje: se analizan los mecanismos lingüísticos mediante los cuales la autora expresa opiniones o juicios de manera indirecta, prudente o atenuada. Además del empleo del 'nosotros' institucional, se analiza la alternancia entre la primera persona del singular y la del plural.
- La representación discursiva del contexto sociopolítico: se examina cómo el texto configura discursivamente espacios, naciones y actores políticos mediante mecanismos valorativos, metáforas, descripciones y selecciones léxicas.
- Dimensión intercultural y observación: se analiza cómo los viajes, el contacto lingüístico y la observación social son presentadas como estrategias esenciales de la labor diplomática.

El análisis textual se apoya, además, en aportaciones teóricas sobre el lenguaje diplomático y la comunicación intercultural desarrollas por autores como Rocanti (1989), Hall (1989), Galindo (2013, 2014, 2017), Panizo (2018) y Robles-Gomez (2025).

En cuanto al uso de recursos estilísticos y el uso del lenguaje:

> En este apartado se encuentran técnicas propias del lenguaje diplomático, caracterizado por un tono elegante, un léxico cuidadosamente seleccionado y un estilo ordenado (Robles-Gomez, 2025). Por una parte, los textos ofrecen ejemplos de interés para observar la evolución normativa del español desde el momento de la redacción a la actualidad. Se aprecian, por ejemplo, grafías como 'fué' en lugar de 'fue', la ausencia de tilde en letras mayúsculas '…nuestra partida de Ginebra fue Checoeslovaquia. Ibamos invitados…', el uso de mayúsculas iniciales en los meses del año 'Julio' o 'Septiembre', o la forma 'obscura' hoy en desuso. Asimismo, se identifican errores ortográficos ocasionales y variaciones de acentuación de palabras como 'más' o 'países'.

Por otra parte, no cabe duda de que el texto redactado por Salaverría presenta una organización clara y coherente, lo que facilita la lectura e incluso atrapa al lector. El documento se encuentra estructurado en una introducción y en la descripción de las diferentes actividades realizadas en cada uno de los destinos, sin alternar información de secciones distintas. En múltiples ocasiones el lector se siente parte de las diversas escenas descritas.

Para este uso eficaz del lenguaje y la correcta selección de términos, la autora recurre, en varias ocasiones, al uso de diferentes recursos estilísticos, entre los que

destaca el uso de metáforas, una estrategia empleada con frecuencia. Algunos ejemplos los encontramos cuando se refiere a Rusia como 'puente entre el Occidente y el Oriente'. En este caso, la autora va más allá del embellecimiento estilístico, permite entender cómo percibe determinados espacios europeos desde una mirada diplomática. Otros ejemplos, se encuentran en formas como 'un andar de pato' para referirse a la manera de hablar de una determinada nacionalidad o 'desdichado color' para referirse a los trajes militares.

También se identifican eufemismos como 'diversión turística' para referirse a la parte lúdica del viaje, o la expresión 'evitar el saqueo de los objetos', durante su estancia en Checoslovaquia. Asimismo, se observan ironías o sarcasmos al describir, como sucede cuando describe al representante alemán Goebbels[2], a quien retrata con un tono irónico: 'Allí está Goebbels, Lider del Nacional-socialismo, de la pureza de la raza germana y es un hombre pequeño, nervioso, un tipo perfectamente latino'. Este tono resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta que el racismo nazi asociaba la raza aria a determinados rasgos físicos: ojos azules, rubios, atléticos y altos (United Stated Holocaust Memorial Museum, 2022). Características que este personaje de la historia no cumplía, además de presentar una discapacidad física derivada de los problemas de salud padecidos durante la infancia.

En el texto también aparece el oxímoron 'sorpresa técnica' que genera un efecto reflexivo en el lector, así como atenuaciones como 'pequeño conflicto'. Otras figuras retóricas presentes son las personificaciones 'todos estos países nos han acogido con suma amabilidad' o 'el alma puede llegar al alma de los países y conocer el verdadero estado de su sentimiento y espíritu' y recursos como la redundancia en 'suciedad repugnante' o el uso de adjetivos calificativos que embellecen la narración a través del uso de estos: 'amable diálogo', 'viaje útil y fecundo', 'manifestaciones y fiestas callejeras', entre otros.

Asimismo, el empleo de cultismos latinos como 'statu quo' otorga un carácter culto al texto y subraya la percepción de la funcionaria sobre la situación de Dantzing en ese momento.

A lo largo del documento se observa el uso de un 'nosotros institucional', que refuerza la idea de identidad colectiva, de grupo, frente a la individualización del 'yo': algunos de los ejemplos que aparecen: '…hemos podido ver y examinar…', '… podíamos encontrar reunidas […] que nos ofrecieron…' entre otros. La forma de primera persona del singular aparece de manera puntual para referirse a experiencias específicas en las que la autora se encuentra directamente implicada como: 'yo asistí al seminario…' o al hablar de la Sra. Zimmer: 'ella reclamó expresamente mi asistencia' (el 'yo' como única mujer del grupo). Durante el primer viaje también declara 'Pero yo no puedo gozar de mas amabilidades...', entre otras.

[2] Joseph Goebbels (1897–1945). Ejerció como ministro de Ilustración y Propaganda del tercer Reich. Fue considerado un maestro de la manipulación, peligroso demagogo y agitador de masas por sus adversarios políticos. Censuró los medios que iban en contra de su ideología y transmitía su ideología, sobre todo, a través de la radio [Goebbels, el temido ministro de Propaganda de Hitler (nationalgeographic.com.es)].

Respecto al contexto intercultural y las observaciones, las memorias de Margarita Salaverría Galarriaga reflejan de manera constante algunas de las características que Rocanti (1989) considera imprescindibles en el ejercicio de la diplomacia y que se manifiestan a lo largo de todo el documento: la capacidad de observación, la prudencia, la paciencia, la sensibilidad política, la facilidad de redacción y la expresión oral o el dominio de idiomas. Así, Rocanti (1989) manifiesta que:

> el conocimiento del propio idioma escrito y hablado, obligatorios el inglés y el francés. Además, los otros idiomas oficiales de las Naciones Unidas. Comprender un idioma […] abre una puerta hacia la compresión de una nación y su gente (p. 121).

Dentro de las memorias de la diplomática pueden identificarse claramente varias de estas competencias ya mencionadas anteriormente.

Margarita Salaverría, en la primera parte de sus memorias, durante la estancia en la Sociedad de Naciones, alude explícitamente a la cuestión idiomática cuando hace referencia a la posibilidad de asistir a '…seminarios cuyos estudios estuvieran más de acuerdo con nuestras aficiones o con el idioma que más fácilmente manejáramos' impartidos por el profesor Zimmer. Por otra parte, pone de manifiesto sus conocimientos de francés cuando afirma 'yo asistí al seminario que dirigía la Sra. Zimmer, tanto porque las discusiones se verificaban en francés…'. Esta elección evidencia su competencia lingüística, así como una toma de decisiones estratégica acordes con las exigencias del contexto formativo y profesional.

Otra de las funciones diplomáticas fundamentales es la obtención de información por medios lícitos (Panizo, 2018), como la lectura de periódicos y revistas, la realización de entrevistas o la observación directa, entre otros. A ello se suman las relaciones sociales con personas de otras nacionalidades, así como los viajes por los países de destino, que permiten conocer las culturas y las formas de vida de cada sociedad con el fin último de comprender comportamientos, aptitudes y modos de actuación para, posteriormente, informar al país representado.

En este sentido, las memorias reflejan la importancia de la socialización, el valor de la interculturalidad, así como la obtención de información por medios lícitos y la observación. Estas competencias se aprecian especialmente en las descripciones de las actividades de ocio y tiempo libre, que, lejos de tener un carácter recreativo, se convierten en espacios privilegiados para poner a prueba el espíritu observador del grupo de diplomáticos en formación. Estas actividades les permiten mezclarse con la sociedad, socializar con ella y descubrir cómo se relacionan entre ellos; es decir, descubrir las dinámicas de relación entre los habitantes, comprender su estilo de vida y captar la imagen que proyectan los distintos destinos, así como la percepción que generan en los visitantes.

Por otra parte, estas experiencias favorecen el diálogo intercultural a través del contacto con personas de diferentes orígenes, creencias e idiomas, lo que contribuye a un crecimiento tanto individual como colectivo, en la medida en que enriquece las relaciones entre los Estados y el entendimiento en el ámbito de las relaciones internacionales.

Este planteamiento queda claramente reflejado en uno de los fragmentos más significativos del escrito, en el que la autora resalta el valor formativo del viaje:

> En este sentido, el viaje de tres meses a través de pueblos y paisajes tan variados y curiosos tiene que ser útil y fecundo. Son tres meses en que el ánimo ha debido mantenerse en continua tensión para captar los gestos, el tono y la expresión fugitiva de las cosas. Tres meses de vivir en contacto con gentes de otras razas, de otras maneras de pensar, de reacciones mentales tan distintas a las nuestras. Es poder percibir el curso de la política de los pueblos mediante los numerosos recursos que facilita la lectura de periódicos, la visita de librerías, la conversación con los particulares, y a veces en los mismos espectáculos públicos y en las manifestaciones y fiestas callejeras. En un viaje de este género todo se convierte en lección, todo es aprovechado y todo deja un fondo de utilidad, desde el pequeño conflicto con un guardia de tránsito o con un transeunte, hasta el amable diálogo con un desconocido compañero de tren o con un vendedor de una tienda. Y de este modo, acaso más eficazmente que con la ayuda de muchas conferencias, la mente puede llegar al alma de los paises y conocer el verdadero estado de su sentimiento y su espíritu.

Adentrarse en las memorias redactadas por la protagonista equivale a observar un gran cuadro en el que la sociedad europea de la época queda representada gracias a sus sutiles descripciones de los lugares visitados y las explicaciones a lo largo de todo el documento. Así, en el segundo viaje a Suiza, con motivo de la asistencia a la Asamblea, la autora realiza una detallada descripción de los elementos que componen la escena: la sala, los asistentes, el contexto intercultural. Esta descripción permite visualizar y sentir el ajetreo del momento e imaginar a las personas congregadas como si se viviera la escena en primera persona. El texto logra transportar al lector a ese evento internacional y transmitir la importancia de la situación cuando expone que:

> Nos encontramos con una sala de un aspecto imponente. Potentes focos, fotógrafos, operadores de cine, secretarios atareadísimos transportando papeles de un sitio a otro. En las tribunas públicas predominaban las mujeres elegantes de todas las nacionalidades, vestidas como para una fiesta. Abajo, en la sala, las delegaciones de todos los países; gentes de todas las razas, japoneses, negros, indios; señores extraños con largas melenas de profetas; señoras extravagantes. La Delegación española […], en la Delegación francesa. Y en primera fila, ante el estrado del presidente, la Delegación alemana, hacia la que convergen todas las miradas […].

Sin mencionarlo de forma explícita, la autora pone de relieve la importancia de la interculturalidad en una profesión como la diplomacia: 'contacto con gentes de otras razas, de otras maneras de pensar, de reacciones tan distintas a las nuestras […]', 'en un viaje de este género todo se convierte en lección, todo es aprovechado y todo deja un fondo de utilidad' una mezcla de gentes y de pensamientos que permite un gran enriquecimiento personal. En este sentido, la lectura de estas memorias remite al trabajo de Hall, publicado años más tarde, en 1959, quien señalaba en *El lenguaje silencioso* que una de las formas más eficaces de aprender sobre uno mismo es

tomar en serio las culturas ajenas, pues ello obliga a prestar atención a aquellos detalles de la vida que las diferencian de la propia.

En cuanto a la dimensión del contexto sociopolítico, al analizar los distintos destinos del viaje, se observa que el recorrido presenta un carácter circular, ya que el curso de formación en el extranjero empieza y finaliza en Suiza.

En el momento del viaje, Ginebra es considerada 'el centro de la vida política internacional', ya que alberga la sede de la Sociedad de Naciones[3]. Para la autora resulta lógico que el viaje se inicie en esta ciudad a la que define como 'el lugar mas apropiado para la iniciación de los futuros diplomáticos' y finalice también allí, puesto que la asistencia a la Asamblea constituía 'uno de los principales motivos del viaje'.

Esta primera estancia permite a Savalerría entrar en contacto con la Sociedad de Naciones (en adelante, SN) y observar su funcionamiento antes de formar su propia opinión de esta institución. Al tratarse de un organismo internacional, el ambiente es marcadamente multicultural y en él se abordan cuestiones relacionadas con los diferentes países miembros en un momento complejo de la historia europea. El año 1933 es un año a caballo entre el final de la I Guerra Mundial (1918), el ascenso de ideologías radicales como son el fascismo en Italia (años 20) y el nazismo en Alemania (1933), la vida europea se desarrolla en un ambiente de violencia política y social que desembocará en el estallido de la II Guerra Mundial en el año 1939. Este contexto de creciente tensión se refleja también en la SN, organización creada en 1919 con el objetivo de promover la cooperación internacional y garantizar la paz y la seguridad, según lo establecido en el Tratado de Versalles.

Este viaje concluye en el mismo lugar en el que se inició, en la SN, pero con una perspectiva de la diplomática ya transformada por la observaciones y experiencias acumuladas a lo largo del recorrido, los cursos, las conferencias y las conversaciones mantenidas con la población local en los distintos países visitados. Durante la reunión de la Asamblea de la SN se hace palpable la crispación política internacional en Europa, así como la distinta consideración que reciben las delegaciones nacionales. Salaverría menciona a la Delegación española, enumera a sus miembros, nombra a la Delegación francesa y se detiene especialmente en la alemana, sobre la que señala: 'Y en primera fila, ante el estrado del presidente, la Delegación alemana, hacia la que convergen las miradas de todos'. Resulta significativo que no proporcione el mismo nivel de detalle sobre el resto de las delegaciones, lo que pone de manifiesto el recelo existente hacia la situación política y social que se vive en Alemania. Este clima se refuerza cuando afirma: 'en primera fila, en una actitud muy violenta, calla la Delegación alemana, a la que se dirigen todas las miradas y contra la que van todos los aplausos'.

[3] Concebida durante la Primera Guerra Mundial y extinguida en 1946. Llegó a estar formada por 46 países, de los cuales 32 firmaron el Tratado de Versalles, 13 países neutrales y un tercer grupo que empezó a formar parte de esta sociedad en 1920. Alemania (Imperio Alemán) se incluía en este último grupo. En 1933 Alemania y Japón abandonan la Sociedad de Naciones (https://www.un.org/es/about-us/history-of-the-un/predecessor).

De forma implícita, el texto refleja el desacuerdo de las demás naciones europeas ante la política alemana y el apoyo que reciben otras delegaciones presentes, como la de Austria, representada por Dollfuss[4] de quien comenta 'a este se le oye con interés; […] Al subir a la Tribuna se le aplaude estruendosamente, lo mismo que a terminar su discurso'.

La segunda parte del viaje se desarrolla en Checoslovaquia y comienza con la constatación de que el grupo se adentra:

> por el sector de Europa en el que actualmente se desenvuelven o ensayan los problemas políticos o sociales más interesantes, problemas que ponen en juego todos los movimientos del mundo intelectual contemporáneo.

Presenta este país como un espacio estratégico, comparable a un juego de ajedrez en el que es necesario saber mover figura y destaca que Checoslovaquia 'despierta la curiosidad de una nación nueva, llena de iniciativas y experiencias palpitantes'.

Conviene recordar que, tras finalizar la I Guerra Mundial, en 1918, se disolvió el Imperio Astro-Húngaro y se funda la República de Checoslovaquia[5], que integra territorios checos (Bohemia y Moravia), Eslovaquia, la región de Rutenia Subcarpática (Ucrania) y partes de la Silesia austriaca (United States Holocoust Memorial Museum). Esta amalgama territorial, unida a la inseguridad europea y mundial, convirtió al país en un territorio de inestabilidad.

En la introducción a este territorio, la autora anticipa también información sobre los siguientes destinos y el contexto en el que se inscriben: 'Alemania, país al que actualmente, como tantas otras veces de la Historia, está vuelto el interes -y el temor-del mundo', 'Dantzing, Estado artificial y uno de los más difíciles de sostener en el actual *statu quo* establecido por la paz de Versalles' y

> Polonia, pueblo en formación, en trance de reorganización social, política y económica; pueblo de transición entre la Europa propiamente dicha y la semi-Europa o Rusia; puente entre el Occidente y el Oriente.

Salaverría describe el choque cultural (Oberg, 1969) al entrar en Checoslovaquia: 'fué uno de los cambios más bruscos de cuantos habíamos de experimentar a través de las fronteras'. Procedían de Suiza, donde habían disfrutado una 'completa despreocupación por en cuanto a la mecánica de la vida', mientras que la llegada a Checoslovaquia 'produjo una impresión un tanto molesta'. Esta incomodidad se acentúa por la falta de información al cruzar la frontera, la circulación por el lado contrario al habitual en otros países europeos, la escasez de indicadores o las carreteras en mal estado, circunstancias que prolongan el viaje más de lo previsto. A ello se suma la necesidad de extremar las precauciones para 'evitar el saqueo de los objetos'. Esta primera impresión constituye una crítica velada

[4] Engelbert Dollfuss (1892–1934). Canciller Federal de Austria entre los años 1932–1934 de ideología socialcristiana. Fue asesinado en 1934 por integrantes del partido nazi austriaco.
[5] Nace en 1918 y se disuelve de nuevo en 1992 al separarse en la República Checa y la República Eslovaca.

y refinada del contexto social y de la organización del país. No obstante, la autora matiza posteriormente esta percepción inicial cuando señala:

> esta primera impresión no se sostuvo por mucho tiempo en nuestro ánimo […] Despues se despertó nuestra curiosidad frente a una raza y unas costumbres nuevas.

A medida que avanzan las actividades, entrevistas y visitas programadas, la valoración del país se vuelve más compleja.

La llegada a Alemania se presenta como uno de los momentos más significativos del viaje, tanto por el peso histórico como por el contexto político en la que se inscribe la visita. Margarita Salaverría subraya desde el inicio que se trata de un destino hacia el que se dirige:

> Y entramos en Alemania, sin duda la parte del viaje que mayor interes ofrece; por el pais en si, desde luego, y además, y principalmente por el momento especial, incluso podríamos decir anormal, por el que está atravesando.

Lo que sitúa al país en el centro de las preocupaciones europeas. La derrota alemana en la I Guerra Mundial fue una fatalidad a nivel social y económico para el país. Durante el Tratado de Versalles (1929) los aliados impusieron estrictas condiciones a Alemania: pagar el coste económico de la guerra, perder algunos territorios, reducir su ejército, etc. Un contexto con una fuerte hiperinflación, un alto porcentaje de desempleados (en 1932 había alrededor de 6.126.000, en Abella *et al.* (1986, p. 437), altos precios y, por consiguiente, el aumento de la pobreza. Por otra parte, a nivel mundial, la crisis de 1929 y la posterior Gran Depresión provocaron que la economía alemana se desplomara. En un contexto de tensión social y económica, facilitó el ascenso de una ideología totalitaria como era el nazismo.

Durante los primeros seis meses del año 1933 acontecieron una serie de sucesos que preocupaban al resto de Europa: la llegada al poder del partido social nacionalista liderado por Adolf Hitler, el incendio intencionado en el parlamento alemán que tuvo como consecuencia el lanzamiento de un importante despliegue propagandístico nazi, la creación de una policía auxiliar para reprimir a los opositores provoca una desaparición de libertades democráticas, se ponen en práctica medidas para eliminar de los cargos de responsabilidad a los ciudadanos judíos, se invita a los funcionarios 'no arios' a que abandonen sus funciones. Ante este ambiente antisemita muchos de los intelectuales de origen judío deciden abandonar el país (Abella *et al.,* 1986, p. 454). En este periodo Hitler había prometido tomar una serie de medidas económicas para solucionar los problemas y la crisis por la que atravesaba el país como '¡la ley para eliminar la miseria del pueblo y del Reich' (Abella *et al.*, 1986, p. 456). Respecto a la relación de Alemania con la SN, fue admitida en 1926 y en octubre de 1933 se retiró de esta organización. Por los comentarios vertidos por parte de Salaverría, uno de los objetivos de Hitler era el rearme alemán (en diciembre de 1932 en la SN en la conferencia de los cinco para el desarme se acuerda dar a Alemania la igualdad de derechos (Abella *et al.*, 1986, p. 450) y para ello necesitaba una fuerte industria capaz de producir abundantes

cantidades de material bélico [Petrino (s.f), López Cabia (s.f)], la autora refleja un país desdichado al compararlo con el color caqui militar 'estos uniformes ofrecen acaso un desdichado color' totalmente militarizado 'me llaman, si, la atención los uniformes caquis y las cruces ganadas de los nazis que asoman en todas las esquinas' y el fuerte apoyo social al reciente Gobierno 'están el contento y el entusiasmo que rebosan las personas con quienes tenemos ocasión de hablar'. No obstante, cuando habla del apoyo al Gobierno aclara que es con un grupo concreto, por ejemplo, en la idea anterior remarca 'con quienes tenemos ocasión de hablar' o en otro momento comenta 'nosotros asistimos, al parecer espontáneamente, a uno de estos actos de exaltación nazi'. Por otra parte, también refleja la propaganda nazi 'todo el esfuerzo realmente enorme de la revolución nacional-socialista alemana', 'las paredes hallábase decoradas de grandes svasticas y un gigantesco retrato del Fuhrer presidía la sala'. Al mismo tiempo, también muestra su desconcierto ante lo vivido y lo que reflejan los periódicos extranjeros. Por una parte, en cuanto al aspecto económico y la sociedad parece que el país está saliendo de la crisis arrastrada durante años:

> la vida transcurre con regularidad; la gente gasta y se divierte igual que antes; los empleados y los policías persisten en la misma amabilidad protectora […] las fábricas y las instituciones científicas siguen asombrándonos con las maravillas de su técnica […], las estadísticas económicas revelando una notable disminución del paro obrero y de la crisis industrial […].

Pero, por otra parte, el peligro para aquellos que se oponen al Gobierno:

> no se puede olvidar a los profesores universitarios emigrados o semi-emigrados que hemos visto en Ginebra, ni el imponente cuchillo que, lo mismo que los fascistas italianos, llevan al cinto las juventudes hitlerianas.

No obstante, muestra más contrastes entre lo que viven y lo que les expone el agregado militar español en Berlín. Por una parte, la funcionaria muestra las percepciones del grupo ante lo que observan:

> luego de asistir a este cuadro impresionante, y de ver pasar continuamente por las calles compañías de soldados y destacamentos nazis, todas nuestras conversaciones giraban alrededor de la guerra. Para nosotros […] aquello se nos representaba casi con el aspecto de una inminente movilización.

Sin embargo, es curioso que el agregado militar español allí, el Sr. Belvedere[6], les hablara de que Alemania no quería la guerra, ni la deseaba. Curiosa observación la del agregado militar, ya que este viaje de estudios se realiza durante los meses de verano de 1933 y en el mes de octubre, de ese mismo año, Alemania decide abandonar la Sociedad de Naciones para poder rearmar al país. La Alemania de Hitler comienza a mostrar su cara al resto del mundo.

[6] Juan Luis Beigbeder (1888–1957). Militar y político español. Agregado militar en Berlín durante el ascenso al poder del nazismo.

Durante el viaje a Alemania además de visitar Berlín, también visitan las ciudades de Dresden y Hamburgo.

La estancia en Dantzing ocupa un lugar destacado en las memorias por el carácter singular del territorio al que la autora define como 'estado artificial' y 'uno de los más difíciles de sostener en el actual *statu quo* establecido por la paz de Versalles'. Estas expresiones condensan de forma precisa la fragilidad política y jurídica de la Ciudad Libre de Dantzing, creada tras la I Guerra Mundial como consecuencia del Tratado de Versalles y sometida a la tutela de la Sociedad de Naciones.

La habilidad de observación por parte de la diplomática queda reflejada en cada una de las descripciones que aporta a las memorias, pero quizá una de las que más llama la atención es que, a través de sus escritos, capta el sentimiento de los ciudadanos de este territorio: 'personas de habla y sentimiento alemán' o 'Ciudad descontenta, en la que el deseo y el interés de todos sus habitantes son contrarias a esa libertad que le ha sido impuesta', ¿cómo puede parecer una queja gozar de libertad? Esta estrategia retórica no hace más que reflejar ese descontento social generalizado, reflejo de una libertad no real. Comienza el relato sobre este territorio comentando: 'De un modo oficial hemos cruzado una frontera […] pero en realidad no hemos salido de Alemania'. La sociedad de esta ciudad-estado que no lo es en sí y tras el tratado de Versalles dejó de formar parte de Alemania para pasar a tener cierta dependencia de Polonia, por lo que carece de tal libertad como ciudad-estado y, además, por lo que podemos extraer de las memorias, estos ciudadanos se sienten alemanes en lugar de polacos. De hecho, en las memorias leemos 'los periódicos están escritos en alemán, así como los letreros y rótulos de las calles, y alemanes son los teatros y los cines'. En estas memorias podemos leer la situación institucional de este territorio:

> Dantzing se ve obligada a confiar la dirección de sus asuntos exteriores a Polonia […] la protección de los ciudadanos de Dantzing está encomendada al gobierno polaco. Dantzing y Polonia, por último, firman un todo económico, si bien la administración de sus asuntos pertenece en cada pais a instituciones nacionales.

A través del uso de la metáfora 'atmósfera moral' nos expone el descontento palpable, no disimulado por parte de la sociedad 'el viajero se dá cuenta enseguida de la atmósfera moral de la población se halla saturada de descontento'.

En cuanto a Polonia, Margarita Savalerría aporta importante información sobre la difícil situación económica por la que atraviesa este país:

> El momento actual es para Polonia de gran dificultad; la crisis económica, que afecta actualmente a todos los países, sin duda tiene en ella más gravedad por tratarse de un país sin capitales. Es un país pobre que no puede vivir como están viviendo otros Estados más ricos, de sus reservas.

Un país que parece estancado, principalmente agrario y en el que la industria parece no mostrar signos de desarrollo. Salaverría se detiene a hacer un análisis de la situación económica del país, algo que no había realizado con los otros países, para ello redacta cuatro páginas en las que expone su visión sobre este país.

4. Conclusiones

Margarita Savalerría Galarriaga escribió su *Memoria del curso en el extranjero* para la evaluación del curso de formación a la carrera diplomática. Este documento constituye un testimonio valioso, al recoger, desde la mirada de la futura diplomática, las impresiones y experiencias directas de la autora en un momento histórico decisivo.

El estudio aquí presentado no ha abordado la totalidad del documento, sino que se ha centrado en secciones, apartados o fragmentos de interés desde el punto de vista comunicativo, diplomático e histórico.

Salaverría a través de sus escritos refleja la situación de crispación política internacional de la época y se erige como testigo de una Europa marcada por la crisis social y política. Mediante una redacción cuidada, organizada y clara logra conjugar valor informativo y laboral al acercar al lector al ejercicio de la diplomacia y al contexto geopolítico y social de la Europa de 1933. En el transcurso del texto se refleja el poder de la observación, la socialización y el contacto intercultural, además de la experiencia personal como base para la creación de una idea propia. No obstante, escritos como este nos ayudan a entender un poco mejor la historia del continente europeo y a entender las importantes transformaciones sociales, políticas o económicas que se han producido en este territorio desde la primera mitad del s. XX, además del ejercicio diplomático.

A lo largo de estas páginas, el dominio y un uso sobrio, preciso y eficaz del lenguaje junto a una aptitud discreta transmiten la debilidad de las relaciones diplomáticas de la época y las profundas transformaciones políticas y sociales de la Europa de entreguerras.

Por último, para cerrar este trabajo conviene recordar que estas memorias pertenecen a la que fuera la primera mujer española en aprobar los exámenes de acceso a la carrera diplomática. Su trabajo no solo es testigo de la Europa de 1933, sino que también se erige como una prueba de la entrada de la mujer a una profesión que durante siglos ha sido tradicionalmente masculina.

Bibliografía

Archivo General de la Administración (Aga) 12, 03426. Consulta directa en sala con fecha de 25/11/2022.

Galindo, E. (2013). La psicología intercultural en la diplomacia y las relaciones internacionales. *International Review of Political Psychology*, pp. 6–21.

Galindo, E. (2014). Psicología del lenguaje diplomático y político I: el lenguaje oral. *Portuguese Journal of Political Science and International Relations*, 13, pp. 65–87.

Galindo, E. (2017). *La psicología aplicada a la diplomacia*. Barcelona: Editorial UOC.

González, E. (2025). Por tercera vez, más mujeres que hombres en una promoción de la Carrera Diplomática. *Valija diplomática. The diplomat in Spain*. https://thediplomatinspain.com/2025/07/16/por-tercera-vez-mas-mujeres-que-hombres-en-una-promocion-de-la-carrera-diplomatica/

Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza editorial.

López Cabia, D. (s.f). Alemania nazi. Economipedia. https://economipedia.com/definiciones/alemania-nazi.html

Magalhães Filgueiras Nunes, B. (2020). *El ingreso de las mujeres en la diplomacia de España (1878–1975). Un análisis de las trayectorias de las primeras diplomáticas españolas.* Colección Escuela Diplomática, 25. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Gobierno de España.

Manfredi, J.L. (2021). *Diplomacia. Historia y presente*. Síntesis.

Mora-Figueroa, S. de (2023). Margarita Salaverría (1911–2000). https://marquesdetamaron.blogspot.com/2023/02/margarita-salaverria-1911-2000.html

Naciones Unidas. Precursora: La Sociedad de las Naciones. https://www.un.org/es/about-us/history-of-the-un/predecessor

Oberg, K. (1960). "Culture Shock": Adjustment to a New cultural environment. *Practical Anthropology, 7(*4), pp. 177–182.

Panizo Alonso, J. (2018). *Protocolo y ceremonial diplomático e internacional*. Madrid: Editorial Síntesis.

Petrino, J. (s.f.). 30 de enero de 1933: Ascenso de Hitler al poder. Producción conjunta del Departamento de Historia de las Relaciones Internacionales y el CoFEI. Instituto Relaciones Internacionales (IRI). Universidad Nacional de La Plata. https://www.iri.edu.ar/index.php/2020/12/29/30-de-enero-de-1933-ascenso-de-hitler-al-poder/

Ramos Gómez, E. (2024). Didáctica del español como lengua extranjera para las relaciones internacionales en el ámbito de la comunicación intercultural (Tesis doctoral). Universitat Jaume I. https://www.tdx.cat/handle/10803/691780#page=1

Robles-Gomez, M. (2021). La enseñanza del español para fines específicos (EFE) y su direccionamiento a la Diplomacia y las Relaciones Internacionales. *Ensino Em Perspectivas*, 1 (2), pp. 1–14. https://revistas.uece.br/index.php/ensinoemperspectivas/article/view/4603

Robles-Gomez, M. (2022). Estudio para la organización de un curso de español de fines específicos de la diplomacia y las relaciones internacionales. In J. R. Guijarro Ojeda & R. Ruíz Cecilia (ed.) *Investigación e innovación en lengua extranjera: Una prespectiva global*, Valencia: Tirant LoBlanch, pp. 1025–1048.

Robles-Gomez, M. (2025). *Comunicación diplomática y relaciones internacionales para cursos de español con fines específicos.* Editorial UCA.

Robles-Gomez, M. & Ramos Gómez, E. (2023). Enseñanza de EFE: nuevos enfoques didácticos en la enseñanza de la diplomacia y las relaciones internacionales desde una perspectiva intercultural. In E. Álvarez García & M. Villayandre Llamazares (ed.) *Creatividad, innovación y diversidad en la enseñanza del español como LE/L2*, León: Universidad de León. Servicio de publicaciones, pp. 363–374.

Robles-Gomez, M. & Sanz, C. (2024). Enseñanza de EFE: nuevos enfoques didácticos en la enseñanza de la diplomacia y las relaciones internacionales desde una perspectiva intercultural. In E. Álvarez García & M. Villayandre Llamazares (ed.) *Creatividad, innovación y diversidad en la enseñanza del español como LE/L2*, León: Universidad de León. Servicio de publicaciones, pp. 363–374.

ROCANTI, E.J. (Octubre 1989) "La función diplomática". *Proyecto de Cooperación con los Servicios Exteriores de América Latina*. DT núm. 5. pp. 1–389.

SADURNÍ, J.M. (2022). Goebbels, el temido ministro de propaganda de Hitler. Historia. National Geographic. Recuperado de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/goebbels-temido-ministro-propaganda-hitler_14181

SUAREZ SAPONARO, A. (2016). Sobre lo que fue el "Estado Libre de Danzing". *Equilibriumglobal.com*. https://equilibriumglobal.com/sobre-lo-que-fue-el-estado-libre-de-danzig/

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Enciclopedia del Holocausto. El racismo nazi. https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/nazi-racism

VITANOVA, DH. (2025). El español especializado en el ámbito de la diplomacia y las relaciones internacionales (resumen tesis doctoral). Universidad de Sofía "San Clemente de Ojrid".

VV.AA (1986). *Crónica del siglo XX*. Esplugues de Lobregat: Plaza & Janés Editores, S.A.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 17–27
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.02

Les traces du passé colonial dans *Il était une fois un vieux couple heureux* de Mohammed Khaïr-Eddine

The traces of the colonial past in Il était une fois un vieux couple heureux *by Mohammed Khaïr-Eddine*

Boudiab Adil
FSJP de Settat, Université Hassan 1er, Maroc
https://orcid.org/0000-0002-3063-2741
adil.boudiab@yahoo.fr

Résumé : *Il était une fois un vieux couple heureux* est le testament littéraire de Mohammed Khaïr-Eddine. Souvent considéré comme un roman pittoresque caractérisé par un ton apaisé, celui-ci va bien au-delà de la simple description d'une vie rurale paisible. Derrière la quiétude apparente du quotidien du vieux couple, l'auteur aborde des thèmes profonds qui touchent la société marocaine à l'instar de la pauvreté, des inégalités sociales, de la perte des valeurs traditionnelles et des traces profondes laissées par le passé colonial dans la mémoire collective des Marocains. À travers les souvenirs de Bouchaïb, l'auteur évoque les souffrances endurées par les colonisées durant la domination française. Le texte met en lumière les injustices sociales, la ségrégation raciale et la dépendance économique qui ont marqué cette époque. Cependant, il fait également mention de la nostalgie ressentie pour une période où, malgré la misère et la peur, régnaient la solidarité, la dignité et le sens du sacrifice.

Mots clés : littérature marocaine d'expression française, postcolonialisme, mémoire postcoloniale, sujet subalterne, passé colonial.

Abstract: *Il était une fois un vieux couple heureux* is the literary testament of Mohammed Khaïr-Eddine. Often regarded as a picturesque novel characterized by a calm tone, this one goes far beyond the description of a peaceful rural life. Behind the apparent tranquility of the daily life of the old couple, the author addresses profound themes that affect Moroccan society, such as poverty, social inequalities, the loss of traditional values and the deep traces left by the colonial past in the collective memory of Moroccans. Through the memories of Bouchaïb, the author evokes the sufferings endured by the colonized during the French domination. The text highlights the social injustices, racial segregation and economic dependence that marked this era. However, it also mentions the nostalgia felt for a period when, despite misery and fear, solidarity, dignity, and a sense of sacrifice reigned.

Received: 2026-01-30; Verified: 2026-06-24; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: FSJP de Settat, Université Hassan 1er. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Keywords: French language Moroccan literature, postcolonialism, Mohammed Khaïr-Eddine, postcolonial memory, subaltern subject, colonial past.

1. Introduction

Publié en 2002 à titre posthume, *Il était une fois un vieux couple heureux* de Mohammed Khaïr-Eddine est un récit centré sur la vie quotidienne d'un couple âgé, Bouchaïb et sa femme, qui vivent retirés dans un douar isolé du Sud marocain[1]. Leur existence est simple, rythmée par le travail de la terre, l'élevage et le respect des traditions. Malgré la pauvreté matérielle, le couple connaît une forme de bonheur paisible, fondé sur la solidarité, la sagesse et l'acceptation du destin. Toutefois, sous cette apparente simplicité narrative, le roman aborde des questions cruciales qui touchent la société marocaine comme le conflit entre modernité et traditions, l'immigration, la situation précaire du monde rural, la corruption, etc. ; et l'histoire du Maroc, en particulier les empreintes indélébiles laissées par l'expérience coloniale, en fait partie. En effet, à travers le personnage de Bouchaïb, l'auteur fait émerger des souvenirs dans lesquels le colonialisme français apparaît comme un système d'oppression politique et économique en évoquant les humiliations, les expropriations ainsi que les violences symboliques et physiques subies par les colonisés.

L'évocation du passé colonial du Maroc dans le roman se fait sous le prisme de la critique et de la dénonciation. D'un point de vue esthétique, Mohammed Khaïr-Eddine adopte une langue volontairement crue et dépourvue de toute ornementation classique. Ce style direct et sans concession lui permet de restituer avec force l'intensité du vécu colonial dans toute sa violence et sa complexité. En rompant avec les normes langagières convenues, il donne voix à une mémoire enfouie et blessée. Cette écriture brutale devient ainsi un moyen de résistance face à l'oubli et à l'aliénation de l'histoire postcoloniale.

Le présent article propose de mettre en lumière les enjeux mémoriels relatifs aux souvenirs de la période coloniale dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, un roman souvent réduit à sa dimension pittoresque alors qu'il constitue une réflexion majeure sur la transmission, la résistance et la mémoire postcoloniale.

2. Postcolonialisme et mémoire

Tout d'abord, il convient de souligner un débat terminologique concernant le mot « postcolonial ». En dehors du champ littéraire, et souvent orthographié avec un tiret (post-colonial), il renvoie à un sens strictement chronologique : « Une évidence voudrait que soit "post-colonial" tout ce qui serait postérieur à la colonisation » (Boizette, 2013). Or, une telle conception ne rend pas compte de la complexité du phénomène, puisqu'elle réduit le postcolonialisme à un simple marqueur historique.

Dans le domaine littéraire, le terme postcolonial « désigne moins une époque qu'une position critique vis-à-vis de l'héritage colonial » (Collignon, 2008, p. 13). Étroitement lié au postcolonialisme, il « définit l'ensemble d'une production littéraire ou culturelle

[1] Loin des écrits de rébellion, *Il était une fois* un vieux couple heureux, sa dernière œuvre, semble porteuse d'apaisement, d'une quiétude incarnée dans la tendresse qui entoure un vieux couple au sein de la montagne (Rey Mimoso-Ruiz, 2019).

en ce qu'elle a en commun une langue donnée héritée de la colonisation et à cause de ce passé un certain nombre de traits partagés » (Bardoloph, 2002, p. 10). Ainsi, il ne s'agit pas seulement d'un concept se référant à un contexte historique, mais aussi d'une catégorie permettant de désigner une littérature qui, tout en empruntant à la langue coloniale, s'en sert pour exprimer des tensions, des résistances et des mémoires conflictuelles.

Cependant, la définition proposée par Bardoloph, bien qu'éclairante, tend à négliger la vocation première du postcolonialisme : l'étude de productions littéraires contestataires. Ces dernières visent à réfuter, critiquer et résister au discours colonial en lui opposant un contre-discours. Il s'agit d'« opérer, vis-à-vis d'anciennes puissances colonisatrices, un décentrement épistémologique et politique, et brouiller les relations ou les représentations binaires qui prévalent dans les situations coloniales » (Mangeon, 2012, p. 7). Lazarus partage cette vision lorsqu'il affirme que « la théorie postcoloniale se propose de déconstruire le regard binaire qui fixe les identités entre l'Occident et l'Ailleurs. Elle s'oppose, en outre, à une histoire "universalisante" — nationale ou marxiste — qui développe une vision trop téléologique de l'émancipation. Enfin, elle questionne la manière dont s'écrivent les histoires nationales » (2006, p. 52). De ce fait, le terme postcolonial en vient à désigner « un domaine d'études, un discours critique, un appareil théorique, une grille de lecture, un ensemble de stratégies littéraires, voire la condition de l'homme contemporain » (Lazarus, 2006, p. 52). Cette diversité de significations témoigne de l'ampleur du concept qui ne saurait être réduit à une seule discipline, mais qui doit au contraire être appréhendé comme une constellation de pratiques critiques.

Cette orientation contestataire trouve un prolongement dans les « études postcoloniales »[2], traduction de l'anglais *postcolonial studies*, qui renvoie dans le milieu académique à un ensemble de théories et de recherches consacrées au fait colonial et à son héritage :

> Un ensemble de recherches, de revues, d'enseignements autour du fait colonial et de son héritage, qui s'était constitué comme une spécialité dans les universités anglophones depuis les années 1980. Cet ensemble était né autour de la littérature, dans les départements de littérature comparée, pour désigner le courant littéraire qui avait émergé de l'expérience coloniale et s'affirmait en prenant pour thème les tensions avec le pouvoir colonial et les déchirures intimes qui s'ensuivent (Smouts, 2008, p. 91).

Ce prolongement de la domination coloniale se manifeste particulièrement à travers les discours idéologiques produits par le système colonial. Ces discours, en dévalorisant les peuples colonisés, ont contribué à les maintenir dans une dépendance mentale et psychologique. À cet égard, Ferro (2003, cité par Côté, 2019, p. 28) rappelle que l'expérience coloniale a pris des formes différentes selon les régions, en fonction

[2] Courant de pensée né dans les années 1980-1990, les études postcoloniales avaient d'abord pour objectif de réfléchir sur les héritages laissés par le système colonial dans les anciennes possessions britanniques. Très vite, elles se sont élargies pour englober l'ensemble de la critique anticolonialiste et analyser les conséquences multiples du système impérialiste sur les peuples colonisés, y compris après les indépendances (Camara, 2024, p. 260).

des objectifs, de la durée et des conditions d'implantation. Toutefois, il identifie un élément structurant commun à toutes les situations : le racisme des colonisateurs. Cette dimension raciale constitue un socle idéologique sans lequel l'entreprise coloniale aurait été difficile à légitimer. C'est pourquoi les études postcoloniales se sont donné pour tâche de révéler, outre la violence et l'exploitation matérielles, les mécanismes discursifs qui structurent les rapports colonisateur/colonisé et alimentent des représentations défavorables des colonisés. « Elles vont notamment dévoiler les mécanismes de la domination coloniale en s'attaquant à l'idéologie coloniale et aux représentations dévalorisantes dont sont victimes les colonisés » (Camara, 2024, p. 262). En d'autres termes, il ne s'agit pas seulement de décrire la domination, mais d'en déconstruire les fondements symboliques.

Le postcolonialisme a donné naissance à des concepts clés qui constituent des outils d'analyse tels que l'hybridité, le mimétisme, la liminalité, le sujet subalterne, etc. Ces concepts, empruntés à diverses disciplines, montrent que le postcolonialisme « puise ses formulations théoriques à la fois aux études littéraires, à l'histoire, à l'anthropologie et aux sciences sociales » (Samin, 2019). L'interdisciplinarité constitue donc une caractéristique majeure de ce champ de recherche qui vise à penser de manière globale et complexe les héritages du colonialisme et leurs résonances dans le monde contemporain.

Le concept de mémoire postcoloniale est un champ de recherche né dans les universités anglophones à partir des années 1980, avant de s'imposer progressivement en France. Il désigne l'ensemble des représentations, récits et pratiques culturelles liés à l'expérience coloniale et à ses héritages, et qui remettent en question le discours colonial officiel.

La mémoire postcoloniale articule histoire, mémoire et identité. Elle ne se réduit pas à la conservation des faits mais constitue une ressource critique, un outil de reconnaissance et une voie vers la réconciliation. Qu'elle s'exprime à travers le discours académique, ou *via* des formes d'expressions littéraires et artistiques variées (cinéma, arts visuels…), elle a pour finalité d'inscrire durablement dans la conscience collective les traces d'une expérience coloniale longtemps occultée, et de transformer un passé conflictuel en une « mémoire apaisée née de la construction commune d'une histoire partagée » (Smouts, 2008, p. 94).

Il était une fois un vieux couple heureux explore la mémoire collective et individuelle du Maroc sous le colonialisme français. À travers les souvenirs de Bouchaïb, Khaïr--Eddine nous fait revivre une époque marquée par la misère, l'injustice et la domination étrangère. Dans cette optique, le personnage de Bouchaïb apparaît comme un sujet subalterne[3], car il incarne les voix marginalisées du passé colonial dont l'expérience et la parole ont longtemps été tues. À travers lui, l'auteur transmet la mémoire postcoloniale, articulant mémoire individuelle et collective, pour révéler

[3] Élaboré par Gayatri Chakravorty Spivak dans les années 1980, le concept de sujet subalterne désigne l'incapacité de certains groupes dominés à assurer leur propre représentation dans les discours hégémoniques, selon sa formule désormais célèbre « le subalterne ne peut pas parler » (*Can the Subaltern Speak?*, 1988).

les effets persistants du colonialisme et reconstruire un récit historique et social souvent passé sous silence. Son personnage devient ainsi le vecteur d'un contre-discours dominant[4] qui redonne de la visibilité aux colonisés et inscrit leur expérience dans la conscience collective.

3. Les traces du passé colonial dans le roman

3.1. Une mémoire blessée

La remémoration du passé se présente dans le roman comme une expérience douloureuse, marquée par l'impossibilité d'effacer les blessures intérieures : « Il but son thé à petites gorgées, fuma plusieurs cigarettes. Cette brusque escapade dans le passé avait rouvert certaines plaies qu'il croyait cicatrisées depuis longtemps. Il se revit errant de ville en ville à la recherche d'un travail, mais il n'y avait rien » (Khaïr-Eddine, 2007, p. 24). Ce retour soudain vers le passé a rouvert des blessures que le personnage croyait guéries et réactive le souvenir d'une errance interminable de ville en ville, à la recherche d'un emploi introuvable. Derrière cette scène intime se dessine la réalité historique d'une société colonisée où les autochtones vivaient dans la précarité et l'exclusion. Le travail, inaccessible, devient le symbole d'une dépossession sociale durable. L'image des « plaies rouvertes » traduit la persistance du traumatisme. Le passé colonial ne relève pas d'un temps révolu, il continue d'habiter les consciences et de modeler les existences. À ce souvenir individuel s'ajoute une mémoire collective, cristallisée autour de la description d'une épidémie de typhus :

> La misère régnait partout et une grande épidémie de typhus emportait les plus faibles. Seuls les Européens étaient soignés à temps. Cette maladie sévissait surtout dans le peuple, chez les indigènes comme on les appelait alors. Il y avait des poux partout. Chez les Européens, les poux n'existaient pas. Certains esprits moqueurs disaient : « Qui n'a pas de poux n'est pas musulman ». Les Français vivaient dans la propreté tandis que les indigènes s'entassaient les uns sur les autres dans des gourbis confinés (Khaïr--Eddine, 2007, p. 24).

Cette maladie qui « emportait les plus faibles » dévoile la fracture coloniale dans toute sa brutalité. Les Européens bénéficient de soins rapides, tandis que les « indigènes », enfermés dans des gourbis insalubres et envahis de poux, sont abandonnés à leur sort. Le contraste entre la propreté attribuée aux colons et la promiscuité imposée aux colonisés met en évidence une organisation sociale fondée sur la ségrégation. Plus qu'un simple fléau sanitaire, l'épidémie devient un révélateur de la hiérarchie coloniale où la vie des uns vaut plus que celle des autres. L'expression sarcastique « Qui n'a pas de poux n'est pas musulman » vise à tourner en dérision la pauvreté et traduit une humiliation coloniale. La misère est ainsi transformée en signe identitaire religieux et culturel, ce qui renforce les stéréotypes et justifie le mépris. Derrière cette ironie cruelle, il y a une grande souffrance, celle d'un peuple réduit à supporter les maladies et la marginalisation. Cette forme d'humour noir reste

[4] Cette nécessité de redonner la parole aux dominés prend tout son sens si l'on considère que, « durant une longue période, l'évocation du passé colonial restait dans le cercle des spécialistes et n'était pas objet de débat public » (Smouts, 2008, p. 92).

comme une cicatrice dans la mémoire collective car elle rappelle la manière dont le colonialisme imposait non seulement sa domination matérielle, mais aussi son mépris symbolique. La famine aggravée par plusieurs années de sécheresse vient renforcer ce tableau dramatique :

> Plusieurs années de sécheresse avaient appauvri la campagne jadis riche en céréales qu'on exportait vers l'Europe. Maintenant, les paysans se nourrissaient de racines et de tubercules, eux aussi très rares. Les morts se chiffraient par milliers : « C'est la racaille qui crève, disait-on. Bon débarras ! » Les colons récupéraient ainsi des terres abandonnées. Ils foraient des puits, plantaient des orangers, semaient du blé. Ils prospéraient sur ces terres qui n'avaient vu que des cadavres (Khaïr-Eddine, 2007, p. 24).

Les paysans, qui jadis approvisionnaient l'Europe en céréales, sont désormais forcés de se nourrir de tubercules et de racines. Les morts se comptent par milliers, tandis que le mépris colonial continue de se manifester dans des phrases dégradantes comme « C'est la racaille qui crève. Bon débarras ! ». L'auteur montre comment le discours déshumanisant justifie l'indifférence à la souffrance et prépare la spoliation des terres. En effet, les colons profitent de cette tragédie pour récupérer les champs délaissés par les colonisés disparus pour y prospérer à bon escient. Le contraste entre la mort des uns et l'enrichissement des autres incarne la logique prédatrice du colonialisme, où l'anéantissement d'un peuple devient la condition de l'accumulation des richesses par les dominants. Cette logique d'exploitation se prolonge durant la deuxième Guerre mondiale :

> En Europe, la Guerre durait depuis deux ans. Seules les usines d'armement allemandes fonctionnaient. La France était sous la botte nazie, mais les autorités coloniales, qui étaient vichystes, envoyaient tout en métropole. Il n'y avait donc rien à manger pour les autochtones (Khaïr-Eddine, 2007, p. 25).

La période de la Seconde Guerre mondiale met en lumière les contradictions profondes du système colonial. Alors que la France, affaiblie par l'occupation nazie, détourne les ressources marocaines au profit de la métropole, la population autochtone est plongée dans une misère extrême. La famine et les épidémies traduisent la logique extractive d'un pouvoir colonial qui sacrifie les besoins vitaux des colonisés au maintien de l'effort de guerre européen. Cette situation illustre la logique d'un pouvoir qui considère les colonies comme de simples réservoirs de ressources, sans égard pour la survie de leurs habitants. L'auteur dénonce ainsi l'injustice d'un système qui fait de la souffrance des colonisés le prix du maintien d'une domination étrangère. L'arrivée des Américains en 1942 provoque un basculement brutal :

> Avec le débarquement américain de 1942, qui cloua au sol la flotte aérienne française fidèle au maréchal Pétain, les choses se remirent à fonctionner à peu près normalement. On ouvrit des chantiers, le dollar coula à flot. Les bases militaires américaines employant beaucoup de Marocains, l'arrière-pays en profita. On soignait les malades. Du jour au lendemain, le typhus disparut. Et, comme par hasard, la pluie se remit à tomber. Les campagnes reverdirent. On se remit à procréer (Khaïr-Eddine, 2007, p. 25).

Ce passage illustre un tournant majeur dans l'histoire du Maroc, à savoir celui du débarquement américain de 1942 qui marque la fin de la misère extrême imposée par le régime vichyste. L'arrivée des Américains, perçue comme une libération économique et symbolique, redonne vie au pays. Khaïr-Eddine emploie un ton ironique pour décrire cette métamorphose : la pluie revient, la maladie disparaît, la vie renaît. Ce revirement révèle pourtant la fragilité d'un monde où l'existence des colonisés reste conditionnée par des rapports de force géopolitiques qui les dépassent. Cette prospérité éphémère, née de forces extérieures, n'est que le prolongement du désenchantement qui suivra, celui d'un peuple exploité puis oublié :

> L'armée française engagea des jeunes qu'on envoya sur les fronts d'Europe, en Italie et ailleurs. On rendit hommage à la bravoure du Marocain tout en oubliant qu'on l'avait jusque-là méprisé. On promit même l'indépendance à Mohammed V, lorsque la Guerre serait finie, mais on oublia ce serment. L'euphorie des lendemains de la Guerre était telle qu'on recommença à traiter le colonisé de sous-homme, de turbulent et d'ignorant congénital. D'arriéré pathologique, en quelque sorte (Khaïr--Eddine, 2007, p. 25).

Bien que faisant preuve de courage et de sacrifice, la reconnaissance qu'on accorde aux jeunes Marocains, enrôlés pour combattre aux côtés des troupes françaises sur les fronts d'Europe, demeure instrumentale. Ils sont glorifiés lorsqu'ils servent les intérêts de la puissance coloniale, mais rapidement replongés dans le mépris une fois la guerre achevée. La promesse d'indépendance aussitôt trahie renforce cette duplicité, et l'illusion d'une ouverture politique n'est qu'un levier tactique destiné à galvaniser les troupes. Ce cycle de valorisation provisoire suivi d'un retour à l'humiliation dévoile la mécanique idéologique de la colonisation. Le colonisé n'est jamais reconnu comme sujet de droit, mais comme un outil temporaire dont la valeur dépend des besoins stratégiques qu'imposent les circonstances. Les discours racistes de l'après-guerre qui qualifient de nouveau le Marocain de « sous-homme », « d'ignorant congénital » ou « d'arriéré pathologique », manifestent la persistance de ce système. L'auteur met ainsi à nu la continuité d'un processus de domination où la dignité du colonisé n'est jamais stable, mais suspendue à la volonté et aux besoins de l'occupant. De ce fait, la mémoire de cette période coloniale et des évènements tragiques qui l'ont meublée n'est pas sans laisser des traces dans l'esprit des colonisés :

> – Tu revis ton passé ?
> – Oui. Mais il est si effrayant, si misérable qu'il serait peut-être préférable de l'oublier.
> – Ton passé ?
> Le mien, celui des autres. Les grandes misères de l'époque, la famine, les épidémies, l'anéantissement collectif (Khaïr-Eddine, 2007, p. 28).

Bouchaïb, par le biais de cet échange avec sa femme, avoue la difficulté de revisiter un passé qu'il qualifie d'« effrayant » et de « misérable », au point qu'il semblerait « préférable de l'oublier ». Mais ce passé n'est pas seulement personnel précise-t-il, il est également celui de tout un peuple ayant vécu sous la domination

coloniale. L'énumération des catastrophes, condensée dans une formule sobre mais saisissante, met en évidence l'ampleur de la destruction. En reliant l'expérience intime au destin commun dans un discours où la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective, le texte souligne la profondeur des traces laissées par le colonialisme. Loin d'être réductibles à des événements révolus, elles constituent une mémoire persistante, difficile à porter, mais impossible à effacer.

A travers des fragments mémoriels, le texte de Mohammed Khaïr-Eddine reconstruit l'expérience du passé colonial dans sa dimension la plus tragique. La famine, les épidémies, l'exploitation des terres et l'injustice sociale témoignent d'un système où le colonisé est réduit à l'invisibilité, à la souffrance et à la marginalisation. Mais l'écriture ne se limite pas à l'énumération des faits. Elle met en scène un travail de mémoire douloureux, oscillant entre un rappel qui s'impose et la tentation de l'oubli. Le texte révèle ainsi un double mouvement : celui d'un dévoilement des violences passées et celui d'une quête de reconnaissance, où la mémoire devient le socle d'une réflexion critique sur l'histoire coloniale.

3.2. Le souvenir précieux de la résistance

Dans *Il était une fois un vieux couple heureux*, Mohammed Khaïr-Eddine montre que, en dépit de la misère et de l'injustice du colonialisme, certains souvenirs restent précieux. Ceux-ci concernent la résistance et les moments de courage et de solidarité. Ils sont marqués par la nostalgie, mais aussi par la fierté et la dignité des personnages face à l'oppression. L'auteur fait mention du courage et des petites victoires contre le colonialisme. Même dans la misère, certains moments montrent que les Marocains n'étaient pas seulement victimes. Ils résistaient, protégeaient leurs familles et préservaient leur culture. La mémoire de ces actes de résistance devient un trésor chéri par le personnage. Ces souvenirs précieux rappellent que, malgré la domination et l'injustice, le peuple n'a jamais été totalement vaincu.

La nostalgie éprouvée à l'égard de ces souvenirs a aussi un rôle moral et émotionnel. Elle permet aux personnages de garder vivant le sentiment de fierté et de solidarité. En se rappelant ces moments, ils se réapproprient leur histoire et montrent que le colonialisme n'a pas réussi à s'emparer complètement de leur dignité. Ces souvenirs de résistance sont donc à la fois personnels et collectifs, car ils représentent la mémoire d'une génération qui a lutté contre l'injustice et a su préserver son identité culturelle. Le roman évoque d'abord la résistance armée :

> Un Mokhazni armé d'un M.A.S. 36 était venu ce jour-là à la mosquée en compagnie du Mokaddem[5]. Il exhibait une liste de noms de gens recherchés à Casablanca pour faits de résistance – ce qu'on appelait le terrorisme à l'époque. Et c'est en sa qualité d'Anflouss[6] que Bouchaïb le reçut. Dans toutes les villes du Nord, la résistance à l'occupation était très active. Il y avait des attentats à la bombe, des rafles massives et des exécutions sommaires. Les traîtres étaient châtiés sans pitié mais les feddaïns

[5] Fonctionnaire de l'autorité administrative locale, agissant comme intermédiaire entre la population et les représentants de l'Etat.
[6] Policier de village (Khaïr-Eddine, 2007, p. 5).

> payaient de leur vie leurs exploits. Comme Zerktouni ou Allal ben Abdallah… (Khaïr--Eddine, 2007, p. 12).

Ce passage illustre avec force la présence active et organisée de la résistance marocaine face à l'occupation coloniale. L'évocation du Mokhazni et du Mokaddem, figures locales souvent associées à l'appareil de contrôle colonial, rappelle le climat de surveillance et de répression qui pèse sur la population. Le fait que des listes de « recherchés » soient brandies jusque dans l'espace sacré de la mosquée souligne l'intrusion du pouvoir dans tous les domaines de la vie collective, et le caractère systématique de la traque menée contre les opposants. L'appellation de « terroristes » donnée aux résistants traduit la stratégie coloniale visant à délégitimer leur combat, alors qu'ils sont en réalité porteurs d'un idéal d'émancipation et de liberté. Le rappel de figures emblématiques comme Zerktouni[7] ou Allal ben Abdallah[8] inscrit cette lutte dans une mémoire héroïque, où le sacrifice devient une valeur fondatrice. Ces résistants, ainsi que d'autres, apparaissent comme des symboles d'honneur et de dignité, opposant à la puissance militaire coloniale la force de leur courage et de leur engagement. Leur mort, loin d'être une défaite, constitue une victoire morale car elle nourrit la fierté du peuple et transmet aux générations futures l'idée que la résistance, même au prix de la vie, reste un acte de grandeur. Le roman montre aussi que celle-ci se manifeste également au quotidien, de manière discrète mais efficace :

> Certains commerçants nationalistes qui aidaient financièrement la résistance étaient connus des services secrets mais on ne pouvait pas les arrêter car ils s'étaient fondus dans la nature. On pensait donc qu'ils étaient allés se cacher dans leur village d'origine. Certains d'entre eux s'y trouvaient bel et bien mais nul n'osait les dénoncer, pas même le Mokaddem ni le Cheik, qui les fréquentaient quotidiennement, déjeunaient ou jouaient aux cartes avec eux. Le Cheik était lui-même un résistant notoire, il militait pour l'indépendance (Khaïr-Eddine, 2007, p. 12).

Ce passage met en évidence une autre facette de la résistance, à savoir celle qui s'exerce dans la discrétion à travers la solidarité et le soutien logistique. Contrairement à l'image héroïque des résistants armés, la lutte se déploie ici dans des gestes silencieux mais déterminants. Les commerçants nationalistes, par leur aide financière, assurent la survie matérielle du mouvement indépendantiste. Le fait que même les autorités traditionnelles, à l'instar du Cheik, se refusent à dénoncer les résistants révèle l'existence d'un consensus implicite au sein de la communauté. La protection de ceux qui luttent pour l'indépendance est un devoir partagé entre les différentes couches sociales. Ces actes discrets mais courageux sont précieux puisqu'ils montrent que la lutte pour la liberté ne se limite pas au combat armé. Ces souvenirs nourrissent une nostalgie profonde chez Bouchaïb ainsi que chez les gens qui ont vécu ces moments :

[7] Mohammed Zerktouni est né en 1927 à Casablanca et mort le 18 juin 1954 après s'être donné la mort en prison. Il est l'un des plus célèbres résistants marocains.
[8] Allal ben Abdallah ben Bachir Zerouali (1916 – 11 septembre 1953) est le résistant marocain qui a tué Mohammed Ben Arfa.

> Cet incident n'eut pas de suite. Les résistants continuèrent de vivre leur exil chez eux jusqu'à l'indépendance. Ce souvenir était si cher au vieil homme qu'il en reparlait souvent. « Cette époque était celle de l'enthousiasme, du sacrifice et de l'honneur. Où est tout cela, à présent ? » affirmait-il, puis il revenait au quotidien. Un quotidien calme qu'il appréciait car il n'avait aucun souci à se faire, et sa seule obligation était de vivre et de prier (Khaïr-Eddine, 2007, p. 13).

Même lorsque les combats ont cessé, l'expérience de cette lutte reste gravée dans la conscience collective. Le vieil homme exprime avec émotion combien ces années représentent l'honneur, le courage et le sacrifice des générations passées, et donnent un sens à l'histoire personnelle et nationale. Même après la guerre pour l'indépendance, ces souvenirs continuent d'inspirer et de valoriser la mémoire des Marocains. Il ne s'agit pas seulement d'un passé révolu, mais d'un héritage moral qui nourrit l'identité nationale. En somme, Mohammed Khaïr-Eddine montre que le passé colonial n'était pas seulement fait de souffrance et d'injustice. Il a aussi laissé des traces de courage, de solidarité et de dignité. Ces souvenirs précieux de la résistance permettent aux personnages et au lecteur de se rappeler que, malgré la domination et l'oppression, le peuple marocain a su lutter pour sa liberté et préserver son honneur.

4. Conclusion

In fine, *Il était une fois un vieux couple heureux* dépasse largement le cadre d'un simple récit de souffrances endurées sous le Protectorat. À travers les souvenirs de Bouchaïb et des habitants du village, Mohammed Khaïr-Eddine fait de la mémoire un véritable espace de reconstruction du passé colonial. L'évocation de la pauvreté, des maladies, des famines, des inégalités sociales ou encore des promesses non tenues ne constituent pas seulement un inventaire des injustices subies ; elles participent à la réécriture d'une histoire longtemps racontée du point de vue du pouvoir colonial. La mémoire devient ainsi un acte de résistance symbolique qui restitue aux colonisés leur droit à la parole.

D'autre part, les souvenirs de la résistance, de solidarité villageoise et des sacrifices consentis pour l'indépendance montrent que la mémoire postcoloniale ne se réduit pas au traumatisme. Elle préserve également les valeurs de courage, de fraternité et d'engagement qui ont permis aux Marocains d'affronter la domination coloniale. En articulant souvenirs de la souffrance et ceux de la résistance, le roman construit une mémoire collective complexe où le passé douloureux demeure indissociable de la capacité des individus à préserver leur identité et leur fierté.

Ainsi, Mohammed Khaïr-Eddine inscrit son œuvre dans une véritable démarche postcoloniale. Il ne cherche pas seulement à rappeler les violences du passé, mais à interroger les mécanismes de leur transmission, à redonner une visibilité aux voix marginalisées et à réhabiliter l'expérience des colonisés dans le récit national. Le roman devient dès lors un témoignage vivant et engagé qui invite le lecteur à ne pas oublier les injustices du passé, tout en célébrant le courage et les sacrifices qui ont permis de construire l'histoire du Maroc moderne.

Bibliographie

Bardolph, J. (2006). Études postcoloniales et littérature (coll. « Unichamp-essentiel », n° 10). Paris : Honoré Champion.

Boizette, P. (2013). Introduction à la théorie postcoloniale. Revue Silène, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, pp. 1–13.

Camara, E. H. (2024). Frantz Fanon et la perspective postcoloniale : De la résistance contre le système colonial à la désaliénation des mentalités. Revue, 5(11), pp. 259–268.

Colligon, B. (2007). Note sur les fondements des postcolonial studies. EchoGéo, (1), pp. 1–9.

Côté, I. (2019). Théorie postcoloniale, décolonisation et colonialisme de peuplement : Quelques repères pour la recherche en français au Canada. Cahiers franco-canadiens de l'Ouest, 31(1), pp. 25–42.

Khaïr-Eddine, M. (2007). Il était une fois un vieux couple heureux. Casablanca : Imprimerie Najah El Jadida.

Lazarus, N. (2006). Penser le postcolonial : Une introduction critique. Paris : Éditions Amsterdam.

Mangeon, A. (2012). Postures postcoloniales : Domaines africains et antillais. Paris : Karthala.

Rey Mimoso-Ruiz, B. (2019). Il était une fois un vieux couple heureux de M. Khaïr-Eddine : L'amour apaisé ou la fin d'un monde ?. *Agapè*. *De l'amour dans le patrimoine littéraire*. https://hal.science/hal-02531312/document [28/06/2026].

Samin, R. (2025). La théorie postcoloniale : Entre universalisme et essentialisme. Tropismes. https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/tropismes [03/01/2026].

Smouts, M.-C. (2008). La question de la mémoire postcoloniale. Transcontinentales, pp. 91–94.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 29–43
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.03

La virtù femminile rivisitata: *Il messaggio* di Giuseppe Parini come rilettura rococò della *Nouvelle Héloïse* di J.-J. Rousseau

Revisiting Feminine Virtue: Giuseppe Parini's Message as a Rococo Rereading of J.-J. Rousseau's La Nouvelle Héloïse

Eduardo San Martín Fermín
Euskal Herriko Unibertsitateko, Spagna
https://orcid.org/0000-0002-4894-5594
eduardo.sanmartin@ehu.eus

Riassunto: Questo studio propone una lettura comparativa tra *Il messaggio* di Giuseppe Parini e *La Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau alla luce dell'estetica della ricezione e della teoria della riscrittura. L'analisi metodologica combina confronto intertestuale, esame metrico-formale e analisi retorico-lessicale per individuare i meccanismi di trasformazione del modello rousseauiano nella lirica italiana del Settecento. I risultati dimostrano che il motivo della virtù femminile, centrale nel romanzo epistolare francese come processo psicologico e temporale, viene rielaborato da Parini attraverso tre operazioni principali: condensazione semiotica nell'oggetto del reliquiario, contenimento formale nell'ode saffica e stilizzazione rococò del linguaggio sentimentale. Questa trasformazione produce un passaggio dal conflitto narrativo a uno stato lirico atemporale, compatibile con l'orizzonte culturale dell'Illuminismo aristocratico italiano. Lo studio conclude che *Il messaggio* costituisce una mediazione creativa e culturalmente strategica che riformula la sensibilità rousseauiana in grazia formale ed eleganza morale.

Parole chiave: lirica settecentesca, intertestualità, ode saffica, miniaturizzazione estetica, mediazione culturale.

Abstract: This study offers a comparative reading of Giuseppe Parini's *Il messaggio* and Rousseau's *La Nouvelle Héloïse* through aesthetics and rewriting theory. The methodology combines intertextual comparison, metrical and formal analysis, and rhetorical-lexical examination in order to identify the mechanisms through which the Rousseauian model is reshaped within eighteenth-century Italian lyric poetry. The findings show that the motif of female virtue, presented by Rousseau as a temporal psychological conflict is transformed by Parini through three main operations: semiotic condensation in the reliquary object, formal containment in the sapphic ode, and rococo stylization of emotional

Received: 2026-02-09; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Euskal Herriko Unibertsitateko. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

language. This process shifts virtue from narrative development to an atemporal lyrical state aligned with the cultural horizon of aristocratic Italian Enlightenment. The article concludes that *Il messaggio* represents a creative and strategic cultural mediation that reformulates French sentimental *pathos* into formal grace and moral elegance rather than simple imitation.

Keywords: eighteenth-century lyric poetry, intertextuality, sapphic ode, aesthetic miniaturization, cultural mediation.

1. Introduzione

La pubblicazione di *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau fu accolta, in breve tempo, come una pietra miliare culturale che riconfigurò le coordinate della sensibilità letteraria del Settecento. Il suo impatto trascese l'ambito francofono e aprì un dialogo estetico ed etico con altre tradizioni letterarie europee. In Italia, l'accoglienza riservata al modello sentimentale rousseauiano non si limitò a una traduzione o imitazione, ma comportò un adattamento critico ai codici locali, in particolare nella lirica colta.

Maria Zanardi (2007) ha analizzato in dettaglio questo fenomeno, evidenziando che l'influenza di Rousseau nel contesto italiano fu precoce, intensa, ma segnata da una costante operazione di mediazione e adattamento ai codici culturali locali. Ciò significa che i lettori e gli scrittori non si limitarono semplicemente ad adottare l'ideologia rousseauiana, ma la riconfigurarono in dialogo con la loro tradizione letteraria ed estetica.

Da una prospettiva storiografica illuminata, Paul Hazard aveva già sottolineato che *La Nouvelle Héloïse* rappresentò una scossa per la coscienza europea, trasformando non solo la forma narrativa, ma anche le pratiche sentimentali e morali dell'epoca. Nella sua analisi delle idee europee del Settecento, Hazard sostiene che il romanzo faceva parte di un fenomeno più ampio di crisi di coscienza, attraverso il quale le nuove forme letterarie (romanzo epistolare, soggettività emotiva, morale del sentimento) si imposero sulle strutture narrative classiche del passato (Hazard, 1946).

Per analizzare la ricezione di un'opera in un altro contesto culturale non è sufficiente registrare la sua influenza tematica o stilistica. È necessario applicare un quadro teorico che presupponga che il significato delle opere letterarie emerga dall'interazione con lettori e sistemi estetici specifici. È qui che entra in gioco l'estetica della ricezione (*reception aesthetics*), un approccio sviluppato nel XX secolo da Hans Robert Jauss, che ripensa la funzione della storia letteraria come disciplina attiva (*active reception*) piuttosto che come mera cronaca di fatti letterari[1]. Jauss sostiene che la storia letteraria "deve collocare l'opera in una relazione processuale con le aspettative dei lettori e le loro trasformazioni nel tempo" (Jauss, 1967/1982, p. 4).

[1] Hans Robert Jauss (1921–1997), principale esponente della cosiddetta Scuola di Costanza, sviluppò a partire dalla fine degli anni Sessanta la cosiddetta estetica della ricezione. Questo approccio ripensa la storia letteraria come una disciplina dinamica, incentrata sull'interazione tra testo, lettore e contesto storico, e in particolare sul concetto di orizzonte delle aspettative, che condiziona la ricezione delle opere in momenti diversi. La ricezione è quindi intesa come un processo attivo di costruzione del significato e non come una mera reazione passiva del lettore. Si veda, tra gli altri, *Literaturgeschichte als Provokation der Literatur* (1967).

In *Literaturgeschichte als Provokation* (1967), Jauss argomenta che il significato di un testo non si esaurisce nel momento della sua creazione, ma si dispiega in un processo storico di ricezione e reinterpretazione da parte di diversi tipi di pubblico. La storia letteraria, da questo punto di vista, deve concentrarsi sulla ricostruzione degli orizzonti di aspettative (*horizons of expectation*) che i pubblici di epoche diverse proiettano sui testi, nonché sulle trasformazioni che questi orizzonti subiscono nel corso del tempo.

Il concetto di rilettura integra la nozione di recezione con quella di adattamento creativo. Possiamo definire la riscrittura (che include la rilettura) come un processo attraverso il quale un testo dialoga con un altro in modo precedente o contemporaneo, generando un nuovo prodotto estetico che riflette sia il modello che la tradizione ricevente. Questo approccio ci permette di pensare non a un semplice "eco" di Rousseau in Parini, ma a una trasformazione consapevole che modula elementi rousseauiani per adattarli alle aspettative formali ed estetiche della lirica italiana della metà del Settecento. Da questo punto di vista, le operazioni retoriche di selezione, condensazione e stilizzazione che osserveremo ne *Il messaggio* non costituiscono un'imitazione, ma un atto di reinterpretazione critica. La tradizione letteraria ricevente non è un terreno passivo che assorbe influenze, ma uno spazio creativo che riconfigura tali influenze secondo un proprio orizzonte di aspettative.

La ricezione di Rousseau in Italia è stata trattata in diversi studi, ma pochi hanno affrontato in modo comparativo l'interazione tra *La Nouvelle Héloïse* e testi lirici italiani contemporanei come *Il messaggio*. Un'analisi significativa è quella di Zanardi, che esplora come il romanzo di Rousseau sia stato interpretato dagli intellettuali italiani e riconfigurato nel loro contesto culturale locale. La sua ricerca mostra che autori dell'Illuminismo italiano concepivano l'opera di Rousseau non come un modello da imitare direttamente, ma come uno stimolo per una riflessione estetica adattata ai canoni della loro tradizione letteraria. Parini, come poeta colto della metà del Settecento, si inserisce in questa conversazione intellettuale. La sua opera lirica, profondamente radicata nell'estetica classicista e rococò, fornisce un terreno fertile per studiare come un motivo drammatico esteso (il conflitto della virtù femminile in Rousseau) possa essere assorbito, trasformato e risignificato nel contesto della poesia italiana colta.

2. Il motivo trasferito: la virtù femminile messa alla prova

Il primo punto di contatto verificabile tra *La Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau e *Il messaggio* (1763) di Giuseppe Parini è il motivo della virtù femminile messa alla prova, intesa non come astrazione morale, ma come esperienza affettiva conflittuale. In entrambi i testi, la figura femminile è definita da una rinuncia consapevole alla realizzazione del desiderio amoroso, rinuncia che si presenta come espressione di autenticità etica e di fedeltà a un ordine morale interiore.

La critica ha ripetutamente sottolineato che *La Nouvelle Héloïse* inaugura una nuova forma di morale sentimentale[2], in cui la virtù smette di essere complice obbedienza a norme esterne per diventare una lotta interiore sostenuta nel tempo. Secondo Michel Crogiez, l'originalità di Rousseau risiede nell'aver trasformato la virtù in un "paradoxe vécu, c'est-à-dire, une tension permanente entre passion et devoir, sans résolution simple" (Crogiez, 1997, p. 114). Questo paradigma sarà decisivo per la letteratura europea successiva.

Parini riprende lo stesso motivo ma lo spoglia del suo sviluppo narrativo, concentrandolo in un'unica scena lirica[3]. La virtù non è più un processo drammatico, ma uno stato morale cristallizzato, offerto alla contemplazione estetica. Questa differenza strutturale non elimina il legame intertestuale; al contrario, lo rende ancora più significativo, poiché rivela un'operazione consapevole di selezione e trasformazione.

In *La Nouvelle Héloïse*, la virtù di Julie viene costruita attraverso una lunga sequenza di lettere che documentano la sua evoluzione psicologica. Il genere epistolare permette a Rousseau di esplorare minuziosamente la coscienza morale della sua protagonista, esponendo senza mediazioni la lotta tra passione e dovere. Un passaggio esemplare si trova nella parte III, lettera XVIII, dove Julie annuncia la sua decisione di rinunciare definitivamente a Saint-Preux:

> Il faut vous fuir, monsieur, je le sais bien; je le devrais du moins, et votre conduite m'en ferait une loi, si mon cœur m'en laissait la force. On m'a promise à un autre, et je me suis engagée; l'honneur, la foi, le devoir, tout m'enchaîne (Rousseau, 1761/1964, p. 325).

Questo frammento mostra il dispositivo rousseauiano: la virtù è annunciata come un obbligo riconosciuto, ma difficile da adempiere (*si mon cœur m'en laissait la force*). La sintassi è esitante, segnata da incisi e concessioni che riflettono la frattura interiore del soggetto. La ripetizione di termini normativi (*honneur*, *foi*, *devoir*) non produce serenità, ma un affetto di oppressione morale.

La virtù, secondo Rousseau, non è una qualità stabile, ma una decisione costantemente rinnovata. Come osserva Robert Mauzi, "la morale sentimentale di Rousseau è inseparabile dalla durata: essa è vissuta come una prova, non come uno stato" (Mauzi, 1960, p. 341). Julie non possiede la virtù; la conquista attraverso la sofferenza e il sacrificio ripetuto. Questo carattere temporaneo è rafforzato in altri punti chiave: il conflitto con il padre, l'accettazione del matrimonio con Wolmar e, infine, la morte redentrice di Julie, dove la virtù acquista una dimensione quasi trascendentale. In tutti i casi, la virtù è definita dalla tensione narrativa, dal divenire e non dall'immobilità.

[2] La morale sentimentale indica un tipo di etica basata sull'autenticità dei sentimenti e sulla tensione interiore tra dovere e passione, piuttosto che sull'osservanza esterna di norme sociali.

[3] La condensazione in un'unica scena lirica è una tecnica che trasforma un lungo processo narrativo in un'unica immagine poetica o episodio emotivo. Anziché raccontare una storia in modo lineare, il poeta concentra in un breve momento tutto il carico affettivo e simbolico della situazione. Ciò rende l'esperienza del lettore più immediata e contemplativa, come se ogni dettaglio funzionasse simultaneamente a livello estetico, morale e psicologico. In Parini, questa tecnica intensifica la percezione della virtù femminile come ideale morale, senza bisogno di narrare tutta la sua vita.

Di fronte a questa costruzione estensiva, Parini presenta in *Il messaggio* una figura femminile radicalmente diversa dal punto di vista formale, sebbene affine nel suo nucleo etico. La donna pariniana è priva di nome, di storia esplicita e di contesto sociale definito[4]. La sua virtù non si dispiega nel tempo, ma si condensa in un gesto simbolico: l'invio di un reliquiario con il suo ritratto.

Fin dai primi versi, il poema stabilisce una definizione negativa di questa figura femminile:

> Ma che! Non è di quelle
> che fan pompa di sé con atti e detti,
> e con leggiadro inganno
> sanno celar la passion del petto
> (Parini, 1763/2001, vv. 9–12)

La donna si definisce per opposizione: non appartiene al tipo femminile che teatralizza i sentimenti né a quello che dissimula la passione con artifici galanti. La sua virtù consiste proprio in una sincera moderazione, in una fedeltà silenziosa che rifiuta sia l'eccesso patetico che la civetteria. A differenza di Julie, questa figura non verbalizza il suo conflitto interiore in prima persona. La sua voce appare appena suggerita, mediata dall'oggetto che invia e dallo sguardo del poeta. La virtù non viene drammatizzata; si presenta come un fatto compiuto, come una costanza che non ha più bisogno di essere giustificata discorsivamente. Franco Fido ha sottolineato questa caratteristica distintiva della poesia pariniana, sottolineando che "la moralità non nasce dal conflitto rappresentato, ma dalla forma stessa, dalla misura e dalla dignità del sentimento" (Fido, 1989, p. 74). La virtù, ne *Il messaggio*, si identifica con l'eleganza morale, con l'armonia tra affetto e forma.

Nonostante queste differenze strutturali, la parentela tematica tra i due testi è inequivocabile. Sia Julie che la donna di Parini incarnano una rinuncia amorosa motivata da un principio morale interiorizzato, non imposto esclusivamente dall'esterno. In entrambi i casi, la virtù è definita come fedeltà a un ideale etico che prevale sulla soddisfazione immediata del desiderio.

Tuttavia, l'espressione di tale rinuncia differisce radicalmente. In Rousseau, la rinuncia è verbalizzata come conflitto, come strazio, come dramma interiore che richiede di essere narrato e condiviso. In Parini, la rinuncia è sublimata in un oggetto estetico, in un gesto delicato che sostituisce il discorso. Questa differenza non risponde solo a scelte stilistiche individuali, ma anche a una divergenza generica e culturale. Come ha sottolineato Maria Corti, la lirica tende a "sottrarre l'evento al tempo e a fissarlo in una forma assoluta" (Corti, 1978, p. 95), mentre la narrativa si fonda sulla successione e sulla trasformazione. Parini traduce così il conflitto rousseauiano nel linguaggio proprio della lirica, eliminando la progressione drammatica e conservandone solo l'essenza morale.

[4] L'anonimato del personaggio permette di universalizzare la virtù rappresentata, trasformandola in emblema morale più che in storia individuale.

La presenza di questo motivo comune permette di affermare, con fondamento critico, che *Il messaggio* è inconcepibile senza il precedente de *La Nouvelle Héloïse*. Non si tratta di un'influenza superficiale, ma di un'autentica ricezione creativa, nel senso definito dall'estetica della ricezione. Parini riconosce implicitamente la potenza del modello rousseauiano, ma decide di rispondere ad esso da un altro sistema di valori formali.

Come sostiene Hans Robert Jauss, una ricezione significativa si verifica quando un nuovo testo "conferma, modifica o trasgredisce l'orizzonte delle aspettative creato da un'opera precedente" (Jauss, 1970, p. 14). *Il messaggio* modifica tale orizzonte dimostrando che la virtù sentimentale può esprimersi senza drammaticità narrativa, attraverso la perfezione formale e il contenimento lirico.

Questo primo atto di rilettura (il trasferimento del motivo) getta le basi per comprendere i meccanismi più complessi che esamineremo nella sezione seguente, dove analizzeremo come Parini trasformi attivamente il modello rousseauiano attraverso specifici procedimenti poetici: l'oggettivazione, il contenimento formale e la stilizzazione rococò.

3. Dalla psicologia all'oggetto: condensazione ed ecfrasi come meccanismi di trasformazione

Il primo meccanismo strutturale attraverso il quale Giuseppe Parini trasforma il modello rousseauiano può essere definito con precisione come un processo di condensazione semiotica, mediante il quale una soggettività estesa, sviluppata narrativamente, viene oggettivata in un artefatto materiale carico di valore simbolico. Laddove *La Nouvelle Héloïse* dispiega la virtù femminile come esperienza psicologica analizzata e verbalizzata nel tempo, *Il messaggio* la condensa in un oggetto estetico: il reliquiario che contiene il ritratto della dama.

In Rousseau, la psicologia di Julie si costruisce attraverso un costante discorso introspettivo. La lettera funge da spazio privilegiato di autoanalisi, dove l'io si costituisce narrando sé stesso. Come sottolinea Maria Corti, il genere epistolare moderno permette una "costruzione progressiva dell'io come testo" (Corti, 1978, p. 71). Il conflitto morale si articola in parole, ragionamenti, dubbi e ritrattazioni che occupano intere pagine.

Parini, al contrario, elimina il discorso introspettivo e lo sostituisce con la presenza muta, ma eloquente, di un oggetto. Il sentimento non viene spiegato: viene mostrato. La soggettività non viene svelata: viene racchiusa. Questa operazione non è riduttiva, ma altamente sofisticata dal punto di vista retorico ed estetico.

Dal punto di vista semiotico, *Il messaggio* funziona come un oggetto-segno totale, ovvero come un supporto materiale che concentra in sé una pluralità di significati affettivi, morali e simbolici. Il poema non si intitola *Il ritratto né La donna*, bensì *Il messaggio*: l'enfasi ricade sulla funzione comunicativa dell'oggetto, non sulla sua mera materialità. Il testo insiste ripetutamente sulla dimensione significativa del reliquiario. Non è un ornamento vuoto né un capriccio galante, ma un veicolo di

significato morale. A questo punto, l'ecfrasi[5] diventa un meccanismo centrale della rilettura rococò.

La descrizione del ritratto miniato non cerca una riproduzione mimetica, bensì una trasfigurazione etica dell'oggetto:

> E in questo azzurro vedi
> Sorto un bel viso, in cui modesto ride
> Quel che in lei di più vivo
> Occhio morale in sua bellezza annida
> (Parini, 1763/2001, vv. 13–16)

L'immagine del "bel viso" non è puramente estetica, ma è carica di valori morali ("modesto ride"). Il ritratto diventa l'epitome visivo della virtù, il sostituto simbolico di una soggettività che, in Rousseau, richiedeva centinaia di pagine per essere articolata.

Questo processo di oggettivazione rientra in un principio estetico più ampio che la critica ha identificato come miniaturizzazione, tratto distintivo della sensibilità rococò. Guido Bezzola ha sottolineato che nella letteratura italiana del Settecento "il grande viene ridotto al piccolo, il dramma alla grazia, l'esperienza alla forma" (Bezzola, 1999). *Il messaggio* è un esempio emblematico di questa logica.

La miniatura pittorica[6] (un genere in auge nella cultura aristocratica del Settecento), offre il modello perfetto: una superficie minima che racchiude una massima intensità simbolica. Il reliquiario pariniano svolge esattamente questa funzione. Anziché la durata narrativa offre la densità lirica; anziché l'analisi psicologica, la concentrazione iconica. Da questo punto di vista, l'oggetto descritto non è semplicemente un elemento narrativo, ma una metafora autoriflessiva della poesia stessa. Così come il ritratto miniato racchiude un vasto affetto in uno spazio ridotto, l'ode saffica[7] racchiude il dramma rousseauiano in una forma breve e perfetta. La rilettura avviene quindi non solo sul piano tematico, ma anche su quello formale e strutturale.

L'ecfrasi svolge qui una funzione decisiva: sostituisce il tempo narrativo con lo spazio contemplativo. In *La Nouvelle Héloïse*, il lettore accompagna Julie lungo un percorso di vita; in *Il messaggio*, il lettore contempla un oggetto immobile che condensa un intero passato e promette una costanza futura. Maria Corti ha osservato che l'ecfrasi opera spesso come una "strategia di sospensione del tempo narrativo" (Corti, 1978, p. 88). In Parini questa sospensione è totale: non c'è né una prima né un dopo, ma

[5] L'ecfrasi intesa nella sua accezione classica come descrizione letteraria di un'opera d'arte.

[6] Nel contesto settecentesco, la miniatura pittorica non è solo un genere decorativo, ma un dispositivo simbolico che concentra l'identità e l'affetto in una forma ridotta, destinata a una fruizione intima e ravvicinata. La sua logica formale (intensità espressiva, chiusura compositiva, autosufficienza dell'immagine) offre un modello utile per pensare alcune forme liriche brevi come spazi di condensazione emotiva e semantica.

[7] La forma saffica è ereditata dalla poesia classica greca e romana ed è associata all'armonia e all'elevazione morale. Ogni strofa è accuratamente misurata e il quinario adonico alla fine crea una chiusura leggera e musicale che dà una sensazione di eleganza e delicatezza. Nel contesto del Settecento, questa scelta metrica non è arbitraria: riflette valori di ordine, decoro e raffinatezza, trasformando la poesia in un veicolo di etica estetica e morale. La forma metrica, quindi, contribuisce sia alla musicalità che al messaggio morale del poema.

solo un presente lirico assoluto. L'oggetto non rimanda a una storia esplicita, ma a un'essenza morale atemporale. Questa trasformazione ha profonde conseguenze sulla rappresentazione della virtù. Mentre in Rousseau la virtù si costruisce nel conflitto, nella durata e nella prova reiterata, in Parini appare come una qualità già raggiunta, già fissata in una forma stabile. La virtù non si conquista, si conserva.

Un altro aspetto importante di questa oggettivazione è la sua funzione di garanzia di autenticità. In Rousseau, l'autenticità del sentimento è costantemente messa in discussione: Julie dubita, si contraddice, si analizza. In Parini, l'oggetto sostituisce questa incertezza psicologica con una certezza simbolica.

Il reliquiario non mente, non esagera, non contraddice sé stesso. La sua sola esistenza è prova sufficiente della costanza affettiva. *Il messaggio* stabilizza il conflitto rousseauiano trasformandolo in emblema. Questo spostamento dal discorso all'oggetto ha anche una dimensione etica. La virtù non ha più bisogno di essere proclamata o giustificata; si manifesta silenziosamente in un gesto. La moralità diventa visibile, ma non discorsiva, il che risponde perfettamente ai valori di decoro, discrezione ed eleganza propri del mondo arcadico-pariniano.

Infine, è opportuno sottolineare che questa operazione di condensazione implica anche una selezione del destinatario. Mentre *La Nouvelle Héloïse* si rivolge a un pubblico ampio ed emotivamente coinvolto, *Il messaggio* si rivolge a un lettore colto, capace di decifrare simboli, apprezzare la miniatura e riconoscere il valore morale inscritto nella forma. Come ha sottolineato Franco Venturi, l'Illuminismo italiano era caratterizzato da un "illuminismo aristocratico, più pedagogico che rivoluzionario" (Venturi, 1969, p. 227). La rilettura pariniana di Rousseau risponde a questo orizzonte culturale: trasforma un dramma morale potenzialmente sconvolgente in un oggetto estetico raffinato, adatto alla contemplazione di un'élite illuminata.

In questo senso, la condensazione non è solo una tecnica poetica, ma una strategia culturale. Trasformando la psicologia in oggetto, Parini neutralizza il carattere espansivo e sovversivo del modello rousseauiano, integrandolo armoniosamente nel sistema di valori della lirica italiana del Settecento.

4. Dal flusso alla forma: contenimento metrico, ode saffiche e sospensione del tempo

Uno dei contrasti più profondi tra *La Nouvelle Héloïse* e *Il messaggio* non risiede solo nel contenuto sentimentale, ma anche nel regime temporale che ciascun testo adotta per rappresentare la virtù femminile. Rousseau e Parini operano, infatti, con concezioni del tempo radicalmente diverse, indissolubilmente legate ai generi letterari che praticano.

In Rousseau, la virtù di Julie si articola in un tempo narrativo espansivo, fondato sulla successione, la memoria e l'anticipazione. Il romanzo epistolare costruisce un presente sempre aperto verso il passato (ricordato) e il futuro (temuto o desiderato). Ogni lettera presuppone quelle precedenti e ne annuncia altre successive, cosicché il senso morale emerge dal progressivo accumularsi di esperienze e riflessioni.

La virtù, in questo contesto, non può essere separata dalla durata. Come osserva Robert Mauzi, "la morale rousseauiste n'existe que dans le temps vécu, dans la répétition de l'épreuve et dans la fidélité à soi-même à travers le changement" (Mauzi, 1960, p. 338). Il lettore assiste al divenire della coscienza, ai suoi progressi e alle sue battute d'arresto, ed è proprio questa dinamica che conferisce profondità etica al personaggio di Julie. Parini, al contrario, colloca la virtù in un tempo lirico assoluto, radicalmente spogliato di ogni successione. *Il messaggio* non racconta una storia, ma fissa un istante. Il poema non si sviluppa, ma si presenta come un tutto chiuso, perfettamente delimitato, in cui passato e futuro sono assorbiti in un presente contemplativo.

Questa sospensione temporanea non è un effetto accidentale, ma il risultato diretto di una scelta metrica precisa: l'ode saffica. La forma saffica, ereditata dalla tradizione classica e ampiamente coltivata nella lirica italiana del Settecento, è caratterizzata dal rigore strutturale, dall'equilibrio ritmico e dall'associazione storica con la misura, il decoro e l'elevazione morale. Ogni strofa de *Il messaggio* è composta da tre endecasillabi saffici seguiti da un quinario adonico[8]. Questo schema, ripetuto con assoluta regolarità, produce un effetto di stabilità formale che contrasta con la fluidità discorsiva della prosa rousseauiana. L'emozione, entrando in questa struttura, è costretta ad adattarsi a uno schema fisso, a un ritmo che impone pausa, simmetria e proporzione.

Guido Bezzola ha sottolineato che, in Parini, la forma metrica agisce come un vero e proprio "principio etico di regolazione del sentimento" (Bezzola, 1999). La virtù non è solo enunciata tematicamente, ma è incarnata formalmente nella regolarità del verso. Il controllo metrico diventa così metafora del controllo morale. L'ode saffica è inoltre una forma chiusa, che non ammette prolungamenti indefiniti. A differenza del romanzo epistolare (potenzialmente infinito, aperto a nuove lettere, nuovi conflitti e nuove risoluzioni) l'ode presenta fin dall'inizio la consapevolezza della sua finitezza. Il lettore sa che il poema finirà presto, e questa aspettativa contribuisce alla percezione della virtù come qualcosa di già stabilito, non problematico.

In *La Nouvelle Héloïse*, il conflitto morale rimane aperto per gran parte dell'opera. Anche quando Julie sposa Wolmar, la tensione tra passione e dovere non scompare del tutto, ma si sposta e si trasforma. In *Il messaggio*, invece, non c'è conflitto in atto: la rinuncia è già avvenuta prima del poema, al di fuori del testo. Il poema ne raccoglie solo il risultato.

Un'analisi ritmica dettagliata de *Il messaggio* rivela come la metrica contribuisca a moderare il *pathos*. Gli accenti regolari dell'endecasillabo saffico, combinati con la brevità conclusiva del quinario, producono un effetto di respirazione controllata, che impedisce qualsiasi traboccamento emotivo. Anche quando il poema allude all'intensità del sentimento (*vivacissimo foco*), la forma impedisce che quel fuoco si propaghi. Il verso lo contiene, lo delimita, lo trasforma in oggetto di contemplazione

[8] L'endecasillabo saffico è un verso di undici sillabe con uno schema di accenti caratteristico, mentre il quinario adonico è un verso di cinque sillabe che conclude la strofa. La combinazione dei due produce il ritmo tipico della lirica classica breve, conferendo regolarità e armonia alla struttura.

estetica. Questa operazione è esattamente l'opposto di quella di Rousseau, la cui prosa cerca deliberatamente l'eccesso, la ripetizione enfatica e l'esclamazione come mezzi per coinvolgere emotivamente il lettore.

La famosa esclamazione di Rousseau: "Ô temps trop heureux où j'étais coupable!" (Rousseau, 1761/1964, p. 472), non ha un equivalente formale in Parini. Dove Rousseau grida, Parini sussurra; dove Rousseau insiste, Parini allude; dove Rousseau si abbandona al flusso emotivo, Parini impone la misura. Mario Praz interpretò questo fenomeno come una delle chiavi del rococò letterario: "la passione non viene negata, ma trasformata in grazia, in eleganza, in un'emozione che si lascia contemplare" (Praz, 1930, p. 49). Il contenimento metrico non elimina il sentimento, ma lo stilizza.

La conseguenza ultima di questa operazione formale è l'eternizzazione della virtù. In Rousseau, la virtù è fragile perché dipende dal tempo, dalla costanza, dalla ripetizione di decisioni dolorose. In Parini, la virtù sfugge all'usura del tempo: rimane fissata nella perfezione della forma. Il reliquiario descritto ne *Il messaggio* non invecchia, non cambia, non si contraddice. Allo stesso modo, il poema che lo descrive aspira a una validità atemporale, slegata dalle contingenze narrative. Questa aspirazione risponde pienamente alla poetica classica e neoclassica, per la quale la forma perfetta garantisce la durata del contenuto morale. Dante Isella ha sottolineato che Parini concepisce la poesia come un mezzo per "sottrarre il valore morale alla precarietà del tempo storico" (Isella, 2001, p. 102). In *Il messaggio*, la forma metrica svolge proprio questa funzione: salva la virtù dal divenire e la trasforma in modello.

Infine, non va dimenticato che questo contenimento formale ha una chiara funzione sociale e culturale. Trasformando il conflitto rousseauiano in una forma lirica chiusa, Parini lo rende compatibile con le aspettative estetiche dell'élite illuminata italiana, per la quale la letteratura doveva educare senza turbare, commuovere senza destabilizzare.

L'ode saffica, con il suo equilibrio e la sua dignità, offre il veicolo ideale per questa operazione. Come sottolinea Franco Venturi, l'Illuminismo italiano privilegiava forme culturali capaci di "conciliare riforma morale e continuità sociale" (Venturi, 1969, p. 231). *Il messaggio* si inserisce pienamente in questa logica.

5. Dal *pathos* alla *galanterie*: stilizzazione rococò del sentimento morale

Se i meccanismi analizzati nei paragrafi precedenti (condensazione e contenimento formale) influenzano la struttura della rappresentazione sentimentale, il terzo agisce direttamente sul suo linguaggio. La rilettura rococò di Parini implica una profonda trasformazione del registro emotivo con cui si esprime la virtù femminile: dal *pathos* esaltato, conflittuale e spesso sublime di Rousseau, a una stilizzazione galante, contenuta e malinconica, propria della sensibilità rococò italiana.

In *La Nouvelle Héloïse*, il linguaggio dell'emozione aspira deliberatamente alla massima intensità. Rousseau cerca di commuovere, travolgere, coinvolgere il lettore attraverso un discorso che non teme l'eccesso. Le lettere di Julie sono piene di esclamazioni, interrogativi retorici, ripetizioni enfatiche e un lessico corporeo e violento. In uno dei passaggi più citati del romanzo, Julie esclama: "Ô temps trop heureux où

j'étais coupable! Faut-il que tu sois passé pour jamais?" (Rousseau, 1761/1964, p. 472). Qui, il sentimento è espresso come nostalgia straziante, come lamento irrefrenabile di fronte alla perdita. L'esclamazione iniziale, l'aggettivo iperbolico (*trop heureux*) e l'interrogativo retorico finale costruiscono una retorica dell'eccesso che punta al ublime, nel senso che l'estetica settecentesca attribuiva all'esperienza emotiva che supera ogni misura.

Parini, invece, rifiuta sistematicamente questo registro. In *Il messaggio* non troviamo grida, né lamenti espliciti, né esplosioni verbali di dolore. Il sentimento si esprime attraverso allusioni delicate, immagini preziose, una malinconia controllata che non rompe mai l'equilibrio formale del poema.

Un'analisi lessicale comparata permette di identificare chiaramente questa trasformazione. Mentre Rousseau privilegia termini come *brûler*, *agonie*, *désespoir*, *tourment*, *sanglots*; Parini costruisce il suo universo semantico a partire da parole appartenenti al campo della bellezza, della grazie e della delicatezza: *bellezza*, *leggiadro*, *modesto*, *grazia*, *vezzoso*, *dono*. La virtù femminile non è più associata alla sofferenza visibile, ma a una forma di eleganza morale. Il verso centrale già commentato (*in cui modesto ride*) è paradigmatico: il sorriso, anche quando è segno di profondo affetto, è definito "modesto", cioè misurato, discreto, non esibizionista. Mario Praz identificò questa preferenza per la grazia rispetto al drammatismo come una delle caratteristiche distintive del rococò letterario: "il rococò rifugge dal tragico e predilige la malinconia gentile, il sentimento attenuato dalla grazia" (Praz, 1930, p. 52).

La galanteria, intesa non come frivolezza ma come codice culturale dell'eleganza affettiva, svolge un ruolo centrale nella rilettura pariniana. In Rousseau, la passione amorosa è un problema morale perché minaccia di sconvolgere l'ordine sociale e l'integrità dell'io. In Parini, la passione è accettabile nella misura in cui si sottomette alle regole del decoro e si trasforma in sentimento nobile e contenuto.

Il poema insiste sul fatto che la dama non appartiene a quelle che fanno pompa di sé, cioè che esibiscono il loro affetto in modo teatrale. Questa critica implicita punta sia all'eccessivo patetismo che alla civetteria artificiosa. La virtù pariniana occupa uno spazio intermedio, dove il sentimento è autentico ma mai scandaloso. Secondo Giovanni Macchia, il rococò letterario italiano rappresenta "una forma di compromesso tra sensibilità moderna e tradizione classica, in cui l'emozione viene ammessa solo se disciplinata dalla forma" (Macchia, 1965, p. 141). La galanteria funziona così come un filtro estetico e morale che permette di integrare la sensibilità rousseauiana senza assumerne le implicazioni più radicali.

Un altro aspetto fondamentale di questa stilizzazione è il passaggio dalla tragedia interiore alla malinconia elegante. In Rousseau, la rinuncia di Julie ha conseguenza devastanti: provoca sofferenza, senso di colpa, nostalgia e, in ultima analisi, porta alla morte. Il tono è grave, spesso cupo, carico di tensione esistenziale. In Parini, la rinuncia non è più vissuta come una tragedia, ma come una costante malinconia. Il dolore è presente, ma trasfigurato in un affetto sereno, quasi contemplativo.

L'oggetto invitato non è un simbolo di disperazione, ma di fedeltà duratura. La virtù non distrugge, ma nobilita. Robert Mauzi ha sottolineato che una delle trasformazioni chiave del sentimento nel Settecento consiste proprio nel fatto che "le passage du tragique moral à une mélancolie acceptable, compatible avec la sociabilité" (Mauzi, 1960, p. 356).

Questa trasformazione stilistica ha anche una chiara funzione ideologica. Il linguaggio sublime e straziante di Rousseau possiede un evidente potenziale sovversivo: mette in discussione le norme sociali, l'autorità paterna, il matrimonio di convenienza e, in ultima analisi, l'ordine morale stabilito. L'intensità del *pathos* è inseparabile da questo carico critico. La stilizzazione rococò di Parini, invece, neutralizza tale potenziale. Trasformando il conflitto in eleganza, il dramma in grazia, la rinuncia in oggetto prezioso, il poema elimina ogni dimensione polemica. La virtù si presenta come un ideale armonioso, perfettamente compatibile con la vita sociale dell'élite illuminata. Bernard Guyon ha descritto questo processo come una "esthétisation de la morale", tipica di alcuni settori della cultura ottocentesca, in cui la virtù diventa attraente proprio perché si spoglia del suo carattere conflittuale (Guyon, 1970, p. 219).

Con questo terzo meccanismo (la stilizzazione galante del sentimento) si completa l'operazione di rilettura rococò. Parini ha preso da Rousseau il nucleo tematico più innovativo de *La Nouvelle Héloïse* (la virtù femminile sensibile) e lo ha sottoposto a una triplice trasformazione: lo ha condensato in un oggetto, lo ha contenuto in una forma metrica perfetta e lo ha stilizzato attraverso un linguaggio di grazia e delicatezza. Il risultato non è un tradimento del modello, ma una reinterpretazione creativa profondamente coerente con il sistema estetico italiano del Settecento. La virtù rimane centrale, ma ha cambiato linguaggio, forma e funzione culturale. Questo processo prepara il terreno per l'ultima fase dell'analisi, in cui affronteremo esplicitamente il significato culturale e identitario di questa rilettura, ovvero il perché storico e culturale di questa trasformazione.

6. Il significato culturale della rilettura: Parini come filtro e mediatore

A questo punto, è possibile interpretare *Il messaggio* non solo come un'operazione estetica, ma anche come un atto di mediazione culturale consapevole. La rilettura rococò che Parini esercita su *La Nouvelle Héloïse* risponde a una necessità storica concreta: integrare la modernità sentimentale francese in un sistema letterario (quello italiano) che possedeva tradizioni, gerarchie generiche e aspettative estetiche proprie.

Come ha dimostrato la storiografia recente, la ricezione di Rousseau in Italia fu caratterizzata da una profonda ambivalenza. Da un lato, c'era un'evidente ammirazione per la novità psicologica, morale e affettiva della sua opera; dall'altro, un altrettanto evidente scetticismo nei confronti del suo radicalismo emotivo e sociale. Zanardi sintetizza questo atteggiamento affermando che Rousseau era letto in Italia come "un autore necessario ma pericoloso, da comprendere ma anche da correggere" (Zanardi, 2007, p. 97). *Il messaggio* si colloca esattamente in questo punto di equilibrio: Parini riconosce la centralità del motivo rousseauiano (la virtù femminile sensibile), ma lo riformula in modo tale che esso perda il suo

potenziale destabilizzante e diventi un ideale morale armonioso, compatibile con la socievolezza illuminista italiana.

Uno degli aspetti più significativi di questa rilettura è la neutralizzazione sistematica degli elementi più conflittuali de *La Nouvelle Héloïse*. In Rousseau, la virtù di Julie implica una critica implicita (e talvolta esplicita) delle strutture sociali: il matrimonio imposto, l'autorità paterna, l'ipocrisia della morale aristocratica. La sofferenza della protagonista è inseparabile da questa critica. Parini elimina completamente questo sfondo polemico. In *Il messaggio* non ci sono padri autoritari, né matrimoni di convenienza, né tensioni sociali riconoscibili. La virtù appare destoricizzata, slegata da qualsiasi conflitto concreto, trasformata in una qualità puramente interiore ed estetica. Questa operazione risponde a quella che Franco Venturi ha descritto come una caratteristica essenziale dell'Illuminismo italiano: la sua tendenza a privilegiare la riforma morale graduale rispetto al confronto diretto con le strutture sociali (Venturi, 1969, p. 243). Parini non propone una trasformazione dell'ordine sociale, ma un'educazione del gusto e del sentimento all'interno di tale ordine.

Un altro aspetto centrale del significato culturale de *Il messaggio* è il suo valore come risposta generica all'egemonia emergente del romanzo francese. *La Nouvelle Héloïse* appartiene a un genere (il romanzo epistolare) che nel Settecento si consolida come veicolo privilegiato della modernità sentimentale. Di fronte a questo dominio della prosa narrativa, Parini risponde con la lirica, il genere storicamente più prestigioso della tradizione italiana. Questa scelta non è casuale; dimostrando che i temi più moderni (la sensibilità, l'interiorità, la virtù emotiva) possono essere espressi con piena efficacia nella forma breve, chiusa e altamente formalizzata dell'ode, Parini rivendica la validità della tradizione lirica italiana di fronte all'innovazione narrativa francese. Come sottolinea Dante Isella, Parini concepisce la poesia come uno spazio di resistenza culturale, capace di "assorbire la modernità senza dissolversi in essa" (Isella, 2001, p. 117). *Il messaggio* è una prova concreta di questa strategia: la lirica non si oppone alla modernità, ma la traduce nel proprio linguaggio.

Il destinatario implicito di questa rilettura è un pubblico colto, aristocratico e illuminato, formato sui valori dell'Arcadia riformata. Questo pubblico apprezzava l'eleganza, la misura, la perfezione formale e la funzione educativa della letteratura. Per lui, l'eccesso patetico di Rousseau poteva risultare affascinante, ma anche inquietante. *Il messaggio* offre a questo pubblico una versione raffinata e controllata della sensibilità moderna: commuove senza turbare, emoziona senza destabilizzare, propone un ideale di virtù che può essere ammirato senza mettere in discussione l'ordine sociale. In questo senso, la rilettura rococò funziona come una strategia di legittimazione culturale. La virtù sensibile, così come appare in Parini, smette di essere un problema e diventa un modello; un esempio di equilibrio tra sentimento e decoro, tra interiorità e forma, tra passione e controllo.

Infine, è indispensabile sottolineare che questa rilettura non deve essere interpretata come un tradimento o un impoverimento del modello rousseauiano. Al contrario, costituisce una prova di influenza profonda e creativa.

7. Conclusioni

L'analisi sviluppata in questo articolo ha permesso di dimostrare che *Il messaggio* di Giuseppe Parini costituisce una rilettura consapevole, complessa e strutturalmente coerente de *La Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau, e non una semplice coincidenza tematica né un'influenza diffusa tipica del clima sentimentale del Settecento. Il confronto intertestuale ha evidenziato che il motivo della virtù femminile sensibile, così come appare nell'ode pariniana, riproduce il nucleo etico del modello rousseauiano (la rinuncia amorosa fondata su un principio morale interiorizzato), anche se radicalmente trasformato nella sua espressione formale, generica e stilista. Questa constatazione permette di affermare che l'opera di Parini si inserisce a pieno titolo nella ricezione italiana contemporanea di Rousseau e che tale ricezione si manifesta qui sotto forma di risposta poetica elaborata e non di imitazione narrativa.

Lo studio del primo asse analitico ha dimostrato che la virtù femminile funziona in entrambi i testi come un'esperienza di prova, ma che tale prova si configura in modo diverso a seconda del regime generico adottato. In Rousseau, la virtù di Julie è costruita come un processo temporale, conflittuale e discorsivo, sviluppato attraverso la scrittura epistolare e caratterizzato dalla costante oscillazione tra passione e dovere. In Parini, al contrario, la virtù appare come uno stato lirico già stabilizzato, sottratto al divenire narrativo e fissato in un unico gesto simbolico. Questa divergenza non implica una negazione del modello rousseauiano, ma una sua traduzione nelle condizioni proprie della lirica, che sostituisce la progressione psicologica con la condensazione emblematica.

Da un punto di vista culturale, l'analisi ha evidenziato che questa rilettura risponde a una strategia di mediazione propria del contesto italiano del Settecento. Parini agisce come filtro culturale che addomestica la radicalità sentimentale e sociale di Rousseau, sopprimendone le dimensioni più conflittuali e traducendole in un ideale morale compatibile con la socievolezza illuminista e con i valori dell'Arcadia riformata. Questa operazione non deve essere interpretata come un impoverimento del modello, ma come un atto di appropriazione creativa che afferma la validità e l'autonomia della tradizione lirica italiana di fronte all'egemonia narrativa francese.

Allo stesso modo, lo studio ha permesso di dimostrare che *Il messaggio* funziona come risposta generica a *La Nouvelle Héloïse*: laddove la modernità francese si esprime attraverso il romanzo epistolare, Parini rivendica la capacità della lirica di assorbire e riformulare i temi della sensibilità moderna. L'ode si rivela così un genere pienamente operativo, capace di trasformare un conflitto morale esteso in una forma breve, densa e formalmente perfetta, e di garantire attraverso tale perfezione la durata del valore etico rappresentato.

Nel complesso, questo lavoro ha dimostrato che il trasferimento culturale tra Rousseau e Parini non avviene per semplice contagio tematico, ma attraverso una serie di operazioni poetiche precise che rivelano le leggi di trasformazione che regolano il passaggio di un motivo letterario da un sistema estetico all'altro. Il viaggio della virtù femminile dal centro del romanzo francese al nucleo della lirica italiana evidenzia

che l'influenza più profonda non è quella che riproduce le forme, ma quella che genera differenze significative. In questo senso, *Il messaggio* non è un'opera minore all'ombra de *La Nouvelle Héloïse*, ma la prova di un'influenza feconda e creativa, nonché un esempio paradigmatico di come la letteratura italiana del Settecento dialogasse in simultaneamente con l'avanguardia sentimentale europea senza rinunciare ai propri codici formali e identitari.

Bibliografia

Bezzola, G. (1999). Il Parini delle Odi. In *Attualità di Giuseppe Parini: poesia e impegno civile. Rivista di letteratura italiana*, 17, pp. 29–35.

Corti, M. (1978). *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi.

Crogiez, M. (1997). *Rousseau et le paradoxe*. Genève: Slatkine.

Fido, F. (1989). *Guida a Parini: «Il Giorno» e altre poesie*. Padova: Liviana Editrice.

Guyon, B. (1970). *La pensée politique et sociale de Balzac* (2ª ed.). Paris: Armand Colin.

Hazard, P. (1946). *Il pensiero europeo nel XVIII secolo*. Paris: Boivin & Cie.

Isella, D. (2001). *Parini e altro Settecento*. Milano: Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore.

Jauss, H. R. (1967). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Konstanz: Univ.-Verl.

Jauss, H. R. (1970). Literary history as a challenge to literary theory. New Literary History, 2(1), pp. 7–37. https://www.jstor.org/stable/468585

Jauss, H. R. (1978). *Per un'estetica della ricezione* (trad. it. di C. Maillard). Milano: Gallimard (opera originale pubblicata nel 1972).

Macchia, G. (1965). *Il paradiso della ragione*. Bari: Laterza.

Mauzi, R. (1960). *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*. Paris: Armand Colin.

Parini, G. (2001). *Poesie* (D. Isella, a cura di). Milano: Fondazione Pietro Bembo / Guanda (opera originale pubblicata nel 1763).

Praz, M. (1930). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Roma: La Cultura.

Rousseau, J.-J. (1964 [1761]). *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (a cura di B. Gagnebin e M. Raymond). Paris: Gallimard.

Venturi, F. (1969). *Settecento riformatore*. Torino: Einaudi.

Zanardi, M. (2007). Rousseau e l'Italia: considerazioni intorno a un'eredità. *Studi Francesi*, 51(1), pp. 89–101.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 45–59

ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.04

COPE Member since 2021 JM14948

Soggetto scrivente e oggetto resistente: l'autodeterminazione attraverso *Diario partigiano* di Ada Prospero Gobetti

Writing Subject and Resistant Object: Self-Determination through Partisan Diary *by Ada Prospero Gobetti*

Anna Rodella
Università di Siviglia, Spagna
https://orcid.org/0009-0000-3980-1794
arodella@us.es

Riassunto: Il presente studio mira ad esaminare il valore letterario, storico ed autodeterminante che ebbe la scrittura memorialistica autobiografica di *Diario partigiano* per l'autrice, Ada Prospero Gobetti. L'analisi dell'opera, effettuata attraverso le metodologie degli studi di genere e della storia delle donne, consente di cogliere la portata innovativa dell'intervento di Gobetti sul genere diaristico, sia nella rielaborazione formale sia nell'alternanza di registri e modalità narrative. L'analisi mette inoltre in luce la funzione resistenziale ed autodeterminante della scrittura memoriale, attraverso la quale l'autrice costruisce consapevolmente la propria autorappresentazione. Particolare rilievo assume il ruolo materno nei confronti del giovane combattente Paolo: la cura e l'educazione del figlio trascendono la dimensione privata per configurarsi come responsabilità civile universale, mentre il racconto della quotidianità si intreccia con la narrazione della lotta collettiva.
In definitiva, *Diario partigiano* rende evidente che la partecipazione alla Resistenza non consistette solo in un'esperienza politica e militare, ma rappresentò un'occasione di ridefinizione dei modelli femminili ed educativi, contribuendo a rinegoziare i confini della maternità e dell'impegno politico.

Parole chiave: resistenza, autobiografia, maternità, Ada Gobetti, *Diario partigiano*.

Abstract: This study aims to examine the literary, historical, and self-determining value that the autobiographical memoir writing of *Diario partigiano* held for its author, Ada Prospero Gobetti. The analysis of the work, conducted through the methodologies of gender studies and women's history, makes it possible to grasp the innovative scope of Gobetti's intervention in the diary genre, both in its formal reworking and in the alternation of registers and narrative modes. The analysis also highlights the resistant and self-determining function of memoir writing, through which the author consciously constructs her own self-representation. Particular significance is given to the maternal role toward the

Received: 2026-03-07; Verified: 2026-06-17; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Università di Siviglia. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

young combatant Paolo: the care and education of her son transcend the private sphere to take on the character of a universal civic responsibility, while the account of everyday life intertwines with the narrative of the collective struggle.
Ultimately, *Diario partigiano* makes clear that participation in the Resistance was not only a political and military experience, but also an opportunity to redefine female and educational models, contributing to the renegotiation of the boundaries of motherhood and political engagement.

Keywords: resistance, autobiography, motherhood, Ada Gobetti, *Partisan Diary*.

1. La tradizione letteraria resistenziale e le innovazioni di *Diario partigiano*

Il panorama letterario resistenziale tramandato dal canone tradizionale della seconda metà del Novecento si è a lungo fondato su una narrazione epica ed eroica della lotta partigiana, declinata prevalentemente al maschile, contribuendo a fissare nell'immaginario collettivo una rappresentazione della Resistenza dominata dall'esperienza dei partigiani combattenti. Nel secondo dopoguerra, opere come *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino, *La casa in collina* di Cesare Pavese o *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio hanno assunto un ruolo centrale nella definizione del canone, proponendo racconti che, pur nella loro complessità stilistica e morale, pongono al centro la dimensione militare, la formazione intellettuale e politica del partigiano e il dramma etico della guerra civile (Beccaria, 1984). Questi testi, divenuti veri e propri punti di riferimento della narrativa resistenziale, hanno contribuito a consolidare una memoria letteraria della Resistenza fondata su figure maschili e su un registro narrativo spesso epico o tragico, lasciando per lungo tempo in secondo piano altre prospettive, come quelle femminili, civili o quotidiane (Freni, 2024).

I diari e le opere memorialistiche composti nei primi anni postbellici con l'esigenza di esprimere, in un racconto personale, la drammaticità della guerra e degli scontri civili, in alcuni contesti non ebbero altre velleità letterarie se non quelle di testimoniare il passaggio della Storia. Per questo motivo vennero considerati per decenni soltanto per il "valore morale" degli argomenti affrontati e vennero relegati all'ambito della saggistica storico-politica, venendo così esclusi dal canone della critica letteraria del secondo Novecento nazionale (Calvino, 1949, p. 39).

Nel fecondo e variato contesto letterario della Resistenza[1] si inserisce *Diario partigiano* (Gobetti, 2014), un'opera testimoniale, memoriale ed autobiografica che racconta l'esperienza resistenziale ambientata tra Torino e la Val di Susa, vissuta in prima persona da Ada Prospero Gobetti. La scrittrice piemontese, vedova di Piero Gobetti, a quasi dieci anni dalla fine degli scontri, animata anche dal consiglio dell'amico filosofo Benedetto Croce, ricompose i suoi appunti scritti in un inglese criptico[2] e diede vita ad un'opera dallo stampo diaristico che presenta, però,

[1] Per approfondire il contesto letterario resistenziale e la sua catalogazione antologica si consulti *Storia e antologia della letteratura italiana: vol. 22* (Abruzzese, 1974) in cui si fa riferimento agli autori e autrici classificati come neorealisti antifascisti e l'importante contributo di Italo Calvino, *La letteratura italiana sulla Resistenza* (1949) in cui si esaminano i molti contributi diaristici o memorialistici dei primi anni post bellici.
[2] Sollecitata dallo stimato maestro, riunì e decifrò i molti e dettagliati appunti che dal 1943 al 1945 aveva annotato quasi quotidianamente, in minuscoli taccuini, sotto forma di un inglese criptato onde evitare di essere incriminata qualora fossero stati scoperti. Delle prime riscritture dei taccuini originali sono conservati

diverse innovazioni stilistiche che la rendono degno di una considerazione critica letteraria e non solamente storiografica.

Il *Diario* costituisce un testo peculiare all'interno del genere diaristico resistenziale innanzitutto per la scelta ponderata dei contenuti capace di alternare con ritmo ed equilibrio il racconto personale della quotidianità familiare e lavorativa, alla narrazione della lotta collettiva, riguardante le perlustrazioni per reclutare combattenti, le lunghe ed estenuanti traversate in val di Susa e le concitate missioni di sabotaggio.

Secondariamente, il susseguirsi di diversi stili narrativi conferisce una vivacità peculiare al testo: la dimensione etica e politica di alcune riflessioni si alterna ad osservazioni più soggettive e sentimentali nei confronti del figlio o dei compagni di lotta, così come, in altri momenti, l'analisi lucida e rigorosa del contesto storico nazionale lascia spazio alla vividezza di piccoli dettagli che contraddistinsero la quotidianità dell'esperienza personale. Nonostante l'accuratezza delle cronache, la scrittrice sceglie di effettuare delle ellissi narrative e di sopprimere il resoconto di alcune giornate per velocizzare il tempo del racconto in favore di alcune dilatazioni temporali capaci di frantumare il tempo della storia per concedere spazio a considerazioni morali, emozionali o puramente descrittive.

Inoltre, da un punto di vista storiografico, *Diario partigiano* viene considerato un testo fondamentale per ricostruire un quadro realistico e completo dell'intervento femminile alla causa partigiana. La scrittrice grazie alla sua opera intende inaugurare un processo di rilettura storiografica dell'azione delle donne al fronte, decidendo di raccontare le origini e le missioni svolte dai Gruppi di Difesa della Donna ed enunciando i nomi e i ruoli impiegati dalle tante compagne che parteciparono alla lotta.

Tuttavia il diario, nel raccontare il protagonismo attivo di Gobetti e delle compagne durante l'esperienza di Resistenza, è capace non solo di testimoniare la Storia, ma anche di esprimere un valore civile, educando i lettori e le lettrici a rivalutare il ruolo delle donne nella storia resistenziale e spingendo le nuove generazioni a fare memoria dei valori di uguaglianza, libertà e fratellanza impiegati dai partigiani e dalle partigiane nella lotta di Liberazione.

In ultimo, è possibile rintracciare nell'autobiografismo dell'opera la decisa intenzione autoriale di autodeterminazione in qualità di autrice delle memorie storiche, capace non solo di narrare gli eventi ma anche di intervallarli ad acute riflessioni politiche e filosofiche sulla missione civile ed umana di Liberazione. Inoltre, l'autoaffermazione si registra anche nella volontà di rendersi al contempo soggetto scrivente e oggetto protagonista e poliedrico di quelle narrazioni. Infatti, seguendo la prospettiva dell'analisi autobiografica femminista esplicitata da Arriaga Flórez (2001) affrontata nello studio dei testi di Gertrudis Gómez de Avellaneda e Sibilla Aleramo, è possibile cogliere nell'opera diaristica di Gobetti le diverse sfaccettature attraverso le quali la donna sceglie di autorappresentarsi. La sua missione è quella di descriversi

al Centro studi Piero Gobetti alcuni dattiloscritti datati 1947 che permettono di seguire l'evoluzione del testo fino alla sua pubblicazione definitiva (Fratocchi, 2024, p.1).

come un soggetto femminile multiforme dotato di qualità autoritarie ed organizzative adatte alla lotta e al contempo animata da preoccupazioni ed emozioni legate alla propria condizione di moglie e madre che vive l'impegno con i suoi uomini al fronte. In questa prospettiva, l'impegno politico si intreccia costantemente con la dimensione privata, vissuta attraverso la partecipazione emotiva alle vicende dei familiari e dei compagni e compagne al fronte.

Pertanto, attraverso l'analisi svolta sul testo, si potrà constatare come, attraverso il resoconto dell'esempio diretto del suo vissuto, l'autrice sia stata in grado di decostruire l'immagine tradizionale della donna tramandata dalla storiografia e dalla letteratura resistenziali precedenti e di affermare nuovi modelli femminili autonomi, indipendenti e socialmente impegnati.

2. Il memoriale autobiografico femminile: affermazione di sé e rielaborazione del trauma

La Resistenza ha costituito per molte donne un'occasione per riappropriarsi di un'autonomia e di una partecipazione civile che erano state negate loro da secoli di retaggio patriarcale e dall'inasprirsi delle leggi fasciste. In quegli anni le donne ricoprirono i ruoli fondamentali di staffette, comandanti, combattenti, infermiere, dattilografe e molto altro, costituendo una presenza insostituibile nella lotta partigiana (Flores, Franzinelli, 2019).

La storiografia tradizionale, però, per decenni si limitò a indicarne la "partecipazione" e il "contributo" quali figure di sostegno, annullandone ogni protagonismo e riconoscimento (Mira, 2024). Come fa notare la storica Anna Bravo, nel resoconto dell'esperienza partigiana femminile vengono impiegati dei concetti che limitano e indeboliscono la centralità e la ricchezza delle imprese vissute. "Contribuire o partecipare non equivalgono a fare e a far parte", anzi sembrano escludere la possibilità di un'appartenenza ugualitaria rispetto alle figure maschili e circoscrivere quello femminile a un ambito di ausilio materialistico più che a un impiego di creatività ed ingegno per la causa comune (Bravo, 2000, p. 315).

Negli anni che succedettero alla Liberazione dell'Italia, si verificò una censura a livello storiografico, politico e civile dell'intervento svolto dalle donne nella lotta partigiana. Basti considerare che delle settantamila donne impiegate a vario titolo (dati ANPI), soltanto diciannove furono insignite della medaglia d'oro al valore militare (Emmanuelli, 2021). Le ex combattenti, vennero rinnegate sia dai propri compagni d'azione sia da quelli di partito che avevano a lungo promesso il riconoscimento politico e civile della loro figura, una volta terminato il conflitto.

Inoltre, molte di loro scelsero l'autocensura come arma di difesa dal giudizio popolare per aver partecipato a quelle azioni così "poco femminili" e tornarono a rioccupare quei luoghi della cura domestica e di educazione della prole che venivano loro designati da uno stantio retaggio sociale e politico fascista. Per queste ragioni, Bruzzone e Farina parlarono di una *Resistenza taciuta* (1976), denunciando la rimozione storiografica del ruolo e del contributo fondamentale delle donne nel processo di Liberazione del Paese

e nella successiva affermazione dei principi democratici ed egualitari che trovarono espressione nella Costituzione italiana del 1948.

Parallelamente, la critica letteraria degli anni Cinquanta e Sessanta, ha ignorato e svalutato le scritture intime e soggettive delle donne, prendendo in considerazione quasi esclusivamente i romanzi composti da autori che narrassero le gesta eroiche degli uomini come protagonisti assoluti della lotta di Liberazione. La critica ha ricondotto alcune opere del periodo al genere dell'"epica partigiana", si pensi, ad esempio, a *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, in quanto narrazioni che celebrano, attraverso una prospettiva prevalentemente maschile, le vicende degli uomini che si sacrificarono per la causa della Liberazione. Tali opere contribuiscono a elevare queste esperienze individuali a paradigmi di valore universale, trasformandole in miti collettivi e senza tempo (Casadei, 2004, p. 105).

Fu soltanto a partire dagli anni Settanta, ovvero quando gli studi di genere iniziarono ad influenzare a livello accademico gli studi letterari, che si iniziò a tracciare un nuovo filone storiografico per riconsiderare le protagoniste femminili dell'epoca resistenziale. I diari, le lettere, gli archivi personali, i *memoir*, le autobiografie, le testimonianze orali, la stampa femminile, i volantini, furono messi al centro dei nuovi studi letterari influenzati dagli studi di genere e della metodologia della storia delle donne che rivendicavano una valorizzazione di tali fonti considerate non canoniche per decenni.

Questo tipo di risorse permette non solo di ricostruire la vita quotidiana e la coscienza politica delle donne in epoche storiche dominate da narrazioni maschili, ma permette di esplorare delle soggettività femminili che scelgono di autodefinirsi come soggetti ed oggetti narrativi attraverso la scrittura intimistica (Lerner, 1983, p. 98).

Per decenni la narrazione autobiografica femminile era stata relegata dalla critica letteraria come mera confessione sentimentalista o come documento secondario valutabile eventualmente a fini storiografici (Calvino, 1949, p. 40). Gli studi di genere, al contrario, analizzano tali opere con il fine di riscrivere i paradigmi storici e letterari del canone tradizionale e di indagare i rapporti di potere, sociali, la memoria e l'autorappresentazione femminili. La teoria femminista, in particolare, utilizza specificatamente l'autobiografia per esplorare e decostruire le narrazioni tradizionali sull'identità femminile, focalizzandosi sull'esperienza incarnata e soggettiva vissuta in prima persona dalle donne (Hilden, 1982).

Inoltre, adoperando la teoria femminista del trauma (Caruth, 1996), si può vedere come il racconto della guerra e dell'esperienza resistenziale, nello specifico, presentino diversi livelli narrativi di scrittura: in prima istanza si sceglie di riferire in presa diretta il racconto degli eventi e le emozioni ad essi legate e, in una seconda fase, si opta per una riconsiderazione dei fatti accaduti e si tende ad una svalutazione del trauma vissuto per ridurre il dolore provato e per sminuire l'importanza del proprio stesso intervento.

Se si applica l'approccio di Caruth a *Diario partigiano*, emergono diversi elementi contrastanti. Da un lato Gobetti restituisce un racconto particolarmente personale

e soggettivo nel riferire delle emozioni provate di fronte agli accadimenti di guerra, lo struggersi per le missioni del proprio figlio coinvolto nella lotta e persino dell'empatia provata per i nemici; dall'altro lato, in alcuni momenti, non indugia nella descrizione del dolore e della crudezza di alcuni eventi come arresti, morti e rastrellamenti raccontati con sobrietà e con apparente distacco. Questa dualità discrepante può essere letta sia come forma di contenimento delle emozioni stesse nella rielaborazione del trauma vissuto, sia come presentazione polivalente della sua personalità a volte fragile ed umana e a volte dura ed inscalfibile.

Una dualità parallela può essere colta nel racconto di azioni quotidiane come spostarsi, riunirsi con i familiari ed i compagni, preparare pietanze e lavorare a scuola, come se la semplicità dei suoi gesti potesse controbilanciare l'ardire del coraggio delle sue missioni e della sofferenza provata. Dall'altro lato, infatti, la stessa scrittrice sceglie di presentarsi non come una persona qualunque che supporta la causa partigiana, ma come una donna preparata intellettualmente e militarmente che rivendica le qualità di scaltrezza ed intuito nel risolvere le situazioni di emergenza ed evidenzia il coraggio e la tenacia impiegati nell'affrontare le missioni al fronte.

In definitiva, come sottolinea anche Simonetta Ulivieri, la scrittura autobiografica femminile dà spazio all'analisi di temi marginalizzati, come il corpo, la cura, il lavoro invisibile, la maternità, la paura e la vulnerabilità. Molte autobiografie femminili sono atti di resistenza simbolica nei quali scrivere significa prendere parola in un contesto che ha spesso negato alle donne il diritto di rappresentarsi. L'autobiografia dunque non viene concepita solamente come genere letterario, ma come uno strumento teorico che permette di ripensare il concetto di identità e di esplorare la complessità dell'esperienza femminile attraverso la narrazione di sé (Ulivieri, 2019).

3. Diario partigiano: scrivere per r-esistere

3.1. Ada Gobetti: donna autoritaria e madre apprensiva

Nel racconto dettagliato dell'esperienza resistenziale affidato a *Diario partigiano*, Ada Prospero Gobetti sceglie di esprimersi come io narrante delle vicende affrontate e al contempo come oggetto interno protagonista delle stesse.

Il valore autodeterminante della sua scrittura si esprime pertanto nella doppia condizione: in primis, di scrittrice sapiente delle memorie vissute, capace di giocare con i ritmi narrativi alternando resoconti minuziosi di alcuni momenti di vita quotidiana dell'esperienza bellica a digressioni riflessive che mirano a rielaborare l'aspetto emozionale degli eventi. In secondo luogo come oggetto resistente e filtro unico della narrazione che mira a fare luce sulla centralità del ruolo della donna nella lotta di Resistenza e, al contempo, mostrare le diverse sfaccettature della sua identità.

La scrittrice torinese sembra voler chiarire il suo intento di affermazione polivalente sin dalle prime pagine del *Diario*. Alla notizia dell'armistizio, l'incertezza e il disorientamento si erano impadroniti di Ada e di tutti gli attivisti, intellettuali ed amici che si riunivano in quei giorni nella casa torinese di via Fabro, l'antica abitazione dei coniugi Gobetti. Qualcuno cercava di procurarsi delle armi nelle caserme o nei

magazzini abbandonati, altri tentavano di pianificare delle strategie di azione per i giorni successivi dividendosi in gruppi. Colpisce, in particolare, un episodio riferito alla prima serata di ritrovo seguita alla notizia dell'armistizio:

> Arrivò Ettore con la notizia che un suo collega aveva trovato un fucile: che cosa bisognava farne? "Prendilo" dissi subito. Ettore ripartì di corsa e Paolo scomparve dietro di lui. (Gobetti, 2014, p. 5).

Ettore Marchesini, il nuovo compagno di Ada rientra a casa avvertendo il gruppo del ritrovamento di un'arma e dubbioso, domanda alla moglie il da farsi. La donna è sicura e decisa di sé e ordina al marito di andarlo a recuperare insieme al figlio. In questo frangente si mostra come gli uomini di casa eseguano l'ordine impartito dalla donna che sin dalle prime pagine del *Diario* sceglie di mostrarsi come un punto di riferimento determinante ed autoritario sia all'interno del gruppo familiare così come nel circolo dei colleghi intellettuali.

Alcuni giorni dopo, quando giunge la soffiata di un possibile arrivo delle SS nei pressi della dimora Gobetti, il cui salone si era convertito in un vero e proprio "consiglio di guerra", Ada "alza le spalle" in segno di indolenza e prosegue concentrata la riunione tra i compagni, indispensabile per organizzare la divisione dei ruoli e delle zone da occupare nelle prossime settimane. Successivamente, abbandonata la casa, l'autrice riferisce che si erano salutati tutti "senza particolare commozione" e che lei stessa aveva ordinato al marito di recarsi a nascondere in cantina "il fucile modello '91, il modello con cui, da ragazzina, durante l'altra guerra", riferisce, "avevo imparato a sparare", "accarezzando fuggevolmente la lunga canna" (Gobetti, 2014, p. 6). Gobetti, in questo contesto, sembra voler sottolineare che alcuni sentimentalismi che nella precedente tradizione letteraria erano stati associati ai soggetti femminili, non le appartengono e, al contrario, rivolge un gesto affettivo nei confronti dell'arma che presto sarebbe dovuta tornare ad impugnare.

In definitiva, l'immagine di sé che l'autrice costruisce nelle pagine iniziali dell'opera è quella di una donna determinata ed autorevole, capace di impartire ordini e indicazioni operative con fermezza. Si presenta come una figura coraggiosa, che non teme l'arrivo della polizia fascista e al tempo stesso padrona delle proprie emozioni nel momento del commiato dai compagni, consapevole dell'incertezza che grava sulla possibilità di un futuro ricongiungimento. Pur nella concitazione delle ore immediatamente successive alla caduta del regime fascista, Gobetti emerge come una donna lucida e risoluta ad iniziare, se le circostanze lo avessero richiesto, la lotta armata.

Nelle successive pagine, Ada affida agli appunti del suo diario una riflessione che riassume la determinazione che è disposta ad impiegare per il raggiungimento del bene collettivo, manifestando, però, parallelamente, le sue prime materne preoccupazioni.

> Il mattino seguente – era domenica – dopo una notte di sonno e la prospettiva di un'intera giornata di pace, ebbi finalmente agio di pensare. Capivo, pur confusamente, che s'iniziava per noi un periodo grave e difficile, in cui avremmo dovuto agire e lottare

> senza pietà e senza tregua, assumendo responsabilità, affrontando pericoli d'ogni sorta. Tutto questo personalmente non mi spaventava; il mio ideale di bambina, di adolescente – e in fondo in fondo, ahimè, anche di persona adulta – non era stato forse "la piccola vedetta lombarda"? Ma tremavo per mio figlio che vedevo lanciato così decisamente verso l'azione (Gobetti, 2014, p. 11).

Pur consapevole della fondatezza della causa alla quale aveva deciso di aderire insieme alla sua famiglia, la scrittrice intende mettere in luce l'ambivalenza della propria scelta, sospesa tra la temerarietà dell'impegno assunto e lo sgomento suscitato dal coinvolgimento del figlio diciottenne.

Uno degli aspetti personali più approfonditi nel *Diario* è proprio la condizione della maternità con cui la protagonista affronta l'esperienza partigiana e che condizionerà non tanto il suo agire quanto maggiormente il suo sentire, amplificando le angosce e i timori di quei concitati mesi di lotta. L'autrice sceglie di esprimere senza reticenze, in diversi passaggi dell'opera, le inquietudini umane ed affettive che la tormentavano ogni qual volta il figlio Paolo partiva per alcune missioni di sabotaggio sulle montagne piemontesi.

Nonostante le lacune degli appunti, causate dall' "angoscia di quei giorni", a due mesi dall'armistizio scrive:

> Ricordo perfettamente che quel mattino del 17 novembre – era mercoledì – partendo per Torino provai, nel salutare Paolo, il senso di una lacerazione fisica. Ma riuscii a dominarmi […] (Gobetti, 2014, p. 31).

Più tardi, col passare delle ore e col peggioramento delle condizioni climatiche, quella sensazione di sofferenza viscerale si moltiplica e "un'ansia folle si impadronì" di lei. Quella sera, al rientro a casa, dopo aver provato a tenersi impegnata tutto il giorno tra il lavoro di docente e il reclutamento dei nuovi combattenti, il suo pensiero torna a focalizzarsi sul figlio:

> […] forse l'avremmo trovato a casa. Ma la casa era buia e vuota; e allora m'accasciai smarrita, senza neanche più la forza d'aiutare Ettore che s'affaccendava ad accendere il fuoco. Il mio bambino! Guardavo le sue cose attorno e mi struggevo come se non dovessi vederlo più (Gobetti, 2014, p. 32).

Poco dopo aver riferito le preoccupazioni che l'avevano attanagliata in quelle ore di attesa, la scrittrice sceglie di inserire un commento asincrono e più razionale rispetto alle considerazioni in presa diretta provenienti dagli appunti e dai ricordi di quei giorni. A distanza di tempo, nel ripensare a quegli eventi, Gobetti sviluppa delle riflessioni più meditate, attenuando così l'intensità delle angosce precedentemente provate. In questa alternanza di voci e considerazioni si manifesta la rielaborazione del trauma (Caruth, 1996) che, attraverso il processo di scrittura, permette una riconsiderazione a posteriori di fatti e sentimenti che si traduce, in molti casi nella scrittura femminile, nella svalutazione del pericolo intrapreso e delle emozioni ad esso legate.

> Ora, ripensandoci, capisco come possa apparire eccessiva questa mia disperazione, paragonata alle angosce ben più gravi che poi seguirono. Ma era la prima volta che

> Io sapevo in un pericolo così grave e non ero con lui. E soprattutto mi angustiava il non saper dove fosse, dove poterlo pensare (Gobetti, 2014, p. 32).

Le sue riflessioni a posteriori, più lucide e comprensive dell'intera esperienza, cercano di fornire una spiegazione razionale all'eccessiva preoccupazione provata ed annotata. Eppure la scrittrice decide di non eliminare il resoconto di quei giorni di concitazione e sceglie consapevolmente di trasmettere anche l'aspetto più fragile della sua personalità di madre angosciata che ha caratterizzato la sua esperienza resistenziale.

Infine, dopo un'ennesima notte insonne, finalmente, una sagoma si avvicina alla sua abitazione e le speranze tornano a riaccendersi nella madre sofferente: lo sconosciuto alza la mano in gesto di saluto e sussurra:

> "Ciau, mi". Era Paolo, così disfatto dalla fatica che non avevo riconosciuto il suo volto. Non ebbi la forza di andargli incontro: l'aspettai ferma sulla porta e dopo un minuto me lo sentii tra le braccia; e la gioia fu così grande che versai finalmente le lagrime che in tutti quei giorni ero riuscita a frenare (Gobetti, 2014, p. 39).

È interessante notare, inoltre, come l'apprensione e la protezione che scaturiscono dalla percezione materna di Gobetti, non si manifestino solamente nei confronti del figlio Paolo, ma si estendano verso qualsiasi giovane che incrocia il cammino della donna. Ad esempio, quando le forze tedesche realizzano un attacco ad un bando partigiano, Ada si precipita in strada per verificare se ci siano dei sopravvissuti da soccorrere e se tra i caduti vi sia qualche conosciuto:

> No, non era Paolo, anche se non se ne scorgeva il viso, reclino. Ma non provai nessuna reazione di sollievo. Una pena insostenibile mi scosse tutta alla vista di quella giovane carne denudata e straziata come se fosse stata la mia stessa carne, quella di mio figlio. Mai come in quel momento sentii quanto sia forte l'istintiva profonda solidarietà materna per cui ognuna sente come figlio suo ogni figlio d'ogni altra donna (Gobetti, 2014, p. 104).

Nessun conforto proviene dallo scorgere il volto sconosciuto del ragazzo, al contrario, Ada avverte una lacerazione di sofferenza materna per la perdita di qualsiasi giovane impegnato in quegli scontri e che potrebbe essere carne della sua carne. In questa riflessione la scrittrice descrive la profonda umanità e l'universalità dei sentimenti che provarono lei e molti dei protagonisti della Resistenza percependosi come esseri umani uniti da un unico scopo superiore.

La stessa compassione per il dolore altrui scuote la donna quando, mentre aspettava il treno, viene colpita dalla "straordinaria attività d'un graduato tedesco […]." Chiedendo in giro, viene a sapere che i suoi superiori gli avevano promesso una licenza di un mese se fosse riuscito a costruire un ponte di fortuna nel minor tempo possibile. "E lui, poveretto, ci s'affanna, lavora, si dà da fare. Mi dispiace per lui, ma spero proprio che non ci riesca: altrimenti siamo daccapo e si deve pensare a far saltare un altro ponte" (Gobetti, 2014, p. 62). Anche il soldato nemico riceve l'indulgenza e la comprensione di Ada capace di non tradire, pur in quel contesto di sofferenza, la solidarietà di madre che la anima.

D'altro canto, però, Gobetti è una donna coscienziosa ed istruita nell'ambito dell'educazione[3] e sa che le proprie fobie non possono e non devono bloccare l'agire del figlio. Se da un lato vorrebbe evitare per lui ogni pericolo, dall'altro è consapevole che oggi lei non può fare:

> più nulla per lui: o quasi nulla. I suoi problemi deve risolverli da solo e sa risolverli da solo. Posso cercar soltanto di non paralizzare la sua iniziativa, il suo impeto vitale. Mi sforzerò di non farlo mai (Gobetti, 2014, p. 55).

Ada crede profondamente in un'educazione dai principi democratici e non autoritari e sa che l'insegnamento dei valori di solidarietà e di partecipazione civica sono fondamentali da trasmettere alle future generazioni. Per questo motivo la scrittrice si dimostra responsabile e conscia dell'importanza civile, politica e umana dell'impresa che stanno compiendo ed è capace di anteporre il bene collettivo ai sentimenti verso il proprio figlio. Infatti, nel febbraio del 1944, nella riorganizzazione dei distinti gruppi di azione della val di Susa, Gobetti comprende che Paolo "deve andarsene" e che "è assurdo che rimanga a Meana" (Gobetti, 2014, p. 73) senza far nulla e che dovrà raggiungere qualche altra formazione del cuneese o della Val Pellice. La donna è perentoria e, pur notando la preoccupazione negli occhi del figlio, non cede a proroghe affettive e organizza con lui la sua prossima missione.

3.2. Ada Gobetti: l'intelligenza e l'operosità delle donne partigiane

Se da un lato la scrittrice sceglie di non celare la sua apprensione materna nel compimento delle imprese del figlio e dei compagni, dall'altro lato decide di sottolineare la propria risolutezza e l'autorità impiegati nel gestire le complesse situazioni della lotta partigiana.

In più passaggi del testo, Gobetti fa riferimento all'affidabilità del suo istinto che, col tempo, si è dimostrato averla condotta per la giusta strada. Così come quando sceglie, nei primi mesi della lotta, di restare nella sua casa di Torino e di mantenerla aperta come punto di riferimento per tutti i conoscenti che volessero nascondersi o riunirsi per escogitare nuove rappresaglie. Nei primi tempi, infatti, quando alterna alcuni sporadici viaggi a Meana di Susa[4] affida la sua dimora torinese alla "valorosa" Espedita, la portinaia che "per venti mesi instancabilmente, giorno e notte," riferisce "vegliò su di noi e sulla nostra casa e a cui credo che dobbiamo in gran parte l'inverosimile nostra incolumità" (Gobetti, 2014, p. 9). La scrittrice non solo riconosce la validità della sua strategia, nell'aver saputo scegliere di mantenere

[3] Ada Gobetti dedicherà gran parte della sua carriera agli studi pedagogici sia in quanto docente di lingua inglese delle scuole secondarie, sia, nella seconda parte della sua vita, in qualità di divulgatrice nell'ambito dell'educazione democratica. Lei stessa, nelle pagine de *Il Giornale dei Genitori*, farà riferimento alle teorie di John Dewey sull'educazione democratica e a quelli di Anton Semenovyč Makarenko, pedagogo sovietico stimato dalla scrittrice. A tal proposito si consulti Rodella (2025). Educare al vivere democratico: l'eredità pedagogica di Ada Gobetti e il testo a cura di Angela Arceri (2018) *Non siete soli*.

[4] Oltre all'attività clandestina a Meana di Susa, in cui si reca costantemente presso la casa familiare, compie missioni in qualità di staffetta nella val Germanasca e coopera attivamente con le formazioni gielliste. Ada è una figura di riferimento per la sua sezione armata e così assume l'incarico di Ispettrice del Comando militare della formazione "Giustizia e Libertà". Gobetti mantiene inoltre i collegamenti tra Torino e il Comando militare delle formazioni GL distribuiti nei vari centri del Piemonte, collaborando in particolare con Duccio Galimberti, Giorgio Agosti e Franco Venturi (Banfo e Bouchard, 2014, p. 126).

accessibile la conosciuta e rischiosa casa Gobetti, ma esalta l'operato della impavida portinaia a cui deve gran parte della loro salvezza, esaltando così l'operosità e la determinatezza del contributo della donna.

Nei mesi successivi, quando il nucleo familiare si è stabilito a Meana, si ripete un episodio in cui il potere decisionale di Gobetti si rivela risoluto per le sorti del suo stesso figlio.

> 23 gennaio. Alle sette, Ettore mi svegliò dicendo: "Son già qui, han fatto più presto di noi. […] se Paolo fa in fretta, forse riesce a svignarsela". La tranquilla stolidità che certo qualche nume benevolo mi elargisce nei momenti di punta, mi fece respingere la proposta. Se lo prendevano mentre tentava di scappare era peggio. Corsi ad aprire: erano due classici poliziotti […] e capii che non sarebbe stato difficile manovrarli. […] Ma ancora una volta mi son convinta che a dar retta al mio istinto difficilmente sbaglio (Gobetti, 2014, p. 64).

Anche in questa occasione Ettore rivolge alla moglie una proposta, ma la donna, illuminata da una inaspettata tranquillità e ragionevolezza, decide di rifiutarla e di far nascondere il figlio nel bagno. Inoltre, aprendo la porta ai due uomini in divisa, si rende perfettamente conto di come poterli raggirare e con destrezza li accompagna in giro per la casa distraendoli con mirati discorsi confortanti, in modo da non far insospettire le due guardie. Una volta salutati i poliziotti, Ada può avere la conferma dell'affidabilità delle sue scelte. Affacciandosi alla finestra, scorge infatti il figlio di un vicino in fuga: gli uomini in divisa lo inseguono e lo catturano, portandosi via il giovane. Gobetti scrittrice sottolinea dunque, grazie a questo episodio, l'attendibilità delle sue intuizioni e la padronanza delle strategie da impiegare a seconda delle distinte situazioni.

Oltre ad essere un racconto di vicende personali, *Diario partigiano* è una delle prime testimonianze complete dell'intervento femminile, per gran parte assente nei testi della tradizione resistenziale maschile, in cui l'autrice racconta dettagliatamente il lavoro svolto dalle donne partigiane in maniera collaborativa ed ugualitaria agli uomini all'interno delle stesse formazioni.

Gobetti, descrivendo la propria quotidianità e le missioni intraprese, dà prova inconfutabile dell'importanza dell'attività femminile durante la Resistenza. Nei primi mesi dopo l'armistizio diventa indispensabile reclutare risorse umane disposte a partecipare alla causa. È la stessa Ada che da Susa si avvia con la bicicletta fino a Bussoleno, fingendosi la desolata sorella di un disperso e interrogando gli abitanti prova a sondare il terreno per comprendere chi di loro fosse disposto ad unirsi al gruppo d'azione partigiana (Gobetti, 2014, p. 15).

È sempre lei che sia a Torino che a Meana lavora a macchina per redigere i manifesti clandestini e li porta scrupolosamente a stampare in tipografia per farli distribuire (Gobetti, 2014, p. 20). Inoltre, una volta risalita a Susa, si reca da sola al negozio della Teta, per cercare di convincerla a essere un punto di riferimento per nascondere materiale compromettente o come rifugio partigiano all'occorrenza (Gobetti, 2014, p. 23).

Ma Gobetti non effettua solo reclutamenti e passaggi di informazioni, bensì partecipa attivamente a lunghe ed estenuanti missioni sulle montagne piemontesi fino a giungere, nel finale, ad oltrepassare i confini italiani per rifugiarsi in Francia. Infatti, racconta di aver svolto diverse trasferte a Oulx (Gobetti, 2014, pp. 57–73), di aver accompagnato Paolo nella val Germanasca (Gobetti, 2014, p. 74), di aver effettuato un sabotaggio a Colle Montabone (Gobetti, 2014, p. 71), di aver messo in contatto diversi esponenti di formazioni partigiane distinte per aiutarli a realizzare azioni comuni (Gobetti, 2014, p. 77). Racconta infatti:

> Carte alla mano abbozzammo una rete di collegamenti tra le due valli, un sistema regolare di notizie e d'informazioni che permettesse di fare, al momento buono, azioni d'insieme […] (Gobetti, 2014, p. 139).

Inoltre, racconta di aver compiuto diverse missioni nella val Germanasca, per controllare lo stato della viabilità, per portare armi e informazioni ai partigiani nascosti tra le montagne e per informare i diversi gruppi sull'attività degli eserciti tedeschi (Gobetti, 2014, p. 74).

Per Gobetti è talmente importante descrivere e definire nel dettaglio ogni azione realizzata per il bene della lotta comune, che riferisce persino il contenuto di alcune telefonate condotte, così da evidenziare l'ingegno e la scaltrezza messi in campo. Uno dei tanti episodi, fa riferimento alla riuscita liberazione dell'ex ufficiale anglosassone Dennis, fatto evadere dall'ospedale e messo in contatto con altri combattenti inglesi e italiani coinvolti nella causa, grazie anche al suo intervento da interprete. Le telefonate si svolgono in codice e parlano di cani della stessa razza (riferendosi alla nazionalità inglese) e di nuovi cavalli (volontari partigiani) acquistati per incrementare la missione. L'amico e complice di Gobetti, inoltre, su suggerimento della donna, realizza le chiamate da un centro veterinario, in modo che il linguaggio non risulti sospetto (Gobetti, 2014, p. 49).

Inoltre, per evidenziare il proprio ruolo di comando all'interno delle divisioni partigiane, la scrittrice narra delle operazioni che portarono alla nascita della IV Divisione GL "Stellina" all'interno della quale ha ricoperto il grado di maggiore. In effetti, Gobetti fu molto attiva nel Partito d'Azione e coordinò le brigate Giustizia e Libertà sin dalle prime operazioni (Gobetti, 2014, p. 183).

In definitiva, Gobetti si mostra e si presenta nelle pagine del suo *Diario* come una partigiana attiva, operosa, valida e considerata tale dai suoi compagni di lotta. La scrittrice dimostra che nel contesto partigiano lavora congiuntamente con uomini e donne in maniera unanime e democratica, senza discriminazioni di genere. Nelle sue operazioni si accompagna spesso a molte compagne coinvolte nella causa; si ripetono infatti i nomi di Esterina (Gobetti, 2014, p. 133), di Silvia, di Lisetta. Con quest'ultima, in particolare, svolge una pericolosa attività propagandistica fuori dalle scuole superiori, tecniche e professionali per convincere i giovani a non partecipare alla leva militare nonostante l'emanazione del nuovo decreto che minaccia di pena di morte chi eluderà a tale obbligo (Gobetti, 2014, p. 78).

Un'ultima riflessione va dunque dedicata all'interesse della scrittrice piemontese per la causa femminile ovvero per la cura e il sostegno delle tante donne che contribuirono alla causa partigiana con diverse mansioni. Gobetti narra in particolare della creazione e delle missioni compiute con le collaboratrici dei Gruppi di Difesa della Donna. La scrittrice si accorge di quanto sia rilevante spiegare in maniera comprensibile alle "donne semplici" le convinzioni e i valori della lotta partigiana affinché chiunque, con qualsiasi gesto, possa aderirvi e collaborarvi.

> Incomincio a capire che cosa può voler dire oggi "lavoro tra donne". Si tratta di parlare il linguaggio che meglio può fare appello alle qualità femminili: ché, pur affermando una teorica uguaglianza, bisogna riconoscere l'esistenza di differenze profonde che creano sensibilità, interessi, impulsi diversi (Gobetti, 2014, p. 51).

Ada comprende l'importanza dell'unione e del sostegno femminile in questo particolare contesto storico e capisce che la causa partigiana può costituire una fruttuosa circostanza di lavoro sinergico e di contributo decisivo per il bene del proprio Paese. Per questo motivo, le donne si organizzano in piccoli sottogruppi, dividendo la città in territori di competenza.

> A ogni quartiere presiederà un gruppo di donne (possibilmente una per partito) che provvederà a distribuire, col denaro fornito dal Cln, sussidi alle famiglie dei prigionieri politici, dei deportati, dei partigiani. […] è un'attività che richiede di prontezza e di intuizione. Finora le donne a cui per parte mia ho affidato l'incarico han funzionato molto bene; speriamo che, coll'ampliarsi del lavoro […] il livello non si abbassi (Gobetti, 2014, p. 129).

La scrittrice piemontese ha potuto appurare che la collaborazione tra donne è stata produttiva ed efficiente e che risulta una possibilità preziosa per l'integrazione delle donne stesse, anche le meno istruite, nel contesto sociale di sostegno civile alla lotta di Liberazione.

4. Conclusioni

In definitiva, il presente studio intende sottolineare l'importanza letteraria, oltre che storiografica, di *Diario partigiano*, testo memoriale ed autobiografico che con innovative soluzioni stilistiche presenta il racconto dell'esperienza partigiana vissuta in prima persona da Ada Prospero Gobetti.

Come è emerso dall'analisi condotta attraverso gli studi di genere e la storia delle donne, l'opera si configura come uno strumento fondamentale di autoaffermazione autoriale e di autorappresentazione in quanto consente a Gobetti di esprimersi come soggetto scrivente e di definirsi come oggetto resistente, in quanto protagonista letterario e reale degli eventi narrati.

Nel suo ruolo di autrice, Gobetti dimostra piena consapevolezza del potenziale autodeterminante della scrittura autobiografica e costruisce con equilibrio una rappresentazione complessa di sé, capace di restituire le molteplici identità adottate per affrontare gli anni della lotta civile. Inoltre, l'applicazione della teoria del trauma elaborata da Caruth ha permesso di individuare i differenti livelli di elaborazione del

testo, evidenziando come l'autrice abbia progressivamente rielaborato la dimensione emotiva registrata negli appunti in presa diretta, attenuandone successivamente gli aspetti più dolorosi e l'enfasi eroica degli eventi vissuti.

Parallelamente, pur proponendosi come una testimonianza corale volta a valorizzare la partecipazione collettiva alla Resistenza, *Diario partigiano* assegna alla sua autrice una posizione centrale all'interno della narrazione. Attraverso questo filtro soggettivo privilegiato, Gobetti non solo rivendica la centralità dell'esperienza femminile nella lotta di Liberazione, ma offre anche la rappresentazione di un'identità plurale e dinamica, nella quale convivono e si intrecciano dimensione privata, impegno politico, maternità e responsabilità civile.

In conclusione, *Diario partigiano* si rivela un'opera di particolare rilievo non soltanto come documento storico della Resistenza, ma anche come esempio significativo di scrittura autobiografica femminile del Novecento. La testimonianza di Gobetti contribuisce infatti a ridefinire il ruolo delle donne nella memoria resistenziale, proponendo un modello di soggettività femminile consapevole, autonoma e politicamente attiva. In questa prospettiva, il testo si colloca al crocevia tra memoria individuale e storia collettiva, confermandosi uno strumento privilegiato per comprendere sia l'esperienza della Resistenza sia i processi di costruzione dell'identità femminile attraverso la scrittura.

Bibliografia

Abruzzese, A. (1974). *Storia e antologia della letteratura italiana: vol. 22. L'età dell'antifascismo e della Resistenza.* Firenze: La nuova Italia.

Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina.* Barcelona: Anthropos.

Banfo, E. & Egidi Bouchard P. (2014). *Ada Gobetti e i suoi cinque talenti*. Torino: Claudiana.

Beccaria, G. L. (1984). *La guerra e gli asfodeli Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*. Milano: Serra e Riva.

Bravo, A. (2000). Maternage, Resistenza civile, Politica. In D. Gagliani, E. Guerra, L. Mariani, & F. Tarozzi. *Donne guerra politica. Esperienze e memorie femminili della Resistenza*. Bologna: Clueb, vol. 13, pp. 311–319.

Bruzzone, A. M. & Farina, R. (1976). *La resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*. Milano: La Pietra.

Calvino, I. (1949). La letteratura italiana sulla Resistenza. *Il movimento di Liberazione in Italia. Rassegna bimestrale di studi e di documenti*, vol. 1, pp. 40–46.

Calvino, I. (2016). *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Mondadori.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Casadei, A. (2004). L'epica storica di Fenoglio. *Cahiers d'études italiennes*, vol. 1, pp. 105–117, https://doi.org/10.4000/cei.238

Emmanuelli, M. (2021). *Il sole, il respiro, il colore dell'aria. 19 donne decorate con Medaglia d'Oro al Valor Militare (1943–1945)*. Milano: Biblion edizioni.

Fenoglio, B. (2022). *Il partigiano Johnny*. Torino: Einaudi.

Flores, M. & Franzinelli, M. (2019). *Storia della Resistenza*. Roma-Bari: Laterza.

Fratocchi, E. (2024). *"Con l'esercizio constante": tra le carte e l'opera di Ada Prospero Marchesini Gobetti.* Napoli: Paolo Loffredo editore.

Freni, M. (2024). Le scrittrici della Resistenza. *La Ricerca*, (27). Loescher, https://laricerca.loescher.it/le-scrittrici-della-resistenza/

Gobetti, A. (2014). *Diario partigiano*. Torino: Einaudi.

Gobetti, A. (2018). *Non siete soli* (a cura di A. Arceri). Torino: Centro Studi Piero Gobetti.

Gobetti, P. & Gobetti, A. (2017). *Nella tua breve esistenza*. Torino: Einaudi.

Hilden, P. (1982). Women's History: The Second Wave. *The Historical Journal*, vol. 25 (2), pp. 501–512.

Lerner, G. (1983). La necessità della storia e il mestiere di storico. *Memoria*, (9), pp. 94–102.

Mira, R. (2024). Women's journeys in the Italian Resistenza during World War II. *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 13 (27), pp. 69–94. https://www.ruhm.es/index.php/RUHM/article/download/1115/850

Pavese, C. (2022). *La casa in collina*. Milano: Feltrinelli.

Rodella, A. (2025). Educare al vivere democratico: l'eredità pedagogica di Ada Gobetti. *Saberes en tensión: Perspectivas actuales sobre la enseñanza, el conocimiento y la práctica educativa.* Madrid: Dykinson, pp. 495–511.

Ulivieri, S. (2019). *Le donne si raccontano Autobiografia, genere e formazione del sé*. Pisa: Edizioni ETS.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 61–73

ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.05

COPE Member since 2021 JM14948

Milan Kundera : de la poétique à la critique

Milan Kundera: from Poetics to Critique

Meryem Belfkih
Université Sidi Mohamed ben Abdellah, Maroc
https://orcid.org/0009-0008-3566-2086
meryem.belfkih@usmba.ac.ma

Résumé : Cet article examine la pensée esthétique et critique de Milan Kundera à partir de *L'Art du roman* et de ses essais ultérieurs. Il analyse la manière dont l'écrivain définit le roman comme une forme de connaissance irréductible aux discours idéologiques et comme un lieu de résistance aux logiques totalisantes. La problématique porte sur l'articulation entre théorie du roman, héritage de la modernité européenne, pratique romanesque et autonomie de la création. L'étude propose une approche analytique, fondée sur la lecture des essais kundériens et leur mise en perspective avec les travaux de Mikhaïl Bakhtine, György Lukács et Roland Barthes. L'analyse montre que Kundera conçoit le roman comme une « sagesse de l'incertitude », fondée sur l'ambiguïté, la pluralité des points de vue et le refus des vérités closes. Les résultats mettent en évidence une pensée du roman qui associe défense de l'autonomie esthétique, critique des dogmatismes et affirmation du rôle de la littérature dans la préservation de la liberté critique et de la complexité de l'expérience humaine dans le contexte contemporain européen.

Mots clés : Kundera, roman, modernité, théorie littéraire, idéologie.

Abstract: This article examines Milan Kundera's aesthetic and critical thought through *The Art of the Novel* and his later essays. It analyzes the way in which Milan Kundera defines the novel as a form of knowledge irreducible to ideological discourses and as a site of resistance to totalizing logics. The study addresses the articulation between novel theory, the legacy of European modernity, novelistic practice, and the autonomy of artistic creation. It adopts an analytical approach, based on a close reading of Milan Kundera's essays and their contextualization in relation to the works of Mikhaïl Bakhtin, György Lukács, and Roland Barthes. The analysis shows that Milan Kundera conceives of the novel as a "wisdom of uncertainty", grounded in ambiguity, the plurality of perspectives, and the rejection of closed truths.

Received: 2026-03-18; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Sidi Mohamed ben Abdellah. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Claude AI for the purpose of translating the abstract from French to English. The Author then carried out a thorough and critical review of the text, with particular attention to potential false, incomplete, or biased information, possible plagiarism or lack of accurate authorship attribution, and revised it accordingly.

The findings highlight a conception of the novel that combines the defense of aesthetic autonomy, the critique of dogmatism, and the affirmation of literature's role in preserving critical freedom and the complexity of human experience within the contemporary European context.

Keywords: Kundera, novel, modernity, literary theory, ideology.

1. Introduction

Depuis la publication de *L'Art du roman* en 1986, Milan Kundera n'apparaît plus seulement comme un romancier de premier plan, mais également comme un penseur de la littérature. Ce recueil d'essais, de conférences et d'entretiens place l'écrivain tchèque naturalisé français dans une position singulière : celle d'un créateur qui, tout en poursuivant son œuvre romanesque, prend le temps de réfléchir à la nature et à la vocation de ce genre dont il explore les potentialités. Dès son titre, *L'Art du roman,* suggère une volonté de revendiquer pour cette forme narrative une dignité théorique et une autonomie esthétique, face aux discours philosophiques ou idéologiques qui prétendraient en assigner la fonction et les limites.

Kundera s'inscrit dans une tradition spécifique, celle des écrivains-théoriciens, pour qui le roman n'est pas seulement un objet esthétique, mais une forme de connaissance. De Cervantès à Musil, en passant par Broch et Kafka, l'histoire du roman se confond avec une histoire des idées : chaque roman est à la fois une invention formelle et une interrogation sur l'existence humaine. En ce sens, *L'Art du roman* n'est pas un traité détaché de l'expérience littéraire, mais une méditation nourrie par une pratique. Kundera, loin de concevoir le roman comme simple divertissement, en fait une méthode d'exploration de la complexité humaine et une arme critique contre toutes les tentatives de simplification du réel. Cette démarche confère à l'essai de 1986 une double portée. D'un côté, il propose une théorie générale du roman comme « examen de l'existence[1] », insistant sur sa fonction cognitive et sur son rapport ambigu à la philosophie : si celle-ci cherche à définir des vérités, le roman, lui, se complaît dans l'ambiguïté et l'ironie, sans chercher à énoncer des vérités définitives sur ce qui est. De l'autre, il s'agit d'un geste critique, qui relit l'histoire du roman européen comme une succession de découvertes formelles et de résistances aux dogmatismes. Contre les visions totalisantes de l'histoire ou les usages idéologiques de la littérature, Kundera érige le roman en espace de liberté et de pluralité.

Dès lors, l'intérêt de *L'Art du roman* ne réside pas seulement dans ce qu'il dit des œuvres de Cervantès, de Rabelais ou de Kafka, mais dans la manière dont il redéfinit la place du romancier et du critique au sein de la modernité littéraire. En articulant réflexion esthétique et exigence éthique, Kundera propose une véritable théorie critique sur le roman comme espace de résistance à la simplification, comme défense de l'ambiguïté et comme mémoire des possibles humains. Dès lors, une question s'impose : comment Kundera, dans *L'Art du roman*, élabore-t-il une

[1] Dans *l'Art du roman* (1986), Kundera consacre tout un chapitre à définir certains concepts comme celui de « roman ». Il répertorie le roman comme « La grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (personnages), examine jusqu'au bout quelques thèmes de l'existence. » Paris, Gallimard, Folio, 1986, p. 113.

théorie du roman qui est en même temps une critique des prescriptions esthétiques et des visions totalisantes de l'existence ?

Dans ce sens, nous analyserons successivement la dimension théorique de l'ouvrage, qui érige le roman en forme autonome de connaissance ; sa dimension critique, qui relit l'histoire du genre comme une résistance aux dogmatismes ; enfin, les principes esthétiques et éthiques que Kundera dégage et qui font du roman un espace privilégié de complexité et de liberté.

2. *L'Art du roman* comme réflexion théorique

2.1. Le romancier-théoricien : la poétique contre les discours totalisants

Dans un monde saturé de systèmes idéologiques et de récits dominants, le romancier-théoricien se distingue par sa volonté de préserver la complexité du réel. Loin de chercher à imposer une vérité unique, il explore les zones d'ombre, les contradictions, les ambiguïtés de l'existence humaine. Milan Kundera incarne cette façon de faire : son œuvre romanesque est indissociable d'une réflexion sur le roman comme art, à part entière, conçu comme espace de liberté contre les discours totalisants. Dans *L'Art du roman*, Kundera se présente comme un écrivain qui n'abandonne jamais la pratique pour se retrancher dans la théorie, mais qui fait de son expérience romanesque le socle d'une pensée esthétique. Son projet n'est pas celui d'un critique universitaire ni d'un philosophe de profession, mais d'un romancier qui réfléchit à partir de sa propre pratique de l'écriture et des grandes œuvres qui l'ont précédée. À cet égard, il s'inscrit dans une tradition qui remonte à Cervantès et se prolonge chez Broch, Musil ou encore Kafka, écrivains pour qui le roman est à la fois invention artistique et réflexion sur l'existence. Cette attitude le distingue de la philosophie systématique, qui tend à établir des vérités générales, tandis que le roman se situe dans l'horizon de l'ambiguïté et de l'incertitude. Kundera ne cesse de rappeler que la vocation du roman n'est pas d'expliquer le monde mais d'en préserver l'opacité.

Le cœur de sa conception se trouve énoncé dans la formule suivante :

> L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman mais qui se fait de moins en moins entendre dans le vacarme des réponses simples et rapides qui précèdent la question et l'excluent (Kundera, 1986, p. 17).

Cette déclaration illustre la vocation exploratoire du roman : il ne confirme pas les vérités établies, mais les interroge. Le romancier-théoricien refuse la réduction de ce qui est humain, de ce qui relève de l'homme, à des catégories idéologiques ou psychologiques. Il défend une poétique qui prend le contrepied de toutes les simplifications idéologiques, qu'elles soient politiques, philosophiques ou même littéraires. L'esprit du roman est en effet l'esprit du soupçon : il s'ouvre à la pluralité des perspectives, il cultive l'ambivalence, il multiplie les possibles au lieu de les réduire, comme le confirme Kundera : « L'art inspiré par le rire de Dieu (ou le roman) est, par son essence, non pas tributaire mais contradicteur des certitudes idéologiques » (*L'Art du roman,* 1986, p. 124). De ce point de vue, l'écrivain devient

moins un témoin de son époque qu'un explorateur de ce que Kundera appelle l'existence, ce champ vaste et ouvert des expériences humaines.

Cette conception rejoint celle de Mikhaïl Bakhtine, qui voit dans le roman le seul genre littéraire capable d'englober la diversité des voix sociales et idéologiques

> Le roman (dit Bakhtine), est le seul genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. La genèse et l'évolution du genre romanesque s'accomplissent sous la pleine lumière de l'Histoire. Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques (1978, p. 441).

Le roman devient ainsi le lieu par excellence de la pluralité des sens, contre toute prétention à l'univocité. Pour Kundera, marqué par les totalitarismes du XX^{e} siècle, le roman est un rempart contre l'idéologie. Il écrit dans *Le Rideau* que « les personnages romanesques ne demandent pas qu'on les admire pour leurs vertus. Ils demandent qu'on les comprenne, et c'est quelque chose de tout à fait différent » (2006, p. 10). Le verbe comprendre dans cette citation, ne veut pas dire approuver, justifier ou excuser un personnage, mais il signifie entrer dans la logique intérieure de son existence, saisir les contradictions, les désirs, les illusions, les faiblesses et les circonstances qui le font agir. Le roman, selon Kundera, est né de l'esprit de l'Europe comme une enquête sur l'existence, sur ce que l'idéologie ne peut saisir. Le romancier-théoricien ne propose pas une morale, mais une éthique de la complexité. Il refuse les simplifications manichéennes. Bruno Maillé souligne que

> Kundera double toute sa narration de pensée. Ce qui lui importe, c'est l'art de la pensée, c'est-à-dire : interroger, distinguer, séparer, faire des hypothèses, confronter, articuler le monde et l'existence humaine, pour le plaisir, pour le jeu, pour lutter contre l'extase et la confusion qui paralysent la liberté et sont par conséquent la plus grande passion des hommes, des hommes de l'Idylle, de presque tous les hommes (2019, p. 42).

Selon Maillé, Kundera conçoit le roman comme un espace de pensée libre, où la narration est toujours doublée d'une réflexion. Ce qui lui importe, ce n'est pas seulement de raconter une histoire, mais d'interroger le monde, de distinguer les nuances, de confronter les idées, de faire des hypothèses sur l'existence humaine : « Le roman n'examine pas la réalité mais l'existence. Et l'existence n'est pas ce qui s'est passé, l'existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l'homme peut devenir, tout ce dont il est capable » (Kundera, 1986, p. 35). Le roman devient ainsi un art de la lucidité par opposition aux idéologies qui simplifient le monde, sans humour, sans distance. Cette démarche s'oppose radicalement à « l'extase et à la confusion », états qui paralysent la liberté de penser et qui séduisent les hommes en quête d'harmonie illusoire. Kundera les appelle les hommes de l'Idylle, ceux qui fuient le conflit, la complexité, et préfèrent se fondre dans une vision unifiée du monde. Le roman, au contraire, célèbre la pluralité, le désaccord, la pensée en mouvement. Il est une résistance à la passion de l'uniformité, une défense de la liberté intérieure. Tout ceci fait du roman un moyen d'opposition à l'esprit totalitaire, lequel veut imposer une vision unique du monde et interdire toute ambiguïté. Là où l'idéologie prescrit et enferme, le roman ouvre et libère. « L'homme totalitaire » que Kundera dénonce

dans ses essais est l'ennemi de l'ironie et de la complexité ; il est l'homme du kitsch, celui qui refuse les contradictions et les zones d'ombre de l'existence. Or, le roman est au contraire le lieu où ces contradictions se déploient pleinement. C'est pourquoi, selon Kundera, l'histoire du roman européen est inséparable d'une histoire de la liberté de pensée. Dès Cervantès, qui fait errer Don Quichotte sur les routes d'Espagne en le confrontant à mille expériences contradictoires, le roman a toujours été le laboratoire de l'incertitude. Il ne s'agit pas seulement d'une forme artistique, mais d'un mode de connaissance distinct, d'un savoir qui échappe aux systèmes clos.

Ainsi, la réflexion de Kundera se situe-t-elle à la jonction de la poétique et de la critique idéologique. En érigeant le roman en art de la complexité, l'écrivain en fait une arme de résistance contre tout ce qui menace la liberté de l'esprit. Le roman devient un contrepoint aux discours dogmatiques, qu'ils viennent de la politique, de la religion ou même d'une critique littéraire trop normative. Comme l'a souligné François Ricard, ami et critique de Kundera, *L'Art du roman* est aussi une défense de l'Europe de l'esprit, où le roman a toujours représenté la pluralité des voix et la coexistence des vérités partielles. La portée de cette conception est double : elle réaffirme la dignité intellectuelle du roman, et elle l'inscrit dans une tradition de pensée qui ne cesse de questionner les certitudes. C'est pourquoi l'on peut dire que Kundera se présente comme un romancier-théoricien : non pas un théoricien en marge du roman, mais un écrivain qui fait du roman lui-même un lieu de théorie vivante.

2.2. Le dictionnaire des mots-clés et l'ego expérimental : piliers de la théorie romanesque

La réflexion de Kundera ne se limite pas à des formules générales sur la complexité et sur la liberté du roman. Elle prend aussi la forme d'une construction concrète, presque méthodique, à travers deux dispositifs présentés dans *L'Art du roman*. Le premier est le célèbre « dictionnaire des mots-clés » qui clôt l'ouvrage ; le second est la notion d'« ego expérimental », qui définit la nature du personnage romanesque et de l'interrogation dont il porte les marques. Ces deux éléments constituent les piliers d'une poétique romanesque qui refuse la systématisation mais propose néanmoins des outils conceptuels permettant de saisir l'originalité du genre.

Le « dictionnaire des mots-clés », ou « soixante-treize mots », n'a rien d'un lexique rigide. Il s'agit plutôt d'une constellation de termes récurrents dans l'univers kundérien : destin, frontière, légèreté, jeunesse, oubli, trahison… Chaque mot est défini de manière libre, subjective, parfois ironique, comme s'il s'agissait de fragments de mémoire intellectuelle. En procédant ainsi, Kundera esquisse une théorie implicite du roman comme espace de problématisation du sens. Les mots-clés ne sont pas des concepts philosophiques au sens strict, mais des nœuds de signification qui traversent l'œuvre et en organisent l'imaginaire. Ils fonctionnent comme des repères pour le lecteur, mais surtout comme des points d'interrogation permanents. La littérature, selon Kundera, n'a pas pour rôle de fixer des définitions mais d'explorer des zones troubles, et le dictionnaire est le reflet de cette démarche.

Le deuxième outil fondamental est celui de « l'ego expérimental ». Contrairement à la tradition réaliste qui tendait à représenter le personnage comme une entité

psychologique stable et cohérente, Kundera propose de voir en lui une hypothèse, une possibilité de l'être : « il m'a fallu (écrit Kundera) inventer Tereza, un "ego expérimental" […] pour comprendre le vertige » (1986, p. 26). Le personnage n'est pas un individu au sens strict, mais un espace d'expérimentation existentielle. À travers lui, le romancier teste des situations, des décisions, des destins possibles, qui ne visent pas à reproduire la réalité, mais à explorer ses virtualités. Le personnage romanesque est l'occasion de « saisir un moi, […] saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son code existentiel » (1986, p. 25). Il s'agit d'une figure qui permet d'approcher ce que l'homme aurait pu être dans telle ou telle circonstance. Cette conception rompt avec la mimésis classique et introduit une vision du roman comme laboratoire de l'existence.

Ces deux dispositifs – mots-clés et ego expérimental – traduisent la volonté de Kundera de maintenir la littérature dans une zone intermédiaire entre l'art et la pensée. Ils offrent un cadre souple où la théorie n'écrase pas l'invention, mais en éclaire le sens. Le dictionnaire révèle l'importance des motifs et des récurrences dans l'œuvre romanesque, tandis que l'ego expérimental souligne l'autonomie du roman par rapport à la philosophie et à la psychologie. Ainsi, Kundera montre que le roman ne se contente pas de refléter le monde, mais qu'il invente un espace nouveau où les possibles de l'existence peuvent être explorés.

Sur le plan éthique, cette conception engage un rapport particulier au lecteur. En refusant le roman à thèse, Kundera invite le lecteur à entrer dans une zone d'incertitude, à suspendre son jugement pour se confronter à des situations qui n'appellent pas de solution simple. Le roman n'est pas là pour délivrer une leçon morale, mais pour susciter une expérience intellectuelle et sensible. Dans ce sens, il est profondément moderne, voire postmoderne, en ce qu'il reconnaît la fragmentation du sens et la pluralité des vérités partielles. Mais loin de céder au relativisme absolu, il défend une éthique de la complexité : celle qui refuse la simplification et valorise la coexistence de perspectives divergentes.

Ainsi, par le jeu de son dictionnaire et par la notion d'ego expérimental, Kundera dote sa théorie romanesque d'outils qui permettent de penser le roman comme une véritable forme de connaissance. Il ne s'agit pas de faire du roman une philosophie en miniature, mais de reconnaître sa spécificité : celle d'un art qui interroge, qui multiplie les possibles, qui éclaire l'existence sans jamais la réduire à un système simple. Ces concepts traduisent l'ambition profonde de Kundera : préserver pour le roman un espace de liberté intellectuelle où l'humanité se découvre dans sa richesse, sa fragilité et sa complexité.

3. La critique littéraire à travers l'histoire du roman

3.1. Le roman européen : une tradition à défendre

Pour Kundera, la réflexion sur le roman n'a de sens que replacée dans une histoire longue. *L'Art du roman* est traversé par une conviction fondamentale : le roman européen forme une tradition, une lignée spirituelle qu'il convient de défendre à une époque où la littérature se voit menacée à la fois par l'oubli, par la marchandisation et

par l'emprise idéologique. Dès les premières pages, Kundera inscrit son propos dans un dialogue avec les fondateurs : Cervantès, Rabelais, Sterne, Diderot, mais aussi les grands romanciers du XIX^{e} et du XX^{e} siècles. À travers eux, c'est une certaine idée de l'Europe qu'il revendique : l'Europe comme espace de pluralité, de mémoire et de réflexion critique.

Pour Milan Kundera, Cervantès occupe une place inaugurale. Son œuvre est au cœur de la naissance des Temps modernes :

> Quand Dieu quittait lentement la place d'où il avait dirigé l'univers et son ordre de valeurs, séparé le bien du mal et donné un sens à chaque chose, Don Quichotte sortit de sa maison et il ne fut plus en mesure de reconnaître le monde. Celui-ci, en l'absence du Juge suprême, apparut subitement dans une redoutable ambiguïté ; l'unique Vérité divine se décomposa en centaines de vérités relatives que les hommes se partagèrent. Ainsi, le monde des Temps modernes naquit et le roman, son image et modèle, avec lui (Kundera, 1986, p. 8).

Avec *Don Quichotte*, le roman naît comme exploration des illusions humaines, comme confrontation entre rêve et réalité. Il représente le passage d'un monde régi par une vérité transcendante à un univers fragmenté, pluriel, où l'homme est livré à l'incertitude. Don Quichotte ne reconnaît plus les repères d'un monde autrefois ordonné par Dieu. Il devient le premier explorateur de cette ambiguïté moderne, errant entre rêve et réalité, entre illusion et désillusion. Le chevalier errant ne s'inscrit pas dans une vérité unique, mais dans une multiplicité de points de vue.

Cette conception trouve un écho profond chez Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques* : « Un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire ». Comme Kundera, Calvino voit dans le roman un outil de connaissance, non pas dogmatique, mais ouvert, souple, capable d'embrasser la multiplicité des points de vue et la complexité du réel. Le roman ne propose pas une vérité, mais une pluralité de vérités, incarnées dans des personnages, des situations, des voix qui se croisent et se contredisent. Pour Kundera, cette première aventure romanesque constitue le modèle d'une quête inachevée : celle de l'homme moderne, condamné à chercher sans jamais trouver de réponse définitive. Le roman, depuis Cervantès, est l'art de l'errance et du questionnement, et c'est précisément cette dimension qui lui donne sa valeur critique.

Dans le même esprit, Sterne et Diderot, au XVIII^{e} siècle, ont fait du roman un espace de liberté formelle. Avec *Tristram Shandy et Jacques le fataliste*, « deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après » (Kundera, 1986, p. 15), Sterne et Diderot brisent les conventions narratives et introduisent une liberté et une ironie radicales dans le récit. Kundera salue cette audace, qui montre que le roman n'est pas un genre figé mais un laboratoire permanent d'expérimentation. Ce qu'il admire chez ces écrivains, ce n'est pas seulement leur inventivité, mais leur manière d'inscrire le doute et l'incertitude au cœur de la forme narrative. Cette conception est partagée par Calvino qui affirme que l'écriture de Diderot est « la véritable écriture littéraire » (1991, p. 142).

Au XIX^e^ et au XX^e^ siècles, le roman devient plus introspectif. D'abord avec Proust et Joyce, qui ouvrent de nouveaux horizons à l'exploration de l'existence : Proust transforme le roman en un instrument d'exploration de la mémoire et de la subjectivité, et Joyce « analyse quelque chose d'encore plus insaisissable que le 'temps perdu' de Proust : le moment présent. » (Kundera, 1986, p. 14). Ensuite avec Kafka qui, avec ses récits traitant de la bureaucratie, exprime l'angoisse de l'homme moderne pris dans les engrenages d'un monde opaque[2]. Musil et Broch, à leur tour, font du roman un lieu d'interrogation philosophique sur la condition humaine :

> Musil et Broch firent entrer sur la scène du roman une intelligence souveraine et rayonnante. Non pas pour transformer le roman en philosophie, mais pour mobiliser sur la base du récit tous les moyens, rationnels et irrationnels, narratifs et méditatifs, susceptibles d'éclairer l'être de l'homme ; de faire du roman la suprême synthèse intellectuelle (Kundera, 1986, p. 16).

En effet,

> l'expérimentation musilienne dans le domaine de la constitution du sujet est consacrée à l'exploration de nouvelles configurations du sujet. Il y va, d'une part, de la liquidation du sujet individuel souverain [...] et, d'autre part, de la mise à l'essai de nouvelles possibilités de concevoir et configurer le sujet (Moser, 2018).

Tous ces auteurs composent, selon Kundera, une tradition qui témoigne de la capacité du roman à se renouveler tout en restant fidèle à son esprit fondateur : l'examen de l'existence à travers des formes imaginaires.

Kundera se montre particulièrement attentif à la fragilité de cette tradition. Pour lui, l'Europe du roman est en danger, non seulement parce que les lecteurs se détournent de la littérature exigeante au profit de produits culturels plus faciles, mais aussi parce que l'idéologie menace toujours de réduire la littérature à un instrument. Dans *L'Art du roman*, il plaide pour la sauvegarde d'une mémoire romanesque : défendre le roman, c'est défendre une certaine idée de la culture européenne, fondée sur la liberté, la diversité et le refus du simplisme. Comme l'a noté Alain Finkielkraut en commentant Kundera[3], cette conception du roman est inséparable d'une conception de l'Europe comme espace de l'esprit, héritière de la Renaissance et des Lumières, mais aussi traversée de crises et de contradictions.

Ainsi, défendre le roman européen, c'est pour Kundera défendre une tradition de pensée qui se distingue de la philosophie par sa capacité à préserver l'ambiguïté et à donner voix à la complexité humaine. Ce n'est pas une simple nostalgie : c'est une posture critique, une manière de rappeler que le roman est l'un des derniers espaces où l'homme peut se confronter à la pluralité des possibles et à la profondeur de son être.

---

[2] Selon Kundera, Kafka « ne se demande pas quelles sont les motivations intérieures qui déterminent le comportement de l'homme. Il pose une question radicalement différente : quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien ? En effet, qu'est-ce que cela aurait pu changer au destin et à l'attitude de K. s'il avait eu des pulsions homosexuelles ou une douloureuse histoire d'amour derrière lui ? Rien » *L'Art du roman*, op. cit., p. 22.

[3] Voir Alain Finkielkraut, « Comment je suis devenu kundérien », *Revue des Deux Mondes*, février 2020, p. 22–35.

3.2. Le roman comme critique des dogmatismes

La valorisation de la tradition romanesque prend tout son sens lorsqu'on la met en regard des dangers qui menacent le roman et que Kundera dénonce avec force : les dogmatismes, qu'ils soient politiques, idéologiques ou esthétiques. L'une des idées fortes de *L'Art du roman* est que le roman est par essence l'ennemi de tout discours totalisant. Là où la philosophie ou la politique tendent à construire des systèmes clos, le roman ouvre des brèches, introduit du doute, multiplie les perspectives. En effet, pour Kundera

> en tant que modèle de ce monde, fondé sur la relativité et l'ambiguïté des choses humaines, le roman est incompatible avec l'univers totalitaire [...]. La Vérité totalitaire exclut la relativité, le doute, l'interrogation et elle ne peut donc jamais se concilier avec ce que j'appellerais l'esprit du roman (1986, p. 14).

Kundera a vécu l'expérience directe des pressions idéologiques, et surtout, il a expérimenté lui-même, de l'intérieur, l'adhésion à une idéologie totalitaire. Très jeune, il fut exclu du parti communiste à cause d'une plaisanterie[4] qui a été interprétée en dehors de son contexte par les partisans du parti. Plus tard, son œuvre fut censurée parce qu'elle n'était pas conforme aux exigences de ce même parti. Finalement, il dut s'exiler en France. Cette expérience nourrit sa conviction que le roman doit se méfier des certitudes. Le dogmatisme politique – qu'il s'agisse du communisme ou d'autres idéologies – cherche à imposer une vérité unique, à réduire l'homme à une fonction sociale ou historique. Or le roman, en tant qu'art de l'individuel et du particulier, résiste à cette réduction.

Par ailleurs, la critique de Kundera ne vise pas seulement le totalitarisme politique. Elle s'étend à toutes les formes de simplification, y compris dans le champ littéraire. Le roman à thèse, par exemple, trahit selon lui l'essence du roman, car il transforme une exploration ouverte en démonstration fermée. De même, le roman qui se laisse séduire par le lyrisme idéologique perd sa fonction critique : au lieu de questionner l'existence, il se met au service d'une vision préétablie du monde. C'est pourquoi Kundera valorise l'ironie et la distance, qu'il considère comme les garantes de la liberté romanesque.

À travers cette critique, Kundera dialogue implicitement et explicitement avec certains théoriciens du roman. On pense à Georg Lukács[5], qui voyait dans le roman une forme épique adaptée à la modernité, mais qui, influencé par le marxisme, tendait parfois à réduire le roman à une fonction historique. Kundera, tout en reconnaissant l'importance de Lukács, s'éloigne de cette perspective en insistant sur la singularité irréductible du roman et sur sa vocation à préserver la complexité. On peut également évoquer Mikhaïl Bakhtine, dont la théorie de la polyphonie[6]

[4] Kundera raconte cet épisode dans son premier roman *La Plaisan*terie à travers l'ego expérimental de Ludvik. Paris, Gallimard, 1968.

[5] Voir György Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

[6] Nous proposons la définition suivante de la polyphonie : « La notion de polyphonie tient ici d'une métaphore musicale. Elle évoque l'image d'un ensemble de voix orchestrées dans le langage. Les approches dites polyphoniques cherchent à montrer que le sens des énoncés et des discours, loin

rejoint la valorisation kundérienne de la pluralité des voix et de l'ironie. Mais là où Bakhtine voyait dans le dialogue une dimension ontologique[7] du roman, Kundera met davantage l'accent sur sa fonction critique face aux dangers idéologiques.

Il en résulte une véritable éthique du roman : celui-ci n'est pas seulement un art, mais une manière de protéger l'homme contre les discours qui cherchent à l'enfermer. Chaque grand roman, selon Kundera, est une protestation contre une vision trop simple de l'existence. C'est pourquoi il admire Kafka, dont les récits traduisent le grotesque d'un monde dominé par des logiques incompréhensibles, ou encore Musil, qui fait du roman une interrogation sans fin sur ce que peut être la vie. En relisant l'histoire du roman de cette manière, Kundera en propose une interprétation critique : non pas un simple enchaînement d'œuvres, mais une succession de résistances, une contre-histoire de la pensée humaine face aux dogmatismes.

En somme, *L'Art du roman* se présente comme une critique des idéologies esthétiques et politiques, mais aussi comme une défense d'un espace de liberté. En soutenant que « Dans le territoire du roman, on n'affirme pas » (1986, p. 60). Kundera rappelle que la grandeur de ce genre tient à sa capacité à préserver l'ambiguïté. À une époque où les certitudes idéologiques ou les simplifications médiatiques menacent de réduire la complexité de l'expérience humaine, le roman reste, selon lui, l'un des derniers lieux où cette complexité peut s'exprimer et peut être comprise.

4. Les principes esthétiques et éthiques de la critique kundérienne

Chez Milan Kundera, le roman est avant tout un monde multiple : polyphonique, ironique, ouvert, rétif à toute position de vérité absolue. Il s'oppose résolument au roman à thèse, à ce genre de récit fermé qui impose une perspective doctrinale et ne laisse aucune place à l'ambiguïté ou au doute. En effet, dans *Lire Milan Kundera*, Martine Boyer-Weinmann conclut que

> la « morale du roman » n'est pas à entendre donc en termes éthiques (adossés à une échelle de valeurs extra-romanesques), mais plutôt en termes esthétiques, selon des critères internes où prime l'impératif de 'se concentrer sur l'essentiel'. Cette 'morale de l'essentiel' intransigeante consiste à composer des 'romans qui pensent' (et non des romans philosophiques ou à thèse), à construire un récit continu de pensée à dominante plus ou moins narrative, plus ou moins réflexive, excluant la digression gratuite. La méditation narrative doit éviter l'écueil de la prothèse discursive (2009, p. 35).

---

de consister simplement à exprimer la pensée d'un sujet parlant empirique, consiste avant tout à mettre en scène une pluralité de voix énonciatives abstraites. Le sens se présenterait ainsi, à différents niveaux, comme un assemblage de paroles et de points de vue, plus ou moins hétérogènes, que l'interprète serait chargé d'organiser pour comprendre ce qui est dit. » Laurent Perrin, « La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage », Questions de communication [En ligne], No. 6, 2004, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 19 septembre 2025. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445

[7] Chez Bakhtine, le dialogue ne constitue pas seulement un procédé narratif, mais une dimension constitutive du roman. En effet, le roman est le genre qui accueille la pluralité des voix, des langages sociaux et des visions du monde. C'est ce que montre Bakhtine lorsqu'il affirme que « le roman, c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

Boyer-Weinmann confirme ainsi que pour Kundera, l'écriture romanesque ne peut ni prescrire ni moraliser. Elle ne vise ni à édifier ni à juger, mais à explorer la complexité humaine à travers une esthétique rigoureuse. Cette morale de l'essentiel ne relève pas d'un code moral extérieur, mais d'une exigence artistique : celle de ne retenir que ce qui sert la pensée en mouvement, d'écarter la digression gratuite et de refuser toute prothèse discursive qui viendrait alourdir ou détourner le récit. Kundera se positionne ainsi à l'opposé du roman à thèse, c'est-à-dire d'une forme romanesque qui soumettrait la fiction à la démonstration préalable d'une idée politique, morale ou philosophique. Il donne comme exemple *1984* de George Orwell, qu'il considère comme une pensée politique transposée dans la forme du roman. Cette position demeure cependant problématique : peut-on exclure entièrement Orwell, voire certains romanciers engagés comme Soljenitsyne, de la tradition romanesque sous prétexte que leurs œuvres portent une forte charge politique ? La réserve kundérienne doit donc être comprise comme une exigence esthétique et non comme un verdict définitif. Ainsi Kundera défend l'idée de « romans qui pensent », c'est-à-dire des œuvres où la pensée circule librement, portée par la narration, la structure et les personnages. Par cette posture, il renouvelle le rôle même du romancier : non plus maître d'une vérité, mais médiateur d'un questionnement. Il fait entendre une polyphonie de voix humaines, chacune porteuse de contradictions, sans nécessaire cohérence totale, mais chargée de sens en tension.

Dans cette perspective, l'ironie n'est jamais une simple forme stylistique, mais un outil éthique. Elle permet au romancier de nouer une distance salutaire avec les personnages et avec lui-même et de ne pas se prendre au sérieux, même lorsqu'il aborde les abîmes de l'existence, car « l'ironie irrite. Non pas qu'elle se moque ou qu'elle attaque mais parce qu'elle nous prive des certitudes en dévoilant le monde : comme ambiguïté » (Kundera, 1986, p. 102) Ainsi, le roman n'est pas un programme moral, mais une mise en crise de la pensée morale. Kundera valorise la nuance, l'indétermination, la fragilité de la condition humaine, qu'il oppose aux grandes figures héroïques ou allégoriques traditionnelles de la littérature.

Le recours à l'ironie et à la polyphonie le rapproche de certains concepts théoriques, notamment ceux de Bakhtine, qui dans le roman, valorise une multiplicité de points de vue coexistant sans hiérarchie. Kundera s'en inspire, mais va plus loin encore : il considère que cette polyphonie est aussi un acte politique, une façon de résister aux monologues idéologiques. La pluralité des voix devient la condition même d'une critique littéraire vivante. Elle brise les codes de la représentation romantique et réaliste, dans la mesure où elle refuse à la fois la domination d'une subjectivité unique et l'illusion d'une représentation objective et transparente du réel. Le roman ne se contente plus de donner la parole à un moi lyrique, comme dans certaines formes de l'héritage romantique, ni de reconstruire le monde selon une logique explicative totalisante, comme dans le modèle réaliste. Il fait au contraire entendre plusieurs voix, plusieurs consciences, plusieurs points de vue parfois contradictoires. Cette pluralité porte en elle une éthique de la complexité : face à la réalité, jamais

univoque, le roman se fait hommage à la diversité de l'expérience humaine. Les romans de Kundera sont une illustration concrète de cette multiplicité des voix. Dans *La Plaisanterie*, chacun des sept chapitres porte le nom du personnage auquel il est consacré (Ludvik, Helena, Jaroslav et Kostka). Chaque chapitre est ainsi assumé par un narrateur distinct et adopte une focalisation propre. Certains événements, vécus simultanément par plusieurs protagonistes, sont relatés à partir de perspectives différentes, ce qui met en évidence la polyphonie du récit et souligne la singularité du regard de chaque personnage. Dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, la même règle s'applique (sauf pour les titres des chapitres qui sont nommés selon le thème principal abordé). Les quatre personnages principaux, Tomas, Tereza, Sabina et Franz, ne sont pas seulement des figures dramatiques, mais des porteurs d'idées, de sensibilités et de visions du monde divergentes. Tomas incarne la légèreté libertine, le refus de l'attachement, tandis que Tereza représente la pesanteur de l'amour, le besoin de sens et de fidélité. Sabina, artiste rebelle, rejette les conventions et poursuit une liberté radicale, alors que Franz, intellectuel idéaliste, est tiraillé entre engagement politique et quête de vérité personnelle. Chacun d'eux est une réponse possible à la question du sens de la vie, et leur entrelacement permet au roman de déployer une méditation sur les oppositions fondamentales : légèreté/pesanteur, fidélité/liberté, corps/esprit.

Cette multiplicité est aussi formelle : Kundera alterne les points de vue, les niveaux de narration, les réflexions philosophiques et les récits intimes. Le roman devient ainsi un espace de circulation des idées, où le narrateur commente, interroge, parfois contredit ses propres personnages. Il ne s'agit pas de construire une intrigue linéaire, mais de faire dialoguer des consciences, des postures, des sensibilités. Le lecteur est invité à naviguer entre ces voix, à suspendre son jugement, à penser avec le roman plutôt que contre lui. En somme, l'écriture romanesque devient un art réflexif, qui vit du refus des formes fermées, de l'ironie, du dialogue interrompu. Elle impose une éthique : accueillir les contradictions comme des richesses, et permettre à la pensée de s'éprouver dans ses limites plus que dans ses certitudes.

5. Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît que *L'Art du roman* de Milan Kundera constitue bien davantage qu'un simple essai d'écrivain sur son art : il s'impose comme une véritable théorie critique du roman moderne. Nous avons montré, dans un premier temps, que Kundera revendique pour le roman une fonction cognitive singulière qui ne se réduit pas à l'illustration d'idées philosophiques, mais qui explore l'ambiguïté irréductible de l'existence humaine. La pratique romanesque devient ainsi une forme de pensée, qui se déploie à travers des dispositifs narratifs plutôt qu'à travers des concepts, et qui fait du roman un « laboratoire de l'existence ».

Dans une deuxième temps, l'analyse a mis en lumière la dimension critique de cet essai. En relisant l'histoire du roman européen, Kundera insiste sur la capacité de ce genre à résister aux systèmes clos et aux idéologies totalisantes. De Cervantès

à Kafka, en passant par Rabelais, Diderot ou Musil, chaque grande étape du roman correspond à une conquête de liberté et à un refus des simplifications dogmatiques. Ce geste critique prend une résonance particulière dans le contexte du XX^{e} siècle, marqué par les totalitarismes et par la tentation de réduire l'individu à des catégories collectives.

Enfin, la troisième partie a montré que *L'Art du roman* formule une véritable éthique de la complexité. En érigeant l'ambiguïté, la polyphonie et la pluralité des possibles en principes esthétiques, Kundera défend une vision du roman comme espace de liberté et de mémoire contre l'oubli. Le roman devient non seulement une forme artistique autonome, mais aussi un acte de résistance à l'uniformisation culturelle et idéologique, un lieu où peut s'exercer la pensée critique et où se sauvegarde l'expérience fragile de qui fait l'homme.

Ainsi, les résultats de notre étude confirment que *L'Art du roman* dépasse le statut d'un simple manifeste personnel : il constitue une méditation théorique d'envergure sur le destin du roman et, plus largement, sur le rôle de la littérature dans la modernité. Kundera rappelle que le roman n'a pas vocation à résoudre les énigmes de l'existence, mais à les préserver dans leur irréductible complexité. En cela, son œuvre s'inscrit dans la continuité des écrivains-théoriciens de l'Europe centrale et contribue à renouveler la réflexion sur la fonction critique de la littérature. Le roman, tel que le conçoit Kundera, reste une forme d'intelligence irremplaçable, indispensable à une époque où la simplification des discours et la domination des idéologies menacent toujours la richesse et la pluralité de l'expérience humaine.

Bibliographie

Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, coll. « Tel ».

Boyer-Weinmann, M. (2009). *Lire Milan Kundera*. Paris : Armand Colin.

Calvino, I. (1991). *Pourquoi lire les classiques*. Paris : Gallimard.

Finkielkraut, A. (2020). Comment je suis devenu kundérien. *Revue des Deux Mondes*, mars 2020, pp. 22–35.

Kundera, M. (1968). *La Plaisanterie*. Paris : Gallimard.

Kundera, M. (1986). *L'Art du roman*. Paris : Gallimard.

Kundera, M. (2006). *Le Rideau*. Paris : Gallimard.

Lukács, G. (1968). *La Théorie du roman*. Trad. de l'allemand par Jean Clairevoye. Paris: Gallimard, coll. « Tel ». [1916].

Maillé, B. (2019). *Les Maîtres de l'imagination exacte*. Paris : Gallimard, coll. « Arcades ».

Moser, W. (2018). Le montage de citations et la question du sujet. In *La Mise à l'essai du roman chez Robert Musil*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, pp. 261–292. Disponible sur : https://books.openedition.org/pum/38660 [19/09/2025].

Perrin, L. (2004). La notion de polyphonie en linguistique et dans le champ des sciences du langage. *Questions de communication* [En ligne], 6. Mis en ligne le 30 mai 2012. Disponible sur : https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.4445

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 75–88
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.06
COPE Member since 2021 JM14948

La autopoiesis como superación de las limitaciones literarias e identitarias en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas

Autopoiesis as an overcoming of literary and identity constraints in Enrique Vila-Matas's Dietario voluble

Inga Błażejewska
Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, Polonia
https://orcid.org/0009-0004-3996-2933
ingbla@amu.edu.pl

Resumen: El objetivo del artículo es argüir que en *Dietario voluble* (2008), de Enrique Vila-Matas, la *autopoiesis* permite abolir la frontera entre la ficción y la realidad y, en consecuencia, contribuye a la creación de un específico modelo de identidad del sujeto enunciador. En la primera parte del artículo, se presenta la definición del concepto de *autopoiesis*, procedente del pensamiento biológico de Humberto Maturana y Franciso Varela. A continuación, el concepto se aplica a la teoría literaria, determinando sus tres rasgos característicos: el componente metaficcional junto con la intratextualidad, la intertextualidad y las referencias presentadas por el sujeto enunciador al mundo extratextual. La segunda parte está dedicada al comentario del género del dietario, centrado en la libertad creativa que ofrece. El análisis que se presenta a continuación permite identificar, en el dietario de Enrique Vila-Matas, las características del proceso autopoiético y conduce a la conclusión de que la creación de un universo literario que se mantiene a sí mismo propicia y determina la formación de la identidad del sujeto enunciador, poniendo de relieve las dinámicas de autoconstrucción inherentes al discurso del dietario.

Palabras clave: autopoiesis, *Dietario voluble*, Enrique Vila-Matas, identidad, literatura contemporánea.

Abstract: The aim of this article is to argue that in *Dietario voluble* (2008) by Enrique Vila-Matas, *autopoiesis* enables the dissolution of the boundary between fiction and reality, thereby contributing to the construction of a specific model of the enunciating subject's identity. The first part of the article presents the concept of *autopoiesis*, derived from the biological thought of Humberto Maturana and Francisco Varela. Next, the concept is applied to literary theory, identifying its three defining features: the metafictional component together with intratextuality, intertextuality, and the references made by

Received: 2026-03-24; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

the enunciating subject to the extratextual world. The second part addresses the complexities of the diary genre, emphasizing the creative freedom it affords. This examination makes it possible to identify the characteristics of an autopoietic process in Enrique Vila-Matas's diary, ultimately showing that the creation of a self-sustaining literary universe both fosters and shapes the formation of the enunciating subject's identity while also highlighting the dynamics of self-creation inherent in diary discourse.

Keywords: autopoiesis, *Dietario voluble*, Enrique Vila-Matas, identity, contemporary literature.

A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro todo con curiosidad flemática de dietarista voluble y paseante casual […]
(Vila-Matas, 2016, p. 42)

1. Introducción

La decisión de expresarse en un género literario concreto, en principio, implica cumplir con las normas que lo caracterizan, con el fin de establecer un pacto narrativo con los lectores. Como señala José María Pozuelo Yvancos, "[e]ste pacto –presente en todo discurso narrativo– es el que define el objeto –la novela, cuento, etc.– como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción" (1989, p. 234). A la luz de esta afirmación, puede resultar sorprendente leer las palabras de Enrique Vila-Matas cuando explica: "no hago más que luchar siempre con la tensión entre ficción y realidad para alcanzar la verdad" (2016, p. 163). En efecto, la forma de dietario que elige sitúa el relato más allá de la distinción entre ficción y no-ficción, en un espacio propicio para dar a conocer las experiencias del sujeto, tanto vitales como literarias.

Artur Hellich observa que los autores que practican la "escritura de sí"[1] presentan una actitud experimental y transgresora frente a las normas tradicionales de los géneros literarios (2018, p. 37). Un ejemplo de este fenómeno lo constituye la "escritura de la vida" (*life writing*), que "excede las clásicas diferenciaciones entre literatura y no-literatura, borrando las fronteras discursivas entre ficción y documento como también entre autobiografía y biografía" (2018, p. 37). En esta misma línea, Álvaro Luque Amo considera que en la escritura diarística y, en particular, en el diario literario, que "se interpreta como el diario personal que se lee como obra literaria" (2020, p. 134), "[l]a verdad contenida en el texto debe ser relativizada, en la medida en que este texto no es solo referencial, sino también poiético, y es susceptible de ser ficcionalizado" (2016, p. 285)[2].

El discurso que pretende liberarse de las divisiones tradicionales entre ficción y no ficción influye en el proceso de creación de la identidad del sujeto que se expresa en el dietario. La identidad del sujeto moderno, afirma Charles Taylor (1996, p. 10),

[1] Traducción del término empleado por Michel Foucault en el artículo "L'*écriture de soi*" (1983) en *Corps écrit, 5. L'Autoportrait*. Mientras no se indique lo contrario en la bibliografía final, las traducciones son de la autora del artículo.

[2] Según Laura Freixas, en los diarios predomina el tono afectivo, centrado en la cotidianeidad, mientras que los dietarios presentan una reflexión atemporal e intelectual (1996, pp. 12, 13). En el artículo, para referirnos a la obra de Enrique Vila-Matas, utilizamos el término "dietario", ya que aparece en el título del texto que nos interesa y remite a la fórmula más abarcadora (Esteve Guillén, 2010, p. 83) y más próxima a la del diario literario.

"es una definición de sí mismo, en parte implícita, que un agente humano debe poder elaborar en el curso de su conversión en adulto y […] seguir redefiniendo a lo largo de su vida". El pensador canadiense también precisa que la identidad se crea en un entorno social, influenciada por "otros significativos" (1996, p. 13), por lo cual el individuo no puede establecer su identidad de forma totalmente libre. Al proporcionar una solución a estas limitaciones, la *autopoiesis* –que caracterizamos a continuación– parece abrir espacio a una construcción más libre y creativa de la identidad del sujeto, incorporando en este proceso elementos ficcionales o incluso unas lecturas y narraciones ajenas. En su monografía *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-invention*, Paul Eakin escribe:

> I shall argue that autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovery and self-creation, and, further, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure (1985, p. 3).

Partiendo de esta observación, en el presente artículo, nos proponemos trazar el camino por el cual Enrique Vila-Matas, en su *Dietario voluble* (2008), consigue evadirse de las limitaciones impuestas por la separación entre lo referencial y lo ficticio. Este camino lo constituye el proceso de autopoiesis, que al autor del dietario le permite explorar las posibilidades creativas que le ofrece este género, sin la necesidad de seguir las reglas de los pactos narrativos. El artículo se compone de tres partes: en la primera, exponemos las principales bases de la teoría de la autopoiesis; a continuación, destacamos los rasgos de la escritura diarística que favorecen la aparición de la autopoiesis; finalmente, en la tercera parte, identificamos los mecanismos autopoiéticos que influyen en la construcción de la narración y la formación del sujeto enunciador en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas.

2. Autopoiesis: entre la creación del yo y del texto

El término *autopoiesis*, que, en el sentido etimológico, significa "autoproducción", fue acuñado por el biólogo chileno Humberto Maturana (1928–2021), quien, en 1972, lo empleó para designar el proceso de organización de sistemas de organismos vivos[3]. El concepto fue adoptado en las ciencias biológicas para luego trasplantarse a las ciencias sociales (especialmente en el pensamiento de Niklas Luhmann) y a la teoría literaria. Francisco Varela, biólogo y coautor, junto con Maturana, de la monografía *De máquinas y seres vivos* (1972), observó que la organización de los organismos implica el proceso de constitución de identidad. Este proceso "es *circular*: una red de producciones metabólicas que, entre otras cosas, producen una membrana que hace posible la existencia de la misma red. Esta circularidad fundamental es por tanto una *autoproducción* […]" (2004, p. 45). Por consiguiente, en el contexto biológico, los dos elementos característicos de la autopoiesis son la autocreación

[3] Maturana afirmó haber creado este término tras una conversación con su compatriota, el filósofo José María Bulnes. La reflexión sobre la pregunta planteada por don Quijote, quien duda qué camino – el de las armas (*praxis*) o el de las letras (*poiesis*) – le conviene seguir, evocada durante la conversación, lo llevó a la siguiente conclusión: "la palabra que necesitaba era la *autopoiesis* si lo que quería era una expresión que captase plenamente lo que yo connotaba cuando hablaba de la organización circular de lo vivo" (Maturana, 2004, p. 17).

y la capacidad de mantener las funciones vitales por el mismo ser viviente. La autopoiesis observable a nivel de la célula puede aplicarse a los sistemas más complejos que componen el organismo. La definición de los sistemas autopoiéticos evidencia el principal rasgo del proceso que estamos comentando, que consiste en la autoproducción que garantiza la unidad del organismo; en palabras de Varela:

> Un sistema autopoiético –la organización vital mínima–, es aquel que produce continuamente los componentes que lo especifican, al mismo tiempo que construye el sistema como una unidad concreta en espacio y tiempo, lo cual hace que la red de producción de componentes sea posible (2000, p. 80).

Paralelamente, Varela recalca la relevancia que para la autoformación del organismo tiene el entorno: "resulta evidente que un sistema autopoiético depende de su entorno físico-químico para su conservación como una entidad autónoma" (2000, p. 59). Y aunque expresa su escepticismo respecto a la aplicación del concepto de la autopoiesis en ámbitos distintos al de la biología, también afirma que su uso metafórico puede resultar fructífero (2000, p. 442). En este contexto, es particularmente interesante que en sus consideraciones acerca de la constitución de la identidad del organismo, el investigador chileno incorpore un componente narrativo, lo que abre la posibilidad a utilizar el concepto que nos interesa en el análisis de textos literarios. Partiendo de sus observaciones relativas al funcionamiento de la célula y de los sistemas autopoiéticos, llega a una conclusión que concierne a la capacidad autodescriptiva del sujeto:

> Nuestro sentido de un "yo" personal puede ser entendido como una permanente narración interpretativa de algunos aspectos de las actividades paralelas en nuestra vida cotidiana, por ende, de los constantes cambios en las maneras de atender propias de nuestro ser (nosotros mismos) central (Varela, 2000, p. 106).

El sujeto se constituye entonces en relación con su entorno –en un tiempo y lugar concreto– y gracias a la narración que crea en reacción a los sucesos de su vida cotidiana.

Con este enfoque, centrado en el sujeto que construye una narración sobre sí mismo con una finalidad cognoscente, el concepto de la autopoiesis ha sido utilizado en el análisis de textos que pertenecen a la literatura del yo (Popiel, 2024, p. 26) y de los que poseen un evidente componente metaficcional y autoconsciente (Bacigalupe, 2021, p. 122). En nuestro análisis, siguiendo a Mateusz Antoniuk (2024, p. 47), vamos a entender la autopoiesis como el proceso de construcción de una obra – un dietario, en nuestro caso – que es un relato en el cual el escritor da cuenta del intento de conocerse a sí mismo. Paralelamente, la autopoiesis desarrolla en el texto el potencial de multiplicarse, y de algún modo, de crearse a sí mismo, gracias a los motivos, frases o situaciones líricas aparecidas en otras obras del autor, que ahora se recrean y revisitan, de manera que el texto autopoiético se distingue por una marcada intratextualidad (Antoniuk, 2024, p. 46). Además, en este tipo de textos aparecen referencias a las experiencias cruciales de la vida del autor, a menudo se

caracteriza el grupo social al que pertenece o incluso se plantea directamente la problemática de la identidad del sujeto enunciador[4].

Dicho esto, destacamos tres rasgos característicos de los textos autopoiéticos. El primero consiste en la capacidad del texto de referirse a sí mismo gracias a la aparición de un amplio abanico de procedimientos metaliterarios que evidencian el acto creativo: en el texto autopoiético, el escritor da cuenta del proceso de escritura o proporciona reflexiones (auto)críticas (Jarnuszkiewicz, 2024, p. 250). Además, en este tipo de obra, puede observarse la práctica de autoparáfrasis o unas intencionadas repeticiones de ideas que son características del autor. Estos procedimientos contribuyen a que el texto se convierta en un sistema que se crea y se mantiene a sí mismo gracias a unos elementos que forman el universo literario del autor. El segundo rasgo radica en evocar obras de otros autores en forma de alusiones intertextuales, citas o criptocitas (Jarnuszkiewicz, 2024, p. 249), lo cual abre el texto a unas influencias externas, de manera que este se posiciona dentro de –o frente a– una determinada tradición literaria y pone en evidencia su carácter de constructo. El tercer, y último, rasgo que interesa aquí destacar es el cruce entre la creación y la vida del escritor (extratextual), quien se refiere a sus propias vivencias y experiencias construyendo un relato que se encuentra en un incesante proceso de escritura y reescritura. Este rasgo cobra una importancia particular en el caso de la escritura diarística, creada sucesivamente a medida que transcurre el tiempo. Se trata, por tanto, de la creación de un "yo" que recurre a referencias literarias que se vuelven personales: un "yo" que no contrae ni el pacto autobiográfico ni el "pacto ambiguo"[5] que caracteriza la autoficción. Pretendemos sostener que la autopoiesis contribuye a la creación de un relato basado tanto en referencias al mundo real (sin el propósito de ficcionalizarlos), como en alusiones literarias que llegan a constituir un importante elemento que moldea la autopercepción del sujeto. El constante movimiento entre lo literario (como las citas[6] de otros textos) y lo inspirado por el entorno y la vida cotidiana del sujeto revela el potencial transgresor de la autopoiesis evidenciando el acto de la autocreación.

3. La diarística como espacio de autonomía artística

Siendo reflejo de la vida humana, imprevisible y refractaria a encasillamientos y etiquetas, el dietario admite una gran libertad en la elección de medios de expresión y de contenidos: "cubre el imaginario de libertad absoluta, cobija cualquier tema, desde la insignificancia cotidiana a la iluminación filosófica, de la reflexión sentimental a la pasión desatada" (Arfuch, 2002, p. 110)[7]. La tensión entre

[4] La relación entre este último tema y el análisis del proceso de escritura se manifiesta con particular fuerza en los relatos de los escritores literarios profesionales.

[5] En el "pacto ambiguo", en palabras de Alberca, "el texto se propone simultáneamente como ficticio y real" (2007, p. 33).

[6] No olvidemos que las citas pueden proporcionar informaciones sobre el autor del texto: "Cuando cito a los demás, me cito a mí mismo" (2005, p. 239), decía Montaigne.

[7] La diarística abarca diversas formas de presentar la experiencia del sujeto que, además, han evolucionado a lo largo de los siglos, por lo cual los intentos de sistematizar sus rasgos parecen una tarea condenada al fracaso. Como señala Kathryn Carter: "Ultimately, diaries resist and escape any totalizing theoretical

lo privado y lo público, entre lo imaginario y verídico, que lo caracteriza, contribuyó a la actual percepción de este género como una obra liminal: "es un texto con carácter referencial que tiene un interés histórico y que […] se lee y será leído […] por lo que tiene de literatura" (Amo, 2020, p. 20). Asimismo, Anna Esteve Guillén (2010, p. 15) subraya que el dietario responde a las necesidades creativas del autor, no solo porque le ofrece la libertad de elección de formas y contenidos, sino también porque, debido a su carácter fragmentario, se considera un texto en constante proceso de elaboración. En este sentido, Julie Rak observa: "the diary itself is a trace of a process rather than the full representation of a life, a trace that approximates a gap between the thoughts and experiences of the writer" (2020, p. 64). Así pues, la identidad que el sujeto construye progresivamente en el dietario se refleja, como en un espejo roto, en las anotaciones a menudo separadas por días, meses o incluso años. En ellas, el sujeto puede realizar el ejercicio de autoanálisis detallado, pero también incluir recuerdos y referencias literarias, evocar experiencias personales o formular opiniones que evidencian la naturaleza escindida, y asimismo compleja, de su identidad.

A pesar de esta multiplicidad de referencias y reflexiones de diversa índole, hay un elemento que otorga unidad al texto diarístico: la voz del sujeto. Esteve Guillén afirma: "[e]ls dietaris són un conjunt de fragments que s'acoblen com un trencaclosques per a projectar una visió personal del món i de l'existència" (2010, p. 84). El sujeto enunciador que se expresa en el dietario presenta en él su postura que, en palabras de Jérôme Meizoz:

> comprende tanto la presentación que el autor hace de sí mismo y las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta en y a través del discurso (Meizoz, 2016, p. 193).

En nuestro análisis, pretendemos demostrar que en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas, el proceso autopoiético contribuye a una libre articulación de la postura del sujeto enunciador y de su identidad. El mismo escritor, en una entrevista con Ana Solanes, explica: "tiendo a eliminar fronteras entre los géneros para llevarlo todo a mi terreno, a mi aguijón y estilo propio. Dicho de otro modo, todo lo *vilamatizo*, incluida la realidad cotidiana" (Solanes, 2008, p. 4).

4. Autopoiesis como camino a la construcción de la identidad

Dietario voluble (2008) de Enrique Vila-Matas consta de cuatro partes que corresponden, respectivamente, a los años comprendidos entre 2005 y 2008. Las anotaciones que lo componen están agrupadas por meses; aparecen marcadas con un signo gráfico, sin fechas diarias. Cabe observar una irregularidad en la distribución de las entradas (por ejemplo, las del año 2005 son todas del mes de diciembre) que pone de manifiesto el carácter voluble, inestable, del dietario, tal como lo sugiere su

approach because they are written about actual human lives […]" (2020, p. 50). En efecto, a parte de la ya mencionada diferenciación entre el diario y el dietario, puede distinguirse entre el diario personal, el diario íntimo, el diario de viaje, el diario de escritor o el diario literario; otro posible criterio de clasificación hace referencia a la intención, o su falta, de publicar el texto.

título. También permite pensar que la publicación de la obra fue precedida por una esmerada elección de las anotaciones[8]. En relación con esta práctica, Andrea Torres Perdigón observa: "es claro que en el dietario del escritor español [Enrique Vila-Matas] no se trata tampoco, en sentido estricto, de la espontaneidad de la escritura de un diario íntimo" (2019, p. 189). Sin embargo, en la obra, pueden apreciarse pasajes que parecen escritos bajo un impulso, especialmente en los momentos en los que el sujeto presenta pensamientos evocados por alguna experiencia concreta o, más a menudo, por una cita o la lectura de un texto. Los principales hilos temáticos que estructuran la obra son, primeramente, las lecturas del autor junto con las reflexiones que despiertan[9]; en segundo lugar, las evocaciones de los viajes a México, Islandia, Finlandia y Argentina (que a menudo invitan a realizar un viaje interior); y, finalmente, las situaciones anecdóticas de la vida cotidiana, relacionadas, sobre todo, con el oficio de escritor, que encierran también referencias más íntimas.

El género del dietario parece corresponder con los supuestos narrativos de la obra de Enrique Vila-Matas, no solo por su carácter fragmentario y fronterizo, sino también debido al predominio de la reflexión sobre la literatura y de preocupaciones intelectuales frente a la dimensión personal que lo caracteriza. La desconfianza del escritor hacia las categorías fijas se proyecta sobre la manera en que trata los géneros literarios: en su obra pretende "romper con la narratividad clásica y con la concepción 'moderna' de los géneros" y "zafar de unas conceptualizaciones al uso de literatura posmoderna, para situarse […] en un entre-lugar", en palabras de Olalla Castro Hernández (2016, p. 54). Es precisamente desde este lugar fronterizo, en el cual se entrecruzan diferentes ideas, desde donde es posible elaborar una narración sobre sí mismo. En este sentido, Magdalena Popiel (2024, p. 30) señala que la autopoiesis se funda en la experiencia de un límite (entendido en un sentido amplio) y en la representación de un continuo proceso de escritura.

En *Dietario voluble*, observamos las características que hemos señalado como propias de la autopoiesis. Ya al comienzo del dietario aparece un elemento metaficcional que refuerza la autoconciencia del texto y la creación de un universo textual que pretende mantenerse a sí mismo. Inspirado por Marcel Duchamp, quien renunció a la pintura para dedicarse al juego de ajedrez, el sujeto enunciador reflexiona sobre la posibilidad de abandonar la creación literaria y plantea dos opciones:

> 1) pongo un anuncio y busco a un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura (2016, p. 12).

[8] A esta práctica se refiere el dietarista catalán Miquel Pairolí en el prólogo que abre su dietario *Paisatge en flames* (1990): "Al cap i a la fi, l'argument literari no ve obligat de cap manera a ser veraç […]. Els textos d'aquest dietari són una selecció dels que he anat escrivint i corregint […]" (2016, p. 16).

[9] El sujeto enunciador se presenta también como lector de diarios y dietarios. Menciona, por ejemplo, *Diario de lecturas* (2004) de Alberto Manguel, *Diario de los errores* (*Diario degli errori*, 1976) de Ennio Flaiano o *Diarios* (1910–1923) de Franz Kafka. De *Dietario, 1887–1910* de Jules Renard extrae una frase para criticar sutilmente el panorama literario español: "'hay grandes escritores y escritores buenos. ¡Seamos de los buenos!'" (2016, p. 56).

El pasaje, por un lado, problematiza la figura del dietarista, que se duplica entre un narrador "inventado" y el "real", supuestamente retirado de la actividad artística, y asimismo invita al lector a participar en un doble juego, sugiriendo que las notas del dietario pueden ser inventadas. Por otro lado, señala una de las particularidades del universo literario de Enrique Vila-Matas: el tema del abandono de la escritura y del apartamiento que permite mantenerse al margen del mundo literario, al igual que los representantes de la así denominada "literatura del No" (Vila-Matas, 2015, p. 12) que protagonizan su novela *Bartleby y compañía* (2000). Tanto es así que el narrador del dietario evoca su encuentro con el escritor José "Pepín" Bello (1904–2008) a quien "siempre le gustó estar en la sombra" (2016, p. 121) y quien le "recuerda a Bartleby, aquel personaje de Melville, que no sólo trabajaba, sino que *vivía*[10] en la oficina, pues llevaba años sin moverse de ella" (2016, p. 122). En su opinión, Pepín Bello es el "decano de los artistas sin obras, ágrafo recalcitrante, consumado *bartleby* que *prefirió no* escribir" (2016, p. 122). Y en una nota de junio de 2007, vuelve a abordar el tema de los escritores que eligen el silencio o el olvido: "[s]iempre me ha parecido interesante Prochazka, escritor que se considera *borrado* y que al mismo tiempo es Alguien […]" (2016, p. 134).

Así pues, *Dietario voluble* retoma y repite las ideas recurrentes de la obra de Vila-Matas. El autor incluso se cita a sí mismo al reproducir un fragmento de *Bartleby y compañía*: "[u]na vez inicié una novela con estas palabras: 'Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba […]'", y, a continuación, revela el origen de tal comienzo "[m]e dejé guiar por la influencia del humor de Lichtenberg, el hombre de las ideas propias" (2016, p. 182, 183). De esta forma, entra en diálogo con sus propias novelas. Afectado por una enfermedad grave, todavía no diagnosticada, durante la Feria del Libro en Buenos Aires, compara su situación a la de uno de los personajes de sus novelas[11]: "Sonrió el público cuando dije que me había convertido en una sombra y que, como el personaje de uno de mis libros, no me había movido del hotel desde que había llegado a la ciudad" (2016, p. 35). En el dietario, reflexiona también sobre la soledad que experimenta el protagonista de la novela *Doctor Pasavento* (2005) y los personajes de los cuentos reunidos en la colección *Exploradores de abismo* (2007)[12]. El uso de estos recursos contribuye a la construcción de un espacio autopoiético, en el que los motivos y los temas que se repiten aseguran el mantenimiento del universo literario del que son una

[10] Las cursivas son siempre del texto original.

[11] Probablemente se trata de la novela *Doctor Pasavento* (2005), cuyo narrador se encierra en la habitación del hotel: "Me convertí en un escritor del que espero estar ahora librándome en este cuarto de hotel, escribiendo solo para mí mismo. Encerrado aquí, cuento la historia de mi viaje […]" (2005, p. 36)

[12] El tema de la soledad aparece también en el momento en el que el autor se refiere a un fenómeno social japonés: el de los *hikikomoris*, esto es, de las personas que durante años no salen de casa. En un tono aparentemente neutro calcula: "hay un millón de *hikikomoris* en Japón" (2016, p. 106). Sin embargo, unas líneas más adelante, aborda este tema de manera personal: "empecé a pasar el día entero en mi gabinete de estudio, no tenía previsto instalarme en él. Pero llevo días aquí haciendo vida de *hikikomori* […]" (2016, p. 107). En una entrevista, aclara: "En *Doctor Pasavento* sucede algo parecido; se considera que el libro habla del tema de la desaparición, pero en realidad habla de la soledad de ese personaje que se esconde creyendo que todo el mundo lo buscará y no lo busca nadie" (Solanes, 2008, p. 8).

parte (como lo supone, en el contexto biológico, la autoproducción, que garantiza la supervivencia de un organismo). El sujeto enunciador no intenta, por cierto, ocultar esta práctica, sino todo lo contrario; cuando se percata de que su libro fue copiado y compartido en Internet, constata: "[m]e pareció de pronto muy útil tener allí colgada esa novela, porque a veces copio fragmentos de mis propios libros […]" (2016, p. 49).

El segundo rasgo de la autopoiesis que hemos destacado consiste en abrir el universo literario a textos de otros autores. El texto autopoiético teje una red intertextual en la cual el autor coloca sus propias obras y posiciona sus reflexiones. Según Pablo Sol Mora, en las obras de Enrique Vila-Matas, la cita "[n]o es un recurso literario entre otros, sino el corazón mismo de su poética y su visión del mundo" (2015, p. 237). En efecto, el narrador del dietario habla del "lujo de las citas, de las líneas ajenas que incluimos en nuestros propios textos […]" y opina que "donde se puede y debe ser verdaderamente original es al citar" (2016, p. 201, 203). Además, para él, la cita permite "respirar literatura para no ahogarse entre los tópicos castizos y ocurrentes que le vienen a uno a la pluma […]" (2016, p. 203).

En *Dietario voluble* se incluyen citas de diferentes escritores y pensadores, que, como procedimientos discursivos, cumplen diversos papeles. Lo más a menudo ilustran la situación vital del narrador, como cuando, durante una estancia en el hospital, polemiza con la siguiente afirmación irónica de Sergio Pitol: "'Adoro los hospitales. Me devuelven las seguridades de la niñez: todos los alimentos están junto a la cama a la hora precisa' […]"; de esta forma, descubre al lector su angustia y las dolencias que padecía en aquel momento. Las citas sirven también para introducir un tema nuevo. Y así, por ejemplo, el narrador evoca la conversación con una amiga suya sobre el libro de ensayos *Dos ciudades*, del poeta polaco Adam Zagajewski; después, recordando su lectura de *Finalmusik* (2007), de Justo Navarro, observa que este le ha enviado un correo electrónico con el verso "Llegan las vacaciones: una naranja pelada" (2016, p. 126), de Zagajewski. Esta coincidencia provoca en él un asombro al observar "una o dos grandes casualidades" (2016, p. 126)[13]. En el dietario encontramos, además, unas citas escondidas[14] cuya fuente ni autor se precisan, pero que forman parte de la cultura literaria común. La descripción de la ciudad Lyon –"Vine a la vetusta Lyon […]. Desde que llegué, la heroica ciudad duerme la siesta" (2016, p. 130)– hace pensar en el comienzo de *La Regenta* de Leopoldo Alas "Clarín", mientras que el escritor francés Julien Gracq vive "ajeno al mundanal ruido" (2016, p. 160), fórmula que parece remitir al segundo verso de la *Oda a la vida retirada*, de Fray Luis de León. A parte de las citas –más o menos explícitas– extraídas

[13] Otra casualidad es que, según Anna Czabanowska-Wróbel, los autorretratos literarios creados por Adam Zagajewski también son autopoiéticos (2024, p. 85).

[14] Natalia Cancellieri identifica en la creación de Vila-Matas tres tipos de citas: citas explícitas, marcadas con comillas; citas explícitas que han sido modificadas, pero están colocadas entre comillas; y citas escondidas, que no se señalan en el texto de ningún modo (2007, p. 209, 212), A esta tipología, añadimos una cuarta categoría: citas inventadas por el autor. En un discurso titulado "Intertextualidad y metaliteratura", pronunciado en la Cátedra Anagrama de la Universidad de Monterrey en el año 2008, Vila-Matas subraya el fenómeno de "la invasión en [sus] textos de citas literarias totalmente inventadas, que se mezclan con las verdaderas" (2008). Estas, según explica, le ayudan a modificar su estilo.

de obras literarias, el narrador anota una frase de Claudio Magris escuchada en una conversación (2016, p. 173): "[l]a literatura no salva la vida, pero puede darle sentido", que aborda un tema primordial para el autor: la relación entre la vida y la literatura.

A parte de eso, en el dietario encontramos referencias a la vida del escritor, lo que constituye el tercer rasgo de la autopoiesis que hemos señalado. La identidad del sujeto enunciador se va construyendo a lo largo del proceso de narrar(se), en relación con acontecimientos de la vida del autor. En una nota a pie de página, al comienzo de la entrada referente a un viaje a Buenos Aires y a los primeros síntomas de la enfermedad, leemos: "Parte de lo anotado en mayo en este dietario fue trasladado – sin perder su condición de narración de hechos reales – a la ficción *Porque ella no lo pidió* […]" (2016, p. 34). Estas palabras subrayan la autenticidad de los sucesos contados. Además, la frase "[f]ui a Buenos Aires con la idea de desaparecer […]" (2016, p. 34), que abre una entrada de mayo del año 2006, pone de manifiesto la tensión que caracteriza el proceso de creación de identidad, marcado por unas contradicciones que se complementan. Sobre este aspecto escribe Pablo Sol Mora:

> En la obra de Vila-Matas conviven dos pulsiones aparentemente contradictorias: una, la de desaparecer, desvanecerse por completo; otra, la de afirmarse y figurar. El que cita parece, en principio, ocultarse detrás de otro, encubrir su identidad; lo que hace, en realidad, es afirmarla (2015, p. 245).

La problemática de la relación "yo"–"otro" se presenta directamente en el momento en el que el sujeto confiesa sentirse fascinado por la actitud de Antoni Casas Ros, un escritor que se mantiene distante:

> Leyéndole, veo que coincido con muchos de sus ángulos de visión de lo literario y que, sobre todo, no puedo más que envidiarle, porque Casas Ros es lo que yo hubiera querido ser: un escritor francés sin imagen y un enamorado, en la distancia, del factor catalán (2016, p. 241).

Hay que observar que dicha fascinación por el otro equivale, a fin de cuentas, a la reafirmación de la postura – tal y como la hemos definido anteriormente – que le gustaría practicar. Además, el sujeto enunciador considera la identidad como un proyecto abierto, que admite futuras reinterpretaciones y que no puede adquirirse ajustándose a algún modelo concreto, dado que, a fin de cuentas, "¿cómo voy a ser Casas Ros, que nació en la Cataluña francesa en 1972 y vive ahora en Roma […]?" (2016, p. 240). Oscila entre el deseo de encontrar una voz e identidad propias y el de demostrar la dificultad, si no la imposibilidad, de llevar a cabo este cometido. En una nota de julio de 2007, afirma: "cada día me separo un poco más de mí mismo […]" (2016, p.145). Como señala Magdalena Rembowska-Płuciennik, en los textos autopoiéticos, contarse como creador y como "otro" permite descubrir la multidimensionalidad del "yo" y profundizar la autoreflexión (2024, p. 187), que es una tarea que nunca se acaba. Un viaje a Finlandia, que el autor realiza al mes siguiente, constituye una ocasión de "buscar algunas de las rarezas y cartografías

pérdidas de mi geografía íntima"; sin embargo, "el hecho es que no encontré ahí ninguna. Seguiré buscando" (2016, p. 158).

Así pues, en el texto de Vila-Matas, el papel que la narración puede (o no puede) desempeñar en el proceso de construcción de la identidad aparece claramente tematizado. El sujeto enunciador polemiza con la opinión de Ricardo Piglia: "[…] vivimos con la idea de que no podemos conocernos, pero sí narrarnos" (2016, p. 176). Ve en la narración, cronológica y unificadora, que pretende ordenar los sucesos, las experiencias y las vivencias que conforman la vida, y, de esta manera, implica la unidad del sujeto, una posible amenaza a la libertad de creación. Prefiere seleccionar fragmentos de su biografía para poder sentirse otro, lo que se corresponde con su afán de crear dobles imágenes identitarias:

> [C]omencé sin darme cuenta a *narrarme a mí mismo* y conté que no tenía nostalgia alguna de la vida que llevaba antes […]. Me apasionaba en cambio […] la nueva historia, la del día a día de mi nueva vida, la que me permitía *ser otro* […] (2016, p. 176).

El enunciador no niega la importancia de la narración en la construcción de la identidad, pero sí observa que este constructo es moldeable y debe adaptarse a los cambios que se producen en la vida, sin necesariamente abarcar toda la "dimensión insondable" (2016, p. 177) de la identidad del sujeto. Varela, por su parte, habla de "la relativa fragilidad de tales construcciones narrativas" (2000, p. 106). Por tanto, no resulta extraño que el autor de *Dietario voluble* rechace la pregunta concerniente a la dimensión autobiográfica de sus novelas. Al referirse al comienzo de la novela *Bartleby y compañía* confiesa que "buscaba con este inicio evitar la pregunta periodística que me hacían siempre cuando publicaba algo: ¿Es autobiográfico su libro?" (2016, p. 183). En otro momento, interrogado sobre si el título de su libro *El viajero más lento* se refiere a él mismo, responde: "[d]udé al contestar. […] Opté por decirle que sí" (2016, p. 164). Confiesa que este tipo de preguntas le impacientan y que, para acabar el tema, le gustaría contestar: "'Soy un ser anónimo. Me permite volver a la libertad'" (2016, p. 164). Esta respuesta pone de manifiesto tanto el deseo de convertirse en alguien anónimo como la necesidad de la libertad como el rasgo identitario. Y remata diciendo: "mi rechazo a una identidad personal (mi afán de no ser nadie) nunca fue tan sólo una actitud existencial lleno de ironía, sino más bien el tema central de mi obra" (2016, p. 163)[15].

5. Conclusiones

La "identidad autopoiética" no ha de cumplir ninguno de los pactos, ni hay que percibirla como "real", "ficticia" o "autoficticia". La autopoiesis contribuye a la aparición de una forma nueva que se autoafirma en la creación del autor del dietario y cobra un carácter autónomo, respaldándose en otros textos y experiencias del escritor, fragmentadas y modificadas en el transcurso de la narración. La

[15] Así es como caracteriza la mayoría de sus obras, incluido *Dietario voluble*, aunque después matiza: "a fin de cuentas, no me pasaba el día deseando ser nadie y, por otra parte, el tema central de mi obra era otro, tal vez mi incapacidad de decir la verdad" (2016, p. 163).

autopoiesis –que implica cierto ensimismamiento del texto que se autoproduce mediante el empleo de técnicas metaliterarias, inter e intratextuales– abre las posibilidades de crear una identidad que funcione en este mismo plano literario. Las tres características diferenciadas de la autopoiesis influyen en la naturaleza de la identidad creada por el sujeto enunciador de *Dietario voluble*. Se trata de un constructo que emerge como resultado de la repetición de ideas que aparecen en otras obras de su autor; en este sentido, la identidad del sujeto se elabora en la zona intermedia marcada por la tensión entre el deseo de visibilidad (como escritor, viajero, amigo) y el de desaparición (del mundo literario y, en alguna medida, del mundo social). En segundo lugar, es una identidad que ha de crearse en relación con otro: otra persona, otro escritor, otro texto. Por último, aunque es un aspecto menos explorado en *Dietario voluble*, es una identidad que tiene sus raíces en el mundo extratextual y parte también de una experiencia concreta, en particular, de un cambio en la vida, como un viaje o una enfermedad. En definitiva, en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas, la autopoiesis pone en evidencia la tarea de una continua y libre construcción de la identidad, siempre fragmentaria y basada en el diálogo con los textos propios y ajenos que se integran en la narración personal del autor y pasan a formar parte de su universo.

Bibliografía

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Amroziewicz, M. (2024). Władysław Sebyła o swoim pisaniu. In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 147–158.

Antoniuk, M. (2024). (Somo/topo)narracje autopoietyczne: podmiot tworzący (jako ciało w sieci przedmiotów). In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 45–64.

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Bacigalupe Echevarría, R. (2021). La flor (2018) de Mariano Llinás. Autopoiesis y paisajes metaliterarios. Una película que crece en el sur. *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies*, 3/1, pp. 304–325. https://doi.org/10.36225/TEKOPORA.V3I1.122

Carter, K. (2020). Feminist Interpretations of the Diary. In B. Ben-Amos, D. Ben-Amos (ed.). *The Diary. The Epic of Everyday Life*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 39–57.

Castro Hernández, O. (2016). Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo. *Sociocriticism*, 31, pp. 49–80. https://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/5607 [01/02/2026].

Czabanowska-Wróbel, A. (2024). "Między komputerem, ołówkiem i maszyną do pisania…". Adam Zagajewski o własnej twórczości. In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 85–103.

Eakin, P. (1985). *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of self-invention*. Princeton University Press, Princeton.

Esteve Guillén, A. (2010). *El dietarisme català entre dos segles (1970–2000)*. Alacant/ Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Foucault, M. (1983). L'écriture de soi, *Corps écrit*, 5, pp. 3–23.

Freixas, L. (1996). Auge del diario ¿íntimo? en España. *Revista Occidente*, 182/183, pp. 5–15.

Giordano, A. (2024). *El diario como forma de vida.* Santiago de Chile: Bulk editores.

Hellich, A. (2018). *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

Jarnuszkiewicz, M. (2024). "A może wejść tak z moją książką w układy" – literatura Wiktora Woroszylskiego jako opowieść o tworzeniu, a zarazem historia twórczości. In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 249–263.

Luque Amo, A. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 7, pp. 273–306. https://revistas.uva.es/index.php/castilla/es/article/view/315 [20/09/2025].

Luque Amo, A. (2020). *El diario literario: poética e historia.* Berlín: Peter Lang.

Markowski, M.P. (2024). *Autopoiesis*, czyli nowoczesna histeria. In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 11–24.

Martínez Bravo, C. (2024). Vida y organismo: autopoiesis, teleología y posicionalidad plessneriana, *Síntesis. Revista de Filosofía.* 7, pp. 82–102.

Maturana, H., Varela F. (1994). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis: la organización de lo vivo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Lumen.

Meizoz, J. (2016). ¿Qué entendemos por "postura"?. In A. Pérez Fontdevila & M. Torras Francés (ed.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, pp. 187–204.

Montaigne, M. de. (2005). *Ensayos I.* Madrid: Editorial Gredos.

Pairolí, M. (2016). *La vida a la menuda. Dietaris (1990–2010) Paisatge amb flames/ L'énigma/ Octubre*. Girona: Biblioteca Fundació Valvi.

Popiel, M. (2018). *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*. Kraków: Universitas.

Popiel, M. (2024). Narracje o tworzeniu, czyli „ciemność i magia". In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 25–44.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1989). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Rak, J. (2020). The Diary among Other Forms of Life Writing. In B. Ben-Amos, D. Ben-Amos (ed.). *The Diary. The Epic of Everyday Life*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 58–72.

Rembowska-Płuciennik, M. (2024). "Piszesz? Więc opowiem ci o tobie". Narracja drugo-osobowa w opowieściach o tworzeniu". In M. Popiel & M. Antoniuk (ed.), *Przygody człowieka tworzącego. Poiesis i autopoiesis.* Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, pp. 183–198.

Rodak, P. (2011). *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Sol Mora, P. (2015). Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas, *Hispanófila*, 174, pp. 235–247. https://doi.org/10.1353/hsf.2015.0016

Solanes, A. (2008). Entrevista a Enrique Vila-Matas. He pasado a ser un disidente de mí mismo. *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano*, 8, pp. 4–10.

Taylor, CH., (1996). Identidad y reconocimiento. *Revista internacional de filosofía política,* 7, pp. 10–19.

Torres Perdigón, A. (2019). ¿Ensayo? ¿Novela?: las formas de la reflexividad en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas y *El mago de Viena* de Sergio Pitol. In E. Martínez (ed.), *Señales mutuas: Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy* Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 179–200. https://doi.org/10.31819/9783964567949_010

Trapiello, A. (1998). *El escritor de diarios.* Barcelona: Ediciones Península.

Varela, F. (2000). *El fenómeno de la vida.* Chile: Dolmen Ediciones.

Vila-Matas, E. (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Vila-Matas, E. (2008). Intertextualidad y metaliteratura. https://www.enriquevilamatas.com/textos/textmonterrey.html [15/12/2025].

Vila-Matas, E. ([2000], 2015). *Bartleby y compañía.* Barcelona: Seix Barral.

Vila-Matas, E. (2016). *Dietario voluble*. Barcelona: Debolsillo.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 89–103
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.07

L'« hostipitalité » à l'épreuve de la faim : Poétique de la rencontre et apories de l'hospitalité dans *La maison de Mama Ghoula* de Dounia Charaf

"Hostipitality" Put to the Test of Hunger: A Poetics of Encounter and the Aporias of Hospitality in Dounia Charaf's La maison de Mama Ghoula

Elmehdi Elmaouloue
Université Chouaib Doukkali d'El Jadida, Maroc
https://orcid.org/0009-0003-2796-3683
elmaouloue.elmehdi@ucd.ac.ma

Résumé : Cet article examine les paradigmes de la rencontre et de l'hospitalité dans *La maison de Mama Ghoula* (2010) de Dounia Charaf. Situant son intrigue durant la famine marocaine de 1917, l'œuvre déconstruit l'idéalisation de l'accueil traditionnel. En nous appuyant sur l'éthique de l'altérité (Levinas), la déconstruction (Derrida) et l'anthropologie du don (Mauss), nous démontrons que la demeure bourgeoise fonctionne comme une architecture de l'« hostipitalité ». L'accueil des fillettes rurales n'est qu'un simulacre masquant une transaction asymétrique : le don de nourriture exige l'effacement identitaire de l'invitée par la violence onomastique, le décapage corporel et l'abus sexuel, réduisant l'altérité à la Totalité du maître. Toutefois, le roman dépasse ce constat aporétique. Par le marronnage spatial urbain, la quête syncrétique d'un talisman et l'invention d'un lieu de mémoire, les protagonistes féminines forgent une éthique réparatrice. L'hospitalité se réinvente hors les murs, substituant à l'assimilation prédatrice une véritable poétique de la Relation (Glissant). L'étude révèle la résilience des subjectivités face aux clôtures hégémoniques.

Mots clés : hospitalité, hostipitalité, altérité, mémoire, littérature marocaine.

Abstract: This article examines the paradigms of encounter and hospitality in Dounia Charaf's *La maison de Mama Ghoula* (2010). Set during the 1917 Moroccan famine, the novel deconstructs the idealization of traditional welcoming. Drawing on the ethics of alterity (Levinas), deconstruction

Received: 2026-03-24; Verified: 2026-06-22; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Chouaib Doukkali d'El Jadida. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: ChatGPT was used for language editing, stylistic revision, and assistance in improving the clarity of selected passages of the manuscript. All AI-generated suggestions were critically reviewed, verified, and revised by the author, who assumes full responsibility for the final version of the manuscript.

(Derrida), and the anthropology of the gift (Mauss), we demonstrate that the bourgeois home operates as an architecture of "hostipitality". The welcoming of rural girls is merely a simulacrum concealing an asymmetrical transaction: the gift of food demands the guest's identity erasure through onomastic violence, bodily scrubbing, and sexual abuse, reducing alterity to the master's Totality. However, the novel moves beyond this aporia. Through urban spatial marronage, the syncretic quest for a talisman, and the invention of a site of memory, the female protagonists forge a restorative ethics. Hospitality is reinvented outside the domestic walls, substituting predatory assimilation with a true poetics of Relation (Glissant). The study reveals the resilience of subjectivities when confronted with hegemonic enclosures.

Keywords: hospitality, hostipitality, alterity, memory, Moroccan literature.

1. Introduction

Le monde contemporain est traversé par une tension paradoxale : alors que l'injonction éthique à l'ouverture et à la rencontre de l'Autre n'a jamais été aussi prégnante dans les discours, les logiques de repli identitaire, de fermeture des frontières et de rejet de l'altérité se multiplient. C'est dans ce sillage critique, au cœur des réflexions contemporaines sur l'éthique de la rencontre, l'hospitalité et l'altérité (Levinas, 1971 ; Derrida & Dufourmantelle, 1997 ; Rosello, 2001), que la littérature francophone marocaine introduit un espace de problématisation privilégié. Le roman *La maison de Mama Ghoula* (2010) de Dounia Charaf s'empare de ces enjeux en opérant un retour historique fulgurant[1]. En situant son intrigue au début du XXe siècle, lors de la grande famine de 1917[2], une période de crises frumentaires et épidémiques aiguës au Maroc, l'œuvre fictionnalise l'exode rural et la cession d'enfants misérables à l'oligarchie urbaine. Ce contexte extrême constitue un laboratoire heuristique idéal pour repenser la dynamique de la rencontre inter-classes et pour déconstruire le mythe d'un asile naturel ou inconditionnel.

Le récit suit principalement le destin de plusieurs fillettes issues du monde rural, contraintes par la famine à quitter leur famille pour être placées dans une riche demeure de Rabat. Parmi elles figurent Saïda et Ito, qui deviendront respectivement Fatima la noire et Fatima la blanche après leur arrivée chez Lalla Zahra et son époux Sidi Mourad. Tandis que Lalla Zahra incarne l'autorité domestique et les mécanismes d'assimilation sociale, les deux jeunes protagonistes traversent un long parcours marqué par l'exploitation, la dépossession identitaire et la quête d'une reconstruction de soi. À travers leurs trajectoires, Dounia Charaf met en scène les tensions entre domination et émancipation qui structurent l'ensemble du roman.

Dépassant les lectures socio-historiques de l'esclavage domestique, notre étude privilégie une ontologie de la rencontre pour saisir la subversion majeure de l'œuvre : la transmutation de la *Ghoula* (l'ogresse mythologique de l'imaginaire oral) en allégorie d'une bourgeoisie urbaine prédatrice. Dépouillé de toute philanthropie, l'accueil

[1] La démarche de la romancière, en fictionnalisant les silences des archives historiques, rejoint l'ambition du « texte-recherche » : la littérature y endosse une capacité de véridiction singulière pour restituer l'épaisseur des vies exclues de la mémoire institutionnelle. Voir Jablonka, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*.

[2] Sur les bouleversements socio-économiques du début du Protectorat au Maroc (notamment la grande crise agricole et épidémique de 1917), et sur leur rôle d'accélérateur de l'exode rural massif ayant favorisé l'asservissement domestique des populations paysannes au profit de l'oligarchie urbaine, voir Rivet, D. (2012). *Histoire du Maroc : de Moulay Idriss à Mohammed VI*.

soulève alors une interrogation centrale : comment le roman déconstruit-il l'idéalisation de l'hospitalité pour révéler la violence symbolique de l'espace domestique clos ? Nous examinerons comment la rencontre avec l'Autre, dictée par l'urgence absolue de la faim, invalide l'éthique de la réception au profit d'une économie prédatrice, transformant la demeure bourgeoise en un huis clos asymétrique où l'invité est consumé par son hôte.

Notre démarche s'appuiera sur un socle théorique interdisciplinaire, articulant philosophie, sémantique et anthropologie. La déconstruction derridienne fournira la clé de voûte de notre analyse à travers le concept d'« hostipitalité »[3] (Derrida & Dufourmantelle, 1997), qui postule la présence irréductible de l'hostilité au cœur même de l'acte d'accueillir, le maître du seuil imposant d'emblée sa souveraineté à l'arrivant. Cette tension sera éclairée par la sémantique historique, démontrant l'asymétrie originelle contenue dans la racine *hosti-potis*, désignant littéralement le « maître de l'hôte » (Benveniste, 1969). L'anthropologie du don nous permettra de lire le repas d'accueil non comme un geste de grâce, mais comme l'imposition d'une dette aliénante (Mauss, 1923–1924). Enfin, face à cette prédation, la phénoménologie de l'altérité (Levinas, 1971) et la poétique et la philosophie postcoloniales (Glissant, 1990 ; 2009) permettront d'opposer la volonté d'assimilation écrasante, la « Totalité » bourgeoise, aux stratégies de résilience et de « Relation » secrètement tissées par les protagonistes féminines. Cette approche croisée a pour ambition de renouveler l'analyse du corpus littéraire marocain en dépassant la simple chronique sociale pour atteindre une critique ontologique des apories de l'accueil.

En confrontant les apories derridiennes aux paradigmes vernaculaires de l'accueil (Doutté, 1984), nous démontrerons comment la bourgeoisie pervertit ces traditions. Notre analyse examinera d'abord le seuil comme simulacre de rencontre dissimulant un rapt identitaire. Nous étudierons ensuite l'espace domestique comme Totalité effaçant l'invité par la violence corporelle et onomastique, avant d'analyser comment l'anamnèse permet aux personnages de forger une hospitalité éthique, substituant la poétique de la Relation à l'assimilation.

Cette étude s'inscrit dans le prolongement de travaux antérieurs consacrés à *La maison de Mama Ghoula*. Parmi eux, l'article d'Elmaouloue (2025) a mis en évidence la manière dont le symbolisme alimentaire révèle les inégalités sociales, les rapports de genre et les dynamiques identitaires à l'œuvre dans le roman. Notre démarche s'en distingue toutefois par son ancrage dans une réflexion philosophique sur l'hospitalité, l'altérité et la rencontre. Là où l'analyse précédente privilégiait les dimensions sociologiques et genrées de la faim et de la nourriture, nous proposons d'interroger les modalités de l'accueil et les formes de violence symbolique qui structurent la relation entre l'hôte et l'invité. Cette perspective permet d'éclairer le texte de Dounia Charaf sous l'angle des apories de l'hospitalité et des stratégies de réinvention de la relation à l'Autre.

[3] Ce néologisme derridien traduit la tension irréductible entre l'accueil inconditionnel et l'hostilité latente liée à la souveraineté de l'hôte. Pour une analyse approfondie de la dimension politique de ce concept face aux apories de l'accueil contemporain, nous renvoyons à Michaud, G. (2020). Jacques Derrida : politique et poétique de l'hospitalité. *Philosophiques*.

2. Le simulacre de la rencontre : La faim, le don et le seuil

Dans le contexte extrême de la famine de 1917, la dépossession matérielle invalide d'emblée toute éthique lévinassienne de l'hospitalité, pensée comme ouverture désintéressée au Visage de l'Autre (Levinas, 1971, p. 218). Vidé de sa substance, l'accueil initial se mue en transaction coercitive : la rencontre n'est plus qu'un simulacre où l'hôte instrumentalise l'urgence biologique de l'invité au sein d'une économie prédatrice.

2.1. Le repas inaugural et le mythe préventif

Dès l'incipit, la misère de la hutte familiale représente le degré zéro de l'hospitalité, où le dérisoire repas partagé par le père (un demi-pain et une orange) constitue la seule véritable rencontre éthique (Charaf, 2010, p. 9). Pour pallier cette carence matérielle, la parole paternelle déploie un mythe préventif : le conte de l'ogresse (*Ghoula*). Cette fiction énonce une implacable loi sociologique en avertissant que, dans le dénuement absolu, l'abondance offerte par l'Autre est un piège : « Mais quand une ogresse fait manger des enfants, c'est pour les engraisser et les dévorer » (Charaf, 2010, p. 7). Le conte prophétise ainsi la nature prédatrice de la rencontre asymétrique et illustre magistralement l'« hostipitalité » derridienne (Derrida & Dufourmantelle, 1997, pp. 57–59) : l'accueil inconditionnel n'est qu'un appât où le don de nourriture prélude à la dévoration identitaire et physique de l'invité.

L'ironie tragique de cet incipit réside dans le fait que la fiction anticipe le réel avec une précision redoutable. Le conte prépare inconsciemment les enfants à la violence de la rencontre qu'ils s'apprêtent à subir. La maison de la *Ghoula* n'est pas une entité surnaturelle reléguée dans les marges du conte, mais bien la métaphore proleptique de la demeure bourgeoise de Rabat vers laquelle la faim les poussera inexorablement. L'accueil absolu s'y révélera effectivement être un piège, confirmant que, sous l'emprise de la nécessité, l'hospitalité idéalisée s'efface au profit d'une implacable ingénierie de l'absorption de l'Autre.

2.2. La porte décorée et l'aporie du seuil

Le passage à la domination tangible s'exerce par une matérialisation architecturale symbolique : le seuil de la demeure bourgeoise. Cet espace liminal cristallise l'aporie fondatrice de l'hospitalité (Derrida & Dufourmantelle, 1997, pp. 53–55) : l'acte d'accueillir exigeant une frontière, la souveraineté du maître (*hospes*) annule toute possibilité d'accueil inconditionnel en imposant sa loi à l'« arrivant ». Cette asymétrie écrasante se fige dans la description de la porte, perçue par l'enfant comme une barrière infranchissable :

> Une lanterne de couleur rouge et jaune, en verre. Et une grande porte décorée de clous en cuivre rouge. Je la connais bien, avec un anneau au milieu. « Frappe » a dit ma mère. J'ai attrapé l'anneau et j'ai cogné de toutes mes forces. Cela a sonné sur les clous de la porte. Et l'ogresse a ouvert (Charaf, 2010, p. 66).

Cette description minutieuse de la clôture souligne l'imperméabilité du monde bourgeois. Frapper à cette porte ne relève pas d'une demande d'asile éthique,

mais d'une reddition. L'injonction maternelle (« Frappe ») contraint l'enfant à acter elle-même sa propre soumission à la loi de la maison. Le seuil sépare radicalement deux topologies incompatibles : l'errance de la misère rurale et la sédentarité de l'opulence urbaine. La rencontre asymétrique qui s'y joue pulvérise toute possibilité d'échange égalitaire. La transformation psychologique immédiate de la mère de Saïda illustre la force de cette violence symbolique spatiale. Jadis caractérisée par son franc-parler paysan, elle se trouve frappée de mutisme dès qu'elle franchit la limite de la demeure : « Ma mère si grande gueule était devenue obéissante et timide devant elle » (Charaf, 2010, p. 67). L'architecture bourgeoise impose ainsi la docilité avant même qu'une parole ne soit échangée.

Plus encore, l'ouverture de la porte par l'intendante Dada Aïcha, que la conscience enfantine superpose immédiatement à la figure mythologique de l'« ogresse borgne », confirme la nature prédatrice de cet accueil. L'effraction dans le monde du maître est précédée par une violente sollicitation sensorielle : « on sentait le couscous du vendredi et les pommes rouges » (Charaf, 2010, p. 66). La nourriture, censée incarner la générosité de l'hospitalité marocaine, fonctionne comme un leurre économique. Elle franchit le seuil sous forme d'effluves pour anesthésier la méfiance des affamés et sceller la transaction.

La pertinence analytique de cette séquence s'observe dans la manière dont le texte littéraire spatialise la théorie derridienne. Dounia Charaf démontre que l'ouverture de la porte n'est en rien une abolition des frontières, mais bien la réaffirmation brutale d'un pouvoir. Le seuil de cette porte monumentale constitue le lieu où l'hospitalité révèle sa dimension coercitive. En franchissant cette limite, les fillettes ne sont pas accueillies pour être sauvées de la faim ; elles sont absorbées par un système qui exige, en échange de la survie biologique, la renonciation totale à leur statut de sujet libre. Dans le même sillage, l'aporie de l'accueil trouve sa résolution la plus cynique : la rencontre n'a lieu que parce qu'elle coïncide avec une acquisition marchande.

2.3. Le couscous empoisonné et la dette : L'analyse du premier repas luxueux

Une fois le seuil franchi, le rituel commensal s'avère être un redoutable mécanisme d'assujettissement. Loin de toute éthique de l'accueil, le repas oppose frontalement la misère rurale à la profusion bourgeoise : la « semoule brûlante, si douce et si parfumée » (Charaf, 2010, p. 68) anesthésie la méfiance des fillettes affamées, transformant l'émerveillement gustatif en instrument de capture. L'opulence déployée par Lalla Zahra ne signe aucune rencontre égalitaire ; elle réactualise au contraire la violence symbolique et l'asymétrie originelle de l'hospitalité théorisées par Émile Benveniste (1969, p. 92). Le linguiste démontre en effet que le terme latin *hospes* (l'hôte qui reçoit) dérive de la racine indo-européenne *hosti-potis*, signifiant littéralement « le maître de l'hôte » (Benveniste, 1969, p. 92). L'hospitalité, dès son origine institutionnelle, est l'affirmation d'une souveraineté. Dans l'espace clos de la demeure bourgeoise, le festin est une démonstration de force : en nourrissant l'arrivant de manière si ostentatoire, la bourgeoisie affirme sa maîtrise absolue sur les corps de ceux qu'elle accueille. L'acte de nourrir mesure et scelle l'écart de pouvoir.

Cette dimension coercitive est parachevée par la mécanique de la dette, conceptualisée par Marcel Mauss (1923–1924, p. 18) dans son *Essai sur le don*. Mauss établit que, dans les économies traditionnelles, le don n'est jamais gratuit ; il instaure un « fait social total » reposant sur la triple obligation de donner, de recevoir et de rendre. Sans assimiler le Maroc du début du XXe siècle aux sociétés étudiées par Mauss, il convient de rappeler que les relations sociales décrites dans le roman demeurent largement structurées par des logiques de dépendance personnelle, de patronage et d'obligation morale. Dans le contexte de la famine de 1917, l'aide matérielle accordée aux populations les plus vulnérables ne relève pas uniquement d'un échange économique, mais engage également des rapports de prestige, de reconnaissance et de loyauté qui rendent particulièrement opératoire la lecture maussienne du don et de la dette. En acceptant ce premier couscous richement garni, les fillettes et leur mère contractent une dette incommensurable[4]. Puisque les paysannes indigentes sont dans l'impossibilité matérielle de restituer un don équivalent (le contre-don), le pacte de l'hospitalité se transforme irrévocablement en un pacte de servitude. L'invité, écrasé par le poids de l'offrande, ne peut rembourser sa dette qu'en aliénant sa propre liberté. Le couscous est ainsi métaphoriquement « empoisonné » : il lie définitivement le bénéficiaire à son bienfaiteur dans une relation de dépendance inéluctable.

Le roman dévoile ainsi la nature véritable de cette rencontre : une transaction commerciale parée des atours de la tradition. Repartie nantie de provisions après le repas, la mère abandonne sa progéniture au maître des lieux, entérinant la fin de la filiation. L'auteure qualifie rétrospectivement cet abandon de « vente déguisée » (Charaf, 2010, p. 68). Cette réification des enfants prouve que l'abondance culinaire n'a pas nourri les corps, elle a acheté leur destin. Sous la pression de la faim, l'hospitalité asymétrique n'est donc que l'antichambre d'une expropriation identitaire et spatiale absolue.

3. L'architecture de l'« hostipitalité » : L'espace domestique comme Totalité

Au-delà du seuil, l'asile promis se mue en une stricte architecture d'assimilation exigeant la purge de toute altérité. Cette dynamique relève de la « Totalité » lévinassienne, soit la réduction coercitive de l'extériorité au Même (Levinas, 1971, p. 13). L'« hostipitalité » derridienne s'y actualise via une ingénierie de l'effacement corporel, dont le bain et le rhabillage constituent les premiers instruments.

3.1. L'éradication de l'origine : Le hammam et le vêtement

L'intégration physique des fillettes dans l'espace immaculé de Lalla Zahra exige l'annihilation immédiate de leurs traces originelles. L'altérité paysanne, caractérisée par l'odeur persistante de la cendre, de la sueur et du crottin liés à leur existence rurale, constitue une effraction intolérable pour l'esthétique bourgeoise.

[4] L'impossibilité de rendre le contre-don fige l'accueilli dans un statut de redevabilité pérenne. Mireille Rosello a brillamment transposé cette dynamique à l'espace postcolonial, démontrant que l'hospitalité, en figeant l'arrivant dans le statut d'« invité », prolonge les rapports de domination et d'appropriation. Voir Rosello, M. (2001). *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*.

L'accueil est par conséquent strictement subordonné à un décapage ontologique, orchestré au cœur du hammam domestique. Loin d'incarner l'espace traditionnel de sociabilité et de détente bienveillante, l'étuve devient le théâtre d'une violence fondatrice. L'intendante Aïcha y soumet les corps ruraux à un rituel de purification douloureux, frottant la peau au gant de crin avec une vigueur punitive :

> C'est dans une cabane en roseau et terre crue, construite au fond d'une petite cour que l'ogresse les traîna geignantes et terrorisées, pour y subir le procédé [...] des bourgeois religieux et cultivés. [...] Elle commença alors à lui frotter le dos et les bras avec un gant de toilette dont le tissu était si rêche que Fatima la blanche hurla, se croyant blessée par une lame (Charaf, 2010, p. 49).

Cette brutalité physique atteste que la rencontre, dans la maison de l'hôte, s'exerce sur le mode de la destruction. Sous le prétexte d'hygiène et de conformité aux préceptes religieux, il s'agit d'arracher littéralement la couche superficielle du passé pour imposer la corporéité lisse et aseptisée qu'exige l'espace domestique. Le corps de l'accueilli n'est toléré que s'il est rendu inodore et conforme à la norme de l'accueillant. Dans cette lignée, l'impossibilité de la rencontre éthique éclate : l'hôte refuse d'accueillir l'invité tel qu'il est, exigeant sa métamorphose préalable par l'effacement de son histoire charnelle.

Cette volonté d'éradication se parachève par le vêtement. Dépouillées de leurs haïks originels au profit des rebuts vestimentaires de la fille légitime, les fillettes subissent une assimilation visuelle infériorisante. À l'instar du repas, ce don n'a rien de charitable : il dépossède l'arrivant de son ipséité pour le travestir en une version dégradée de l'hôte. Réduites à de simples extensions uniformisées de l'architecture domestique, les invitées actent l'échec définitif de la rencontre, scellant leur incorporation forcée dans la Totalité bourgeoise.

3.2. La violence onomastique face au Visage

L'ingénierie de l'assimilation, initiée par le décapage des corps, trouve son achèvement dans une dépossession d'ordre strictement ontologique : la confiscation du nom propre. Dans la demeure de Lalla Zahra, l'effacement de l'identité originelle des arrivantes s'attaque au cœur même de leur subjectivité, démontrant que l'espace de l'accueil bourgeois est structurellement incompatible avec le maintien de l'altérité. L'acte de renommer les deux fillettes constitue une violence symbolique absolue qui scelle l'impossibilité d'une véritable éthique de la rencontre. Pour en saisir la portée épistémologique, il convient de convoquer la pensée d'Emmanuel Levinas (1971), et plus particulièrement son opposition fondatrice entre la « Totalité » et le « Visage »[5].

Selon Levinas, la rencontre authentique avec l'Autre s'accomplit par l'épiphanie du Visage, véritable irruption de l'Infini qui résiste à toute tentative d'englobement ou de réduction au « Même ». La pensée ou l'architecture qui cherche à assimiler,

[5] Dans la phénoménologie lévinassienne, le « Visage » ne renvoie pas à la plasticité des traits physiques, mais à l'expression d'une vulnérabilité absolue. Son irruption fracture la quiétude égologique du Même (la Totalité) et impose un commandement éthique fondamental, résistant ainsi à toute tentative d'assimilation conceptuelle ou matérielle.

à comprendre ou à posséder cette altérité relève de ce que le philosophe nomme la Totalité : un système impérialiste qui détruit l'extériorité pour asseoir sa propre maîtrise. Or, la scène du « baptême » servile dans *La maison de Mama Ghoula* met en scène le refus obstiné de cette épiphanie. Lorsque l'intendante Aïcha décline le prénom de la fillette issue de la ruralité, la réaction de la maîtresse des lieux est immédiate et sans appel : « Ito ? fit Lalla Zahra horrifiée, c'est un nom berbère ? C'est laid ! » (Charaf, 2010, p. 78).

Ce jugement de goût masque en réalité une profonde intolérance socioculturelle. Le prénom d'Ito, profondément ancré dans une géographie et une lignée, fait effraction dans l'univers clos de la bourgeoisie ; il porte en lui une charge d'extériorité que l'hôte refuse d'accueillir. En qualifiant ce nom de « laid », Lalla Zahra refuse délibérément la rencontre avec le Visage d'Ito. Elle nie la singularité de l'arrivante pour la soumettre à la grille d'évaluation exclusive de sa propre culture dominante. La demeure ne propose pas l'hospitalité à l'Autre tel qu'il est, mais exige sa reddition linguistique préalable.

Face à cette altérité, la machinerie domestique opère un nivellement fulgurant par la violence onomastique. En rebaptisant les fillettes du prénom générique « Fatima », assorti d'un qualificatif phénotypique (« la noire » et « la blanche ») (Charaf, 2010, p. 79), Lalla Zahra les inscrit dans une logique de catégorisation qui atténue leur singularité au profit de l'ordre symbolique de la maison. Sans qu'il soit possible d'affirmer une filiation intertextuelle directe, cette désignation binaire n'est pas sans rappeler certains procédés de nomination fondés sur la différenciation phénotypique présents dans la littérature maghrébine contemporaine, où les catégories identitaires révèlent fréquemment des rapports de pouvoir, d'altérité et de hiérarchisation sociale. Dans le roman de Dounia Charaf, cette logique classificatoire participe d'un processus d'assimilation qui tend à réduire la singularité des individus à des catégories imposées par le regard dominant, accomplissant ainsi ce que Levinas nomme la Totalité. L'altérité radicale est réduite à une catégorie visuelle et fonctionnelle. En attribuant aux deux fillettes le même prénom, simplement différencié par un qualificatif phénotypique, la maison bourgeoise atténue leur singularité et les inscrit dans un système de désignation défini par les besoins et les catégories de perception du maître. Les invitées ne sont plus reconnues à leur identité propre, mais à travers une nomenclature qui les rend plus aisément assimilables à l'ordre domestique. L'accueil conditionnel s'achève ainsi par un meurtre symbolique : nommer revient à posséder et à effacer.

3.3. L'hôte comme prédateur : L'effraction ultime de l'hospitalité par les abus nocturnes de Sidi Mourad

L'ingénierie de l'assimilation domestique, après avoir neutralisé l'identité de l'accueillie par la violence onomastique, atteint son acmé destructrice dans la sphère de l'intimité charnelle. La déconstruction de la rencontre au sein de la maison bourgeoise s'achève par la violation littérale du corps de l'invitée, prouvant que l'espace clos ne garantit aucun asile, mais fonctionne comme un huis clos prédateur. Dans *La maison de Mama Ghoula*, cette violence atteint son paroxysme à travers les agissements nocturnes de Sidi Mourad envers Fatima la blanche (Ito). Le viol ne

constitue pas un épisode isolé, mais l'aboutissement d'un processus de domination déjà à l'œuvre depuis l'arrivée des fillettes dans la demeure, où l'accueil initial s'est progressivement transformé en relation de dépendance, d'appropriation et de contrôle.

Cette séquence montre la perversion absolue des codes culturels de la rencontre. L'auteur choisit de faire précéder le viol par la préparation du thé, symbole par excellence de la convivialité, de la bienvenue et de l'hospitalité marocaine. Sous le prétexte fallacieux d'un service domestique nocturne, le rituel d'accueil est instrumentalisé pour isoler la proie. Sidi Mourad ne convoque pas la jeune fille pour partager une boisson, mais pour refermer le piège spatial du petit salon. Le signe même de l'hospitalité (servir le thé) devient le guet-apens qui précède l'anéantissement de l'intégrité physique de la captive :

> Il la força à s'asseoir à côté de lui, repoussa son foulard et lui caressa les cheveux. Ce que Sidi disait en défaisant ses nattes et en les enroulant voluptueusement autour de son poignet, Fatima la blanche ne l'entendait pas. Elle avait honte, elle avait très peur et elle sentait la rougeur lui brûler le visage. Elle fondit en larmes, le suppliant de la laisser partir. Mais lui ne l'écoutait pas. Il lui prit la taille, la bloquant toujours sur le divan. [...] Des années plus tard, Fatima ne parvenait pas à se souvenir comment son maître s'y était pris pour la surprendre, elle se retrouva sans sarouel, enserrée entre ses bras et ses cuisses, le contact chaud de ce corps inconnu contre sa poitrine (Charaf, 2010, p. 158).

Ce passage met en évidence le paroxysme de l'« hostipitalité » théorisée par Jacques Derrida (Derrida & Dufourmantelle, 1997, pp. 57–59). L'exercice de la souveraineté par le maître de maison (*hospes*) dégénère en une tyrannie absolue où l'hôte se mue en prédateur. La terminologie de la contrainte spatiale et physique (« força », « bloquant », « enserrée ») s'oppose radicalement au vocabulaire de l'ouverture et de l'accueil. Sidi Mourad exerce son droit de propriété non seulement sur l'espace domestique, mais sur la chair même de celle qui a franchi son seuil. Dans cette optique, la rencontre est frappée d'une totale invalidité éthique : le Visage de l'Autre est nié (« Mais lui ne l'écoutait pas »), ses larmes sont ignorées, et sa vulnérabilité, loin d'appeler à la protection ou au respect, excite l'appétit de consommation du dominant.

Dépassant la stricte critique sociologique, cette lecture ontologique démontre que la violence sexuelle du maître constitue l'aboutissement structurel d'une hospitalité dévoyée. L'accueil, fondé sur une asymétrie radicale, réduit l'invitée préalablement dépouillée de son identité à une simple matière consommable. La prophétie paternelle de l'« ogresse » s'accomplit alors tragiquement : l'abondance bourgeoise a littéralement dévoré l'enfant. Cette destruction charnelle confirme que la demeure n'est qu'une architecture d'appropriation où le simulacre de la rencontre s'achève par la consumation totale de l'Autre.

4. D'une rencontre empêchée à la poétique de la Relation : La mémoire comme accueil de l'Autre

Comment un tel affranchissement a-t-il pu germer sous l'écrasement de la Totalité ? C'est l'excès même de la coercition bourgeoise qui engendre, dialectiquement, un inaliénable instinct de survie. Le roman ne se clôt pas sur cet échec aporétique de la rencontre : en rompant radicalement avec le lieu d'enfermement, les captives réinventent l'éthique de l'accueil. S'extirpant de l'emprise de l'ogresse, elles substituent à l'appropriation spatiale une solidarité inédite, fondée sur la mémoire partagée et le syncrétisme, actant ainsi leur réappropriation de soi.

4.1. Le marronnage spatial et l'opacité

La réappropriation d'une identité confisquée s'amorce, chez Saïda (Fatima la noire), par un acte de sécession irrévocable : la fuite hors de la demeure de Lalla Zahra. Ce rejet de l'architecture de l'« hostipitalité » s'apparente à une forme de marronnage urbain. En désertant l'espace clos où l'accueil se confondait avec la prédation, le personnage déconstruit le déterminisme de son asservissement. Cette rupture illustre, dans le champ de la sociologie de la littérature, ce que Jérôme David (2010) définit comme la primauté de l'historicité et des trajectoires sur les états figés. L'identité de l'accueillie n'est pas définitivement pétrifiée par la violence de la maison bourgeoise ; elle s'inscrit dans une diachronie qui autorise le réveil et la redéfinition de soi. En s'extirpant de l'emprise du maître, Saïda brise la clôture mortifère de l'ogresse pour s'ouvrir à la possibilité d'une rencontre non coercitive dans l'espace public.

Toutefois, ce réinvestissement de la rue et du monde extérieur ne s'accomplit pas sous le signe d'une transparence immédiate. Face aux dangers inhérents à l'espace urbain et à la menace persistante d'être rattrapée par ses anciens propriétaires, la jeune femme déploie des stratégies d'errance et d'évitement. Le texte mentionne son recours à une excentricité feinte pour se prémunir des agressions : « Pour me débarrasser des gêneurs je faisais la folle » (Charaf, 2010, p. 185). Ce retrait tactique et ce déguisement comportemental constituent une revendication de ce qu'Édouard Glissant (1990, p. 204) nomme le droit à l'« opacité »[6]. À l'injonction de la maison bourgeoise qui exigeait de l'invitée une lisibilité totale et une reddition absolue, Saïda oppose une épaisseur protectrice. L'opacité devient le bouclier nécessaire pour qu'une véritable éthique de l'altérité puisse advenir sans risque de nouvelle consumation identitaire.

C'est par son insertion dans l'économie salariale urbaine que Saïda réinvente l'éthique de la rencontre. Vendant ses soupes au souk, elle déplace la commensalité vers l'espace public, initiant ce que Glissant nomme la « pensée du tremblement » (2009, p. 54) : la rencontre véritable exige de renoncer à la maîtrise absolue sur l'Autre

[6] L'« opacité », selon Glissant, s'inscrit en faux contre le dogme occidental de la « transparence », défini comme cette volonté impérialiste de réduire l'altérité à son propre système de mesure pour mieux l'assimiler. L'opacité garantit la préservation du mystère de l'Autre, condition *sine qua non* d'une rencontre non prédatrice.

pour s'inventer dans le flux des échanges. Chez Glissant, la pensée du tremblement désigne une manière d'habiter le monde qui renonce aux identités closes, aux hiérarchies figées et aux prétentions à la maîtrise totale. Elle valorise au contraire l'ouverture à l'imprévisible, la transformation et la relation. Le parcours de Saïda illustre cette dynamique : après avoir vécu dans un espace domestique fondé sur l'autorité absolue du maître, elle découvre dans le souk un univers d'interactions multiples où les liens se construisent par la négociation, l'échange et l'adaptation réciproque. Son activité économique ne repose plus sur une dépendance imposée, mais sur une participation active à un réseau social ouvert, caractérisé par la mobilité et l'incertitude constitutives de la Relation glissantienne.

Ainsi, cette révolution ontologique se matérialise par l'accès au salariat : « Un salaire ! Un bon salaire ! [...] Rien, je décidais toute seule » (Charaf, 2010, p. 210). Le contrat, substitué au droit de propriété, lui restitue la souveraineté sur son corps et son temps. À l'inverse du repas initial de l'ogresse, dont la dette incommensurable scellait l'assujettissement du commensal (Mauss, 1923–1924, p. 90), l'acte de nourrir institue désormais un échange transparent. Affranchie de la verticalité prédatrice de l'hôte, la nourriture devient le vecteur d'une socialité négociée, marquant le passage de l'aporie de l'accueil à une véritable poétique de la Relation.

4.2. L'*ayacha* et l'identité-relation : La quête du talisman à l'âge adulte

Si la fuite physique permet d'échapper à la claustration spatiale, la reconstruction des héroïnes se poursuit à l'âge adulte à travers une démarche spirituelle et syncrétique orientée vers la transmission et la protection des générations futures. La quête menée par Fatima la blanche et Fatima la noire pour forger une *ayacha* – un talisman destiné à protéger l'enfant à naître de la fille d'Ito – ne répond pas d'abord à une volonté abstraite de « réinventer la rencontre », mais à la nécessité de donner un sens aux épreuves traversées et d'empêcher leur reproduction. C'est rétrospectivement que cette entreprise peut être lue comme l'aboutissement d'une forme d'hospitalité réparatrice, fondée sur la mise en commun des héritages, des savoirs et des vulnérabilités. Contre la logique d'englobement et de destruction qui caractérisait l'« hostipitalité » bourgeoise, les deux femmes déploient une stratégie d'ouverture radicale à l'altérité. Pour comprendre la portée épistémologique de cet acte, il convient de le lire à la lumière des concepts de « créolisation » et de « poétique de la Relation » forgés par Édouard Glissant (1990, p. 103).

Dans l'économie du roman, les bijoux en or rassemblés pour fondre le talisman proviennent en grande partie des exactions subies dans la demeure de l'ogresse, constituant le salaire de la violence charnelle imposée par Sidi Mourad. Or, au lieu de se replier sur le traumatisme ou de rejeter ces stigmates matériels, les protagonistes choisissent de les transmuter. Pour réunir les sept fragments nécessaires à la fabrication de l'objet prophylactique, elles ne s'enferment pas dans un ressentiment stérile, mais sollicitent un réseau hétéroclite d'intercesseurs. La quête implique de s'ouvrir aux marges de la société marocaine et d'accueillir la différence. Cette ouverture

se manifeste par la recherche d'un orfèvre juif[7] réputé pour posséder une magie qu'« aucune magie ne peut contrer » (Charaf, 2010, p. 153), le recours aux conseils d'une sorcière musulmane (Hamida), ou encore l'intervention d'un artisan forgeron. Plus vertigineux encore, les deux femmes vont jusqu'à faire preuve d'une hospitalité symbolique inouïe en sollicitant un bijou auprès de Lalla Amina, la fille de leur ancienne tortionnaire (Charaf, 2010, p. 235).

Cette dynamique illustre le passage à l'« identité-relation » (Glissant, 1990, p. 158). À rebours de l'identité-racine exclusive de l'aristocratie, les captives forgent l'*ayacha*, réceptacle matériel d'une créolisation assumée unissant les héritages juifs, berbères, arabes et ruraux. Ce syncrétisme renverse magistralement le paradigme de l'accueil. Face à la Totalité aliénante et centralisatrice de l'ogresse, elles déploient une hospitalité rhizomatique et décentralisée. En accueillant les savoirs de l'Autre pour protéger la génération future, elles substituent à la captation souveraine de l'arrivant une mise en commun des vulnérabilités, consacrant ainsi la victoire de la poétique de la Relation.

4.3. Accueillir les fantômes : L'invention du lieu de mémoire

La réinvention de la rencontre, initiée par l'errance urbaine et le syncrétisme du talisman, trouve son accomplissement poétique et philosophique dans une ultime forme d'hospitalité : celle accordée aux disparus. L'œuvre de Dounia Charaf s'achève par un déplacement magistral du paradigme spatial vers le champ mémoriel. La scène finale au cimetière illustre que la libération définitive de l'emprise de l'ogresse ne réside pas seulement dans la fuite géographique, mais dans la capacité du sujet à héberger son propre passé. L'hospitalité suprême n'est plus l'ouverture d'une porte matérielle, mais l'accueil des fantômes et la suture des fractures identitaires, un processus que permet d'éclairer la notion d'« identité narrative » théorisée par Paul Ricœur (1990, pp. 167–168).

La démarche de Fatima la noire, cherchant la sépulture de son père parmi les stèles dénuées d'inscriptions, confronte le personnage à l'effacement absolu. Le cimetière anonyme prolonge symboliquement la logique de l'« hostipitalité » bourgeoise, qui avait commencé par déposséder les captives de leur nom et de leur lignée. Face à ce néant archivistique, où même le gardien avoue son ignorance, l'ancienne captive accomplit un geste d'une puissance radicale. Au lieu de subir cette amnésie institutionnelle, elle institue elle-même le lieu de la mémoire par un acte de langage performatif : « " Alors c'est celle-ci, sûrement ", décréta Fatima la noire en s'asseyant dans l'herbe » (Charaf, 2010, p. 254). En « décrétant » la tombe de son père, elle invente l'espace de la rencontre. L'exactitude historique de la sépulture importe moins que l'intentionnalité éthique de l'acte : il s'agit d'ancrer le mort dans une géographie pour pouvoir, enfin, s'adresser à lui.

[7] Le recours conjoint à la magie vernaculaire et au savoir-faire de l'orfèvre juif illustre un syncrétisme profondément ancré dans le monde rural et précolonial marocain. La protection s'y acquiert par la captation d'une *Baraka* intercommunautaire, loin des logiques de cloisonnement identitaire. Sur les strates de cette économie magico-religieuse, voir Doutté, E. (1984). *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*.

Ce dialogue par-delà la mort culmine dans une parole de réconciliation qui libère à la fois l'offenseur et l'offensée : « Tu m'avais égarée dans la maison des ogres. Je te pardonne mon père » (Charaf, 2010, p. 254). Cette absolution illustre de manière paradigmatique la thèse de Paul Ricœur (1990, pp. 167–168) sur la constitution du soi. Selon le philosophe, l'identité personnelle n'est pas une substance immuable (*idem*), mais une construction dynamique, une « identité narrative » (*ipse*) tissée par la mise en intrigue de sa propre vie. En formulant ce pardon, Fatima la noire reconfigure le récit de ses origines. Le geste de pardon ne modifie pas les faits eux-mêmes, mais leur signification dans l'histoire que le personnage raconte de sa propre vie. Jusqu'alors, l'abandon pouvait être interprété comme la preuve d'une trahison irréparable ; désormais, il est réinscrit dans le contexte tragique de la famine et de la détresse qui ont conduit le père à prendre cette décision. Cette nouvelle mise en intrigue du passé permet à Fatima la noire de ne plus définir son identité exclusivement à partir de la blessure originelle, mais d'intégrer celle-ci dans un récit plus complexe où la souffrance, la compréhension et la réconciliation deviennent compatibles. Elle refuse d'être figée dans le statut de victime éternellement captive de l'abandon paternel et de la violence bourgeoise. En pardonnant, elle accueille son père défunt non plus comme l'agent de sa perte, mais comme un fragment indissociable de sa propre histoire. L'hospitalité narrative remplace l'hospitalité spatiale : le sujet devient l'hôte de sa propre mémoire.

Une restauration symétrique se réalise chez Fatima la blanche à travers l'apparition onirique de son enfant intérieure, Ito. En lui remettant l'ultime anneau du talisman, ce fantôme lui restitue l'archive toponymique confisquée par l'oligarchie : « Azrou n'Oudrar, n'oublie pas » (Charaf, 2010, p. 252). Cette remémoration scelle la ruine de la Totalité bourgeoise, dont l'accueil prédateur exigeait l'effacement des origines. L'œuvre démontre ainsi que l'éthique de la rencontre véritable réside dans la capacité du sujet à tisser une hospitalité intérieure : c'est en accueillant ses propres fantômes et son identité refoulée que l'individu s'affranchit des asymétries de domination pour refonder un pacte apaisé avec l'Autre.

5. Conclusion

Au terme de cette réflexion, il apparaît que le roman *La maison de Mama Ghoula* de Dounia Charaf déconstruit les représentations idéalisées de l'hospitalité lorsque celle-ci s'inscrit dans des rapports profondément asymétriques de pouvoir, de classe et de dépendance. L'œuvre montre que, dans le contexte extrême de la famine et de la domination sociale, les gestes de l'accueil peuvent devenir les instruments d'une appropriation de l'Autre plutôt que les conditions d'une véritable rencontre. L'analyse détaillée de l'espace domestique et des rituels de réception a permis de mettre en lumière l'invalidité éthique de la rencontre lorsqu'elle est précipitée par l'urgence absolue de la faim. Dans ce contexte de fracture socio-économique, l'accueil inter-classes au sein de la demeure bourgeoise fermée se révèle être une mécanique inévitablement aliénante. En croisant la sémantique historique (Benveniste, 1969, p. 92) et l'anthropologie de l'échange (Mauss, 1923–1924, p. 90), notre étude a démontré

que le don de nourriture et l'ouverture de la porte ne constituent pas des actes de grâce, mais scellent un pacte de soumission asymétrique. L'oligarchie bourgeoise, incarnée par Lalla Zahra et Sidi Mourad, exerce une souveraineté prédatrice sur l'arrivant, illustrant avec une précision redoutable l'aporie de l'« hostipitalité » (Derrida & Dufourmantelle, 1997, pp. 57–59). La maison de l'ogresse fonctionne ainsi comme une architecture de la Totalité (Levinas, 1971, p. 13) qui, par la violence onomastique, le décapage des corps et l'abus charnel, s'emploie à éradiquer toute trace d'altérité pour réduire l'invité au Même.

Toutefois, l'œuvre ne se limite pas à mettre en scène ce fatalisme sociologique ; elle en montre également les possibilités de dépassement à travers les trajectoires de reconstruction, de transmission et de réappropriation de soi empruntées par les protagonistes. Si le roman dresse le constat d'une rencontre empêchée dans l'espace clos, il propose *in fine* une issue lumineuse et restauratrice. L'émancipation des protagonistes féminines prouve que la véritable rencontre ne saurait s'accomplir dans la verticalité coercitive du rapport entre le maître (*hospes*) et l'invité. Elle se déploie au contraire dans l'horizontalité de la mémoire partagée, du syncrétisme et de l'interdépendance. En fuyant la demeure pour investir l'espace public, en forgeant un talisman aux confluents de multiples héritages, et en décrétant un lieu de mémoire pour les ancêtres disparus, les personnages substituent à l'enfermement bourgeois une véritable poétique de la Relation (Glissant, 1990). Elles transforment ainsi le traumatisme de la faim par ce que Glissant nomme la « pensée du tremblement » (2009, p. 54) : le refus de la domination et la force d'accueillir l'imprévisible du monde. L'hospitalité n'y est plus territoriale, elle devient mémorielle et narrative (Ricœur, 1990, p. 167), permettant au sujet d'accueillir ses propres fantômes et de se réconcilier avec son origine.

Au-delà de sa portée historique, l'œuvre éclaire les crises migratoires actuelles en dénonçant la violence d'une hospitalité conditionnelle et assimilatrice. Le roman réaffirme qu'une éthique de l'asile véritable exige la préservation du mystère de l'Autre et la reconnaissance inconditionnelle de son Visage.

Bibliographie

Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes, 1. Économie, parenté, société*. Paris : Éditions de Minuit.

Charaf, D. (2010). *La maison de Mama Ghoula*. Rabat : Éditions Marsam.

David, J. (2010). La marche des temps : sociologie de la littérature et historicité des œuvres. *COnTEXTES*, 7. http://journals.openedition.org/contextes/4621 [19/03/2026].

Derrida, J. & Dufourmantelle, A. (1997). *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy.

Doutté, E. (1984). *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*. Paris : Maisonneuve et Paul Geuthner.

Elmaouloue, E. (2025). La nourriture et la faim : symbolisme alimentaire, inégalités sociales et quête identitaire dans La maison de Mama Ghoula de Dounia Charaf. *Littérature, Art Et Langue, 7*, pp. 167–177. https://journals.imist.ma/index.php/RLAL/article/view/6971 [24/06/2026].

GLISSANT, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.

GLISSANT, É. (2009). *Philosophie de la Relation : Poésie en étendue*. Paris : Gallimard.

JABLONKA, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil.

LEVINAS, E. (1971). *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff.

MAUSS, M. (1923–1924). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. *Les classiques des sciences sociales*. https://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf [21/03/2026].

MICHAUD, G. (2020). Jacques Derrida : politique et poétique de l'hospitalité. *Philosophiques*, 47(2), pp. 365–394. https://doi.org/10.7202/1073715ar [19/03/2026].

RICŒUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

RIVET, D. (2012). *Histoire du Maroc : de Moulay Idriss à Mohammed VI*. Paris : Fayard.

ROSELLO, M. (2001). *Postcolonial Hospitality : The Immigrant as Guest*. Stanford : Stanford University Press.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 105–117
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.08

Genséric d'Antoinette Deshoulières : réécouter des voix tragiques oubliées

*Gensér*ic *by Antoinette Deshoulières: listening again to forgotten tragic voices*

Claire Augé
Université Grenoble Alpes, France
https://orcid.org/0000-0003-3111-7546
claire_auge@hotmail.com

Résumé : La tragédie classique *Gensér*ic d'Antoinette Deshoulières écrite et jouée en 1680 sort aujourd'hui de l'ombre grâce aux travaux de Perry Gethner en 1993 puis d'Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn en 2006. Faisant nôtre l'idée de Perry Gethner, pour qui Antoinette Deshoulières, en proposant une tragédie d'un pessimisme particulièrement sombre, ouvre une troisième voie tragique, nous souhaitons avancer une nouvelle hypothèse pour expliquer l'échec de cette tragédie en proposant une relecture à l'aune de la question du genre sous l'Ancien Régime. *Gensér*ic nous semble être une tragédie du désenchantement subie par l'autrice elle-même et les femmes de la fin du XVII^{e} siècle. Nous défendons l'idée qu'Antoinette Deshoulières donne à entendre un tragique inaudible et féminin , celui de « non » qui ont été refusés, proche d'une voix tragique moderne, celle de la faillite du langage des siècles à venir. Nous nous inscrivons dans la continuité d'Éliane Viennot et de la SIEFAR (Société Internationale pour l'Études des Femmes sous l'Ancien Régime), nous appuyant tout particulièrement sur les travaux de Linda Timmermans, Jennifer Tamas et Jean-Marie Domenach.

Mots clés : autrice, silence, gender studies, tragédie, voix.

Abstract: Antoinette Deshoulières's classical tragedy *Gensér*ic, written and performed in 1680, has recently emerged from obscurity thanks to the scholarship of Perry Gethner (1993) and, subsequently, Aurore Evain, Perry Gethner, and Henriette Goldwyn (2006). Embracing Perry Gethner's view that Deshoulières, by presenting a tragedy of particularly bleak pessimism, opened up a third tragic path, we propose a new hypothesis to explain the play's failure: a re-examination through the lens of gender under the Ancien Régime. In our view, *Gensér*ic appears to be a tragedy of disenchantment experienced by the author herself and by women of the late seventeenth century. We argue that Deshoulières gives voice to a tragic sensibility that was previously unheard, a distinctly feminine one rooted in rejected

Received: 2026-03-26; Verified: 2026-06-15; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Grenoble Alpes, France. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

"noes", akin to the modern tragic voice that would later articulate the failure of language in centuries to come. Our work follows in the footsteps of Éliane Viennot and the SIEFAR (Société Internationale pour l'Étude des Femmes sous l'Ancien Régime), drawing specifically on the research of Linda Timmermans, Jennifer Tamas, and Jean-Marie Domenach.

Keywords: female author, silence, gender studies, tragedy, voice.

L'histoire de *Gensér*ic cristallise à elle seule l'idée qu' « Antoinette Deshoulières constitue un cas passionnant d'histoire de la réception », « une histoire d'effacement-réapparition », comme l'écrit Sophie Tonolo (2025a, p.100). C'est à partir des travaux d'éditorialisation de Perry Gethner d'abord en 1993, puis d'Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn en 2006 que la tragédie a commencé à sortir de l'ombre[1].

Créée en 1680, et publiée tout d'abord sous le nom du duc de Nevers (Gethner, 1988), puis anonymement sous le nom de « Madame *** » (Evain *et al.,* 2006), la tragédie *Gensér*ic a été jouée à plusieurs reprises (Gerdes, 2024, p. 85)[2] à l'Hôtel de Bourgogne. Toujours est-il que « de toute évidence, la pièce n'a pas réussi » (Kennedy, 2022, p. 184) ; cet échec peut s'expliquer pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est évident qu'Antoinette Deshoulières est « victime des préjugés », en tant que « l'une des premières à se risquer sur une scène professionnelle en s'attaquant à la tragédie, genre noble par excellence » (Evain *et al.,* 2006, p. 524) – pensons au mot rapporté de son maître (et ami) Dehénault à la lecture de *Gensér*ic : « Savez-vous bien que pour faire des tragédies il faut avoir ce qui manque à votre chat (il était coupé) » (cit. d'après Timmermans, 2005, p. 186). L'échec peut aussi se comprendre « à la lumière de la querelle des *Phèdre* de Racine et de Pradon » (Tonolo, 2025b, p. 14) : en effet Antoinette Deshoulières serait l'autrice du fameux « mauvais sonnet contre l'admirable *Phèdre* de Racine » (Voltaire, [1957], p. 1156) et se serait ainsi attiré les foudres de Racine et de son ami Boileau[3]. Enfin, la pièce a été jugée médiocre :

[1] Le texte pris pour référence dans cet article correspond à la première édition réalisée en 1680 par Claude Barbin, reprise par Perry Gethner. *Femmes dramaturges en France (1650–1750), vol. 2,* édition critique par Perry Gethner, Tübingen : G. Narr, 2002, pp. 157–234.

[2] Sophie Tonolo avance, quant à elle, une vingtaine de représentations (2025, p. 14).

[3] Un sonnet, calqué sur celui d'Antoinette Deshoulières, critique avec verve *Gensér*ic. Sa paternité est prêtée par Sophie Tonolo à Boileau (Sophie Tonolo, « D'un siècle à l'autre. Antoinette Deshoulières (1638–1694), une femme poète », *op. cit*., p. 109) et à Racine par Raymond Picard (Jean Racine, Œuvres complètes, Paris, Gallimard, 1957, p. 1156).

> La jeune Eudoxe est une bonne enfant,
> La vieille Eudoxe une franche diablesse,
> Et Gensér̀ic un roi fourbe et méchant,
> Digne héros d'une méchante pièce.
>
> Pour Trasimond, c'est un pauvre innocent.
> Et Sophronie en vain pour lui s'empresse ;
> Hunér̀ic est un homme indifférent,
> Qui comme on veut et la prend et la laisse.
>
> Et sur le tout le sujet est traité
> Dieu sait comment ! Auteur de qualité,
> Vous vous cachez en donnant cet ouvrage.
>
> C'est fort bien fait de se cacher ainsi ;
> Mais pour agir en personne bien sage,
> Il nous fallait cacher la pièce aussi.

Chambord considère qu'« il y a trop de personnages dans cette pièce, quelque embarras dans l'intrigue, et le dénouement n'est pas fort heureux » (cit. par Gethner, 1993, p. 164) tandis que le marquis d'Argenson, déconcerté par le dénouement, écrit ces mots : « Telle est la catastrophe où la vertu périt et la méchanceté triomphe » (d'Argenson, [1966], 357). En effet, le dénouement, avec la victoire de la figure tyrannique de Gensériс est d'un pessimisme très sombre et a pu « [rebuter] certains spectateurs dès la création » (Evain *et al.,* 2006, p. 524) : comme l'écrit Perry Gethner, « les innocents sont défaits, les méchants restent impunis, et l'idéal héroïque s'écroule » (2003, p.269). Ainsi, *Gensériс* d'Antoinette Deshoulières prend le contre-pied absolu de la tragi-comédie *Eudoxe*, revenant sur le même épisode historique, de Georges de Scudéry, publiée en 1640. Pour tenter d'expliquer ce rare pessimisme, Perry Gethner avance quatre hypothèses :

> aporie de la tragédie française après la retraite de Corneille et de Racine, reconnus désormais comme modèles incontournables ; déclin de la noblesse française sous le régime autoritaire de Louis XIV ; perte de la foi dans l'idéal de la *translatio imperii*, où la France moderne remplacerait la Rome Antique comme capitale politique et culturelle de l'Europe ; mépris des vanités mondaines selon une perspective mondaine (*Idem*).

Toujours est-il que, pour le chercheur, en proposant une tragédie pessimiste, Antoinette Deshoulières « sabote délibérément les modèles consacrés de Corneille et de Racine entendant, au contraire, proposer une vision nouvelle du genre tragique » (2015, p. 172)[4].

Nous souhaitons avancer une cinquième hypothèse à la réflexion initiée par Perry Gethner, en proposant une relecture de *Gensériс* à l'aune de la question du genre sous l'Ancien Régime, pour essayer de mieux cerner cette troisième voie tragique ouverte par l'autrice. Antoinette Deshoulières est, en effet, une figure majeure féminine du XVII[e] siècle[5] pour laquelle le féminin « académicienne » a été créé (Tonolo, 2025a, p. 99), reconnue notamment pour sa poésie, fréquentant les grands salons de son siècle et tout particulièrement Madame de Scudéry et Mademoiselle de L'héritier (Debrosse, 2018), étant, l'une des seules peut-être, à s'assumer comme précieuse (Timmermans, 2005, p. 106) et qui ne cesse de questionner les relations homme-femme dans son œuvre poétique (Striker-Métral, 2026). Nous avançons l'hypothèse que la tragédie *Gensériс* reflète « l'expérience d'un désenchantement et d'une violence sociale que subit » (§46) l'autrice, qu'elle donne à entendre une tragédie inaudible alors, celle des femmes de la fin du XVII[e] siècle, celle de « non » qui ont été refusés, dans la continuité des travaux initiés par Jennifer Tamas (2023).

[4] Nous traduisons : « deliberately sabotaged the consecrated models of Corneille and Racine, intending instead to propose a brand new vision of the tragic genre ».
[5] Et avec Sophie Tonolo (2025b, p. 99), nous regrettons son absence dans l'ouvrage de Marie-Joëlle Guillaume (*Grand Siècle au féminin, Femmes de foi, de culture et de gouvernement*, Paris, Perrin, 2022).

1. *Gensséric*, une pièce qui reflète la réalité des femmes du XVII^e siècle

Comme le formule joliment Marie- Élisabeth Henneau, « le ciel s'assombrit » (2013, p. 11) pour les femmes, au XVIIème siècle, avec l'avènement de Louis XIV. Linda Timmermans en fait une démonstration claire et complète : l'avènement du roi Soleil, mettant l'accent « sur le conformisme » (2005, p. 100), « la restauration, puis sur le maintien de l'ordre établi » (p. 352), a contribué « à l'hostilité vis-à-vis de la femme savante » (p. 100). Ainsi, derrière la représentation de Carthage en 455 après la prise de Rome par Gensséric, Antoinette Deshoulières semblerait présenter son temps.

En effet, la tragédie met en scène trois figures féminines puissantes réduites au silence. Tout d'abord, l'impératrice Eudoxe est une femme puissante sur le plan politique : arrière-petite fille de Théodose I^er (« le sang de Théodose »[6]), « et fille et femme enfin des maîtres de la terre »[7] et « veuve de César »[8], elle a vengé la mort de son époux Valentinien III en s'alliant avec Gensséric. Puis, prisonnière et déchue suite au sas de Rome, elle tient tête à Gensséric, n'hésitant ni à lui couper la parole, ni à l'accuser d'être un tyran[9] ; elle a toute autorité sur le mariage de sa fille, préférant la tuer que de la donner en mariage à Hunéric : « J'enfoncerais plutôt un poignard en son sein »[10]. Or, elle devient caricaturale, lorsque, après avoir été trahie par Sophronie lors de la septième scène du quatrième acte, elle cède à la passion et se met à tutoyer Gensséric[11] . Elle perd toute retenue : si le tutoiement passionnel peut ne pas être choquant dans une tragédie classique, il est rarement maintenu lorsque le personnage revient ; or, l'impératrice ne repasse jamais au vouvoiement et crache, au contraire, comme une furie, sa haine dans sa dernière prise de parole (« Père dénaturé, monstre que je déteste, / Pourquoi ne pas donner un ordre plus funeste ? »[12]). Si l'impératrice semble ainsi aspirer à des fonctions et attributions *a priori* réservées aux hommes, en faisant face à Gensséric, en souhaitant décider des unions, elle semble imiter voire singer le comportement viril : il nous semble reconnaître ici une caricature de la femme savante, « hommasse » (Timmermans, 2005, p. 348), telle qu'on la trouve dans les pièces de théâtre dans la veine de *L'École des femmes* de Molière, jouées à la même époque. En l'enfermant dans ses appartements, Gensséric l'oblige à quitter la scène politique, lieu de parole et de décision ; il remet la femme savante à sa place, c'est-à-dire dans sa chambre – ou son salon ou sa ruelle. Une femme n'aurait pas, comme le rappelle Fénelon, à « gouverner l'Etat, ni [à] faire la guerre »[13].

La jeune Eudoxe, fille de l'impératrice, aime Trasimond, fils aîné de Gensséric. Forte de son rang, elle essaye de tenir tête à Ispar, confident du roi Vandale, et à Gensséric, lui-même ; les deux hommes lui rappellent sa condition féminine :

---

[6] Antoinette Deshoulières, *Gensséric*, Acte II, scène 5, v. 569.
[7] *Ibid*., Acte II,scène 6, v. 632.
[8] *Ibid*., Acte I, scène 1 v. 47.
[9] *Ibid*., Acte II, scène 5, v. 549 « Il était un tyran comme vous ».
[10] *Ibid*., Acte II, scène 5, v. 533.
[11] *Ibid*., Acte IV, scène 6, v. 1204.
[12] *Ibid*., Acte V, scène 8, v. 1447–1448.
[13] Fénelon, cit. d'après Timmermans, 2005, p. 356.

> Vous oubliez toujours qu'en l'état où vous êtes,
> Vous devriez parler moins haut que vous ne faîtes.
> Tant d'orgueil convient mal…[14]

> Épousez Hunéric, je le veux, c'est assez.
> Je m'en suis expliqué ; si vous n'obéissez,
> Rien ne m'empêchera de vous faire connaître,
> Malgré tant de fierté, que vous avez un maître[15].

Par ses paroles, c'est le rôle du père qui est rappelé : en effet, « sous Louis XIV, l'autorité du père, sur sa femme et sur ses enfants, est renforcée et réaffirmée plus vigoureusement », écrit Linda Timmermans (2005, p. 357). Ainsi, le personnage d'Eudoxe apparaît creux – pour Perry Gethner, son rôle se limite à des lamentations (2015) et elle n'est, pour Theresa Varney Kennedy, qu'une « fille obéissante » qui « renforce le patriarcat en tant qu'autorité suprême » (2022, p. 187).

Enfin, Sophronie, l' « ardente africaine » (Parfaict, 1747, p. 164), est l'étrangère qui cède à la folie et, comme le note Theresa Varney Kennedy, « détruit tout sans regret » (2022, p. 186), en ne suscitant ni pitié ni admiration. Pour la chercheuse, elle incarne la figure de la folle. En effet, comme l'ajoute Perry Gethner, cette « héroïne modelée sur les furies de Racine », « incapable de se maîtriser (…) représente la confusion des valeurs dans un monde condamné à la déchéance » (2003, p. 269). Elle apparaît de sucroît comme un personnage dangereux, puisqu'elle tue Trasimond.

En faisant périr Sophronie à la fin de la tragédie, Antoinette Deshoulières, selon Theresa Varney Kennedy, punirait la femme non-conventionnelle, témoignant d'un certain conformisme à la société patriarcale. S'il est vrai que le féminisme du XVII^e^ siècle est indéniablement « respectueux d'un ordre social où la femme demeure exclue des 'fonctions viriles'» (Timmermans, 2005, p. 818) et conformiste, il nous semble nécessaire de nuancer la lecture proposée par Theresa Varney Kennedy d'Eudoxe en « bonne fille » qui s'oppose à la folle qu'est Sophronie. Ces trois femmes nous paraissent témoigner de la société du XVII^e^ siècle et du « désenchantement fort » (Stiker-Métral, 2026, §46) éprouvé par Antoinette Deshoulières. À ce titre, il nous semble que, certes condamnées au silence, elles donnent tout de même voix à une critique de la puissance patriarcale.

2. *Genséric* et l'avènement barbare

Gardons en mémoire qu'Antoinette Deshoulières est une figure majeure féminine de son siècle, qualifiée même d'« esprit fort » (Timmermans, 2005, p. 764), profondément désabusée, regrettant le temps de la préciosité avant l'avènement de Louis XIV, comme on le retrouve dans ses épîtres à Mademoiselle de la Charce et à Mademoiselle de la Force ou encore dans son ode à La Rochefoucauld :

> Il est un certain langage
> Que je ne dois pas parler :

[14] *Ibid.*, Acte I, scène 2, v. 43–45.
[15] *Ibid.*, Acte III, scène 3, v. 765–768.

Par une aveugle manie
On borne notre génie
A suivre un triste devoir ;
On veut qu'aux erreurs sujettes
La Nature nous ait faites
Pour plaire, et non pour savoir[16].

Par ses vers, Antoinette Deshoulières dénonce la coutume actuelle qui pousse les femmes non seulement à cacher leur savoir mais aussi à brider leur curiosité intellectuelle. Si Linda Timmermans invite à « ne pas tirer des conclusions trop générales des paroles désabusées de Mme Deshoulières » (2005, p. 366), il nous semble important de les garder en mémoire à la lecture de *Genséric*.

En mettant en scène la chute de Rome face au vandale Genséric, Antoinette Deshoulières met en scène la chute des femmes. Elle semble recourir à une sorte de passé mythique faisant écho à une ancienne liberté féminine. Cependant, il est vrai que ce passé n'est pas glorifié, puisque comme le rappelle Perry Gethner, « Rome, dépourvue de héros et de dignité morale mérite pleinement de tomber » (2003, p. 269). Plutôt que de mettre en lumière un temps révolu de grandeur féminine, *Genséric* « ombrage le pouvoir politique » (Tonolo, 2025a, p. 104). Le roi Vandale incarne un machiavélisme tyrannique – on est loin du roi amoureux de la tragicomédie *Eudoxe* de Georges de Scudéry. Pour lui, en effet, « l'art de dissimuler est le grand art des rois »[17]. Genséric ne respecte rien : ni sa parole puisqu'il parjure, ni les liens du sang puisqu'il complote contre son fils aîné. Personne ne le suppose aussi perfide qu'il ne l'est : Trasimond croit sincèrement être pardonné de sa mutinerie, à la fin de la pièce. Il incarne la figure absolue du barbare – ce qui est pire à l'époque que d'être qualifié de « vandale » (Gerdes, 2024, p. 92) : le terme revient d'ailleurs à quatre reprises dans les bouches de l'impératrice, d'Eudoxe et de Sophronie[18] ; il est également qualifié de « père dénaturé » et de « monstre »[19]. Si l'on ne peut douter de l'allégeance sincère d'Antoinette Deshoulières envers Louis XIV, comme le rappelle Volker Schröder (2019, p. 103), il ne nous semble pas impossible de deviner derrière la figure de Genséric celle du roi Soleil. En effet, le premier poème encomiastique d'Antoinette Deshoulières date de 1682 – soit deux ans après *Genséric* et Volker Schröder note l'engagement tardif de l'autrice sur la voie du lyrisme officiel : celui-ci marque, écrit-il, « une nouvelle étape dans sa carrière littéraire, corollaire logique de sa décision d'assumer enfin son statut auctorial » (*Ibid*.). En 1680*, Genséric* est publié anonymement et Antoinette Deshoulières ne profite pas du privilège royal qui lui a été octroyé en 1678 (Tonolo, 2025a, p. 104). De plus, Louis XIV a pu être reconnu, de son temps, comme un tyran, comme le rappelle notamment Danielle Kostroun (2011) à propos de la persécution qu'il a menée envers les femmes de Port-Royal.

[16] Antoinette Deshoulières, « Ode A.M.L.D.D.L.R. », *Poésies,* Classiques Garnier, 2025, p. 247.
[17] Antoinette Deshoulières, *Genséric*, Acte IV, scène 5, v. 1136.
[18] *Ibid*, Acte I, scène 2, v. 26, Acte IV, scène 6, v. 1153, Acte IV, scène 7, v. 1205 et Acte IV, scène 10, v. 1235.
[19] *Ibid*., Acte V, scène 8, v. 1447.

Outre Genséric, la tragédie d'Antoinette Deshoulières met en scène des hommes peu héroïques et dignes d'admiration. Le roi Vandale incarne la violence, Hunéric la bêtise, puisque sans volonté apparente il ne fait qu'obéir à son père (« un homme indifférent/ qui comme on veut et la prend et la laisse »[20]). Même Trasimond, « pauvre innocent » selon la plume acerbe de Racine ou de Boileau[21], n'arrive pas à accomplir son potentiel héroïque (Gerdes, 2024, p. 89). Il se croit seul vainqueur de la mutinerie contre son père, alors que c'est Sophronie qui a rallié le peuple à sa cause ; il est incapable de se rendre compte que la princesse africaine l'aime et ne sait écouter les conseils judicieux de son confident Narbal et, enfin, il paraît bien ridicule à soupirer dans un aparté, lorsque sa bien-aimée lui annonce l'arrivée de sa mère et qu'il est surtout pressé à courir se venger (« Quoi ! toujours quelque obstacle à ma juste vengeance ! »[22]). C'est à la lumière de l'épître à Mademoiselle de la Charce que nous nous proposons de relire ce personnage : dans ce texte, Antoinette Deshoulières « déplore l'avènement d'une masculinité dominatrice » (Stiker-Métral, 2026, §21) : s'il aime Eudoxe d'un amour sincère, Trasimond paraît en effet impoli et prétentieux, mais aussi bête puisqu'il se fait duper et par son père et par l'impératrice Eudoxe. Par ailleurs, il ne maîtrise ni l'art de la négociation puisque la tragédie s'ouvre sur l'aveu de l'échec de son entretien avec son père[23] – où il n'a pas eu le courage de déclarer son amour – ni l'art de l'épée puisque, avant le secours de Sophronie, il était fait. Ce portrait peu flatteur de Trasimond semble rejoindre ceux des petits marquis qui virevoltent autour de Mademoiselle de la Charce (Tonolo, 2012). Dans *Gensér*ic, il nous semble retrouver un trait moraliste d'Antoinette Deshoulières qui déplore une décadence morale de la cour.

Si *Gensér*ic met en scène, comme ses poèmes, « la parole des méchants » et « une société devenue grossière » (p. 210), *Gensér*ic n'est pas une satire mais une tragédie. Elle n'est pas non plus un simple « décalque de la société », comme l'écrit Jennifer Tamas :

> elle dit certes quelque chose des mentalités de l'époque, mais elle s'en écarte aussi en rêvant d'autres mondes possibles. (2023, p. 67).

3. Des « non » refusés : une nouvelle voie tragique

Même si le personnage éponyme est un homme, même si les hommes sont représentés comme tout-puissants, force est de constater que *Gensér*ic est une tragédie féminine, dans le sens où 56,5% des vers sont prononcées par un des cinq personnages féminins (l'impératrice, Eudoxe, Sophronie, Justine, Camille). Ce sont les femmes que l'on entend le plus – à titre de comparaison, seuls 23% des vers d'*Eudoxe* de Georges de Scudéry, champion des dames et mettant en scène des champions des dames, jouée en 1640, sont prononcées par des femmes[24].

[20] Voir note 1.
[21] Voir note 1.
[22] Antoinette Deshoulières, *Gensér*ic, Acte IV, scène 3, v. 1064.
[23] *Ibid*., Acte I, scène 3, v. 58 « Je l'ai pressé, Madame, et n'ai rien obtenu ».
[24] Il est vrai que le théâtre racinien donne à entendre de nombreuses et grandes voix féminines. Nous souhaitons mettre en valeur la différence avec l'œuvre de Georges de Scudéry qui traite de la même matière littéraire.

Or les trois figures principales disent toutes « non ». L'impératrice refuse la main de sa fille à Gensséric, au nom de son sang romain :

> J'enfoncerais plutôt un poignard dans son sein.
> Changez, Seigneur, changez ce généreux dessein[25].

Au nom de son cœur, Eudoxe refuse auprès de Gensséric, d'épouser Hunéric :

> Eh ! que m'importe à moi que devienne l'Empire ?
> Le repos est, Seigneur, le seul bien où j'aspire[26].

Elle dit également « non » à sa situation d'esclave, au nom de son sang, face à Ispar[27]. Sophronie, quant à elle, refuse, au nom de son peuple, d'échanger avec le roi et le fuit ouvertement : « Je fuis ceux que je sais qu'irrite ma présence »[28]. Ces refus sont perçus comme des marques d'orgueil par les hommes[29], premier danger encouru par les femmes cultivées selon les misogynes des XVI^e^ et XVII^e^ siècles (Timmermans, 2005, p. 25) ou pour un courroux ridicule[30]. Au contraire, on peut considérer que ces femmes font preuve d'un certain héroïsme, osant s'affirmer face aux hommes puissants, faisant entendre leur refus. Elles ouvrent sur la scène une possible brèche. On peut ainsi rappeler l'étymologie de « Sophronie », seul personnage inventé par Antoinette Deshoulières : « la sage ». Ironie de l'onomastique pour celle désignée comme une folle, dans une sorte de renversement carnavalesque[31]. On peut également évoquer non pas les « non » mais les « mais », modérations vainement tentées par Camille et Justine : Camille, confidente de l'impératrice et de sa fille, tente de tempérer la conduite d'Eudoxe, Justine, confidente de Sophronie, de retenir sa maîtresse. Si ce dernier rôle semble purement conventionnel, incarnant la figure classique de la confidente (Scherer, 1950), elle n'est pas écoutée, ni par Sophronie qui ne prend pas en compte ses conseils ni par Gensséric qui la coupe à la fin de son récit dans la dernière scène[32]. Camille, quant à elle, ne prononce, au total, que l'équivalent de deux alexandrins sur toute la tragédie et est, à deux reprises, interrompue à la césure par Eudoxe et l'impératrice. Elle est ainsi réduite au silence. Il n'y a pas de relation amicale entre Camille et Eudoxe et l'impératrice, contrairement

[25] *Ibid*., Acte II, scène 5, v. 533–534.
[26] *Ibid*., Acte III, scène 3, v. 756–757.
[27] *Ibid*., Acte I, scène 2, v. 37.
[28] *Ibid*., Acte II, scène 1, v. 379.
[29] « Tant d'orgueil convient mal » dit Ispar à Eudoxe (Acte I, scène 1 v. 45). « Jamais orgueil ne fut aussi grand que le sien » confie Gensséric à Hunéric à propos d'Eudoxe (Acte II, scène 3, v. 441). Le roi qualifie ensuite l'impératrice d' « orgueilleux esprit qu'on ne saurait dompter » (Acte II, scène 4, v. 502).
[30] Gensséric remarque la colère de Sophronie (« air mécontents » au vers 370, Acte II, scène 2) mais la méprise (« Mais craigne qui pourra ton impuissant courroux », au vers 381, Acte II, scène 3).
[31] L'autrice connaît-elle l'ouvrage *De la modestie, ou de la bienséance chrétienne* écrit par le « féministe galant », selon l'expression de Linda Timmermans (2005, p. 776), Pierre Le Moyne en 1656 ? C'est à Sophronie que l'auteur s'adresse, « une jeune dame personnifiant, dans son livre, les femmes de son temps » (Le Moyne, 1868, p. 2), une femme « sage et modérée » (Linda Timmermans, 2005, pp. 412–413.). On est alors dans une réflexion très conventionelle sur le statut de la femme, réflexion partagée également par Madame de Scudéry, dont Antoinette Deshoulières fréquentait le salon. Nous renvoyons à l'article suivant : Kapp Volker. « Instruction des femmes et politique chrétienne dans *La Gallerie des femmes fortes* du Père Le Moyne » dans *Littératures classiques*, n° 39, 2000. Littérature et religion. pp. 51–66).
[32] « À ces mots, elle expire. En vain, mes soins fidèles…/ Qu'on apprenne aux mutins ces funestes nouvelles, / Et courant chez Eudoxe essayer… » Antoinette Deshoulières, *Gensséric*, Acte V, scène 10, v. 1519–1520.

à la relation tissée entre Justine et Sophronie. Ainsi, Camille est réduite à son rôle de domestique qui n'a pas droit de parole alors qu'elle est l'un des personnages les plus présents sur scène : elle est, si l'on ose l'expression familière, une véritable plante verte, simple témoin d'une action qui se déroule devant elle et à laquelle elle n'a pas le droit de participer. S'il ne faut pas oublier que le féminisme du XVII[e] siècle est non seulement conformiste mais aussi élitiste (Timmermans, 2005, p. 307), il est toutefois intéressant de remarquer qu'aucune des cinq femmes ne peut s'exprimer. Aucune des cinq ne sera entendue : l'impératrice est enfermée dans ses appartements, obligée de quitter la scène publique ; Eudoxe est rappelée à la raison avec sévérité ; Sophronie meurt dans l'indifférence générale ; Camille et Justine sont ignorées.

Étudiant les épîtres de l'autrice, dans lesquels elle excelle dans l'art du discours indirect, Sophie Tonolo remarque « chez elle une hantise fascinée pour la vive voix, dont elle constate la violence et l'effet paralysant » (2012, p. 210) : une telle remarque intrigue à la lecture d'une tragédie où les femmes sont condamnées au silence face aux hommes comme si la voix masculine paralysait celle des femmes. Les voix féminines ne sont pas performatives ; leur langage semble devenir « l'objet d'une lutte entre le bruit et le sens, entre la parole mécanique et l'expression personnelle », selon le mot de Jean-Marie Domenach alors qu'il étudie la parole tragique au XX[e] siècle (1967, p. 267). D'une manière similaire à la parole tragique de l'après seconde guerre mondiale, la parole tragique des femmes dans *Gensériс* semble se dégrader en un seul bavardage tragique. Si l'impératrice Eudoxe, femme politique, avait encore le courage de se battre contre la société de Gensériс en complotant sa fuite, ce n'est pas le cas de sa fille, femme amoureuse, dont la vie est liée à un homme (« Trasimond n'est plus, elle ne saurait vivre »[33]). Figure même de la soumission patriarcale selon Theresa Varney Kennedy (2022, p. 187), Eudoxe a parfois du mal à déployer sa pensée : « [son] esprit se confond », explique-t-elle bredouillante au vers 130. D'une manière générale dans la pièce, les paroles demeurent très souvent en suspens : les protagonistes ne cessent de se couper la parole[34] ou ne parviennent pas, eux-mêmes, à terminer leur idée[35]. En mettant en scène un langage qui se délite, Antoinette Deshoulières semble inscrire le silence comme un envers esthétique de son théâtre, pour reprendre l'expression d'Arnaud Rykner (1996) : le silence de sa tragédie n'évoque pas la retenue de la passion, comme celui du théâtre de Racine (Tamas, 2019), il pourrait être, au contraire, l'écho assourdissant de l'échec du langage, ouvrant ainsi une troisième voie tragique.

Traditionnellement, le tragique est défini comme la confrontation de l'homme, au sens large, et de sa condition ; le personnage tragique hérite d'une faute « commise innocemment » (Domenach, 1967, p. 25), d'un *fatum* auquel il ne peut échapper. Dans les tragédies classiques, la faute est liée à un abandon du divin ou sinon à un « exil de la divinité » (p. 29). Dans *Gensériс*, la seule fatalité qui paraît peser sur les

[33] *Ibid*., Acte V, scène 10, v. 1523.
[34] À cinquante-six reprises un personnage ne peut terminer sa phrase, étant coupé par un autre.
[35] On compte à douze reprises la marque typographique du silence au sein d'un même vers tandis que l'on dénombre quatre-vingt-huit points de suspensions dans la tragédie *Gensériс*.

femmes est leur péché originel, celui d'être née femme : ici est cristallisé un débat au cœur de la querelle des femmes, le genre féminin pensé comme un fait de nature ou un fait de culture, préfigurant la distinction, au XX^e^ siècle, entre le féminisme de la différence initié par Madame de Scudéry et le féminisme de l'égalité initié par Marie de Gournay (Green, 2013, p. 504). Dans son essai *L'Égalité des deux sexes* publié en 1673, Poullain de la Barre, « seul féministe cartésien » (Timmermans, 2005, p. 380) et « féministe révolutionnaire » (p. 307), défend, quant à lui, l'idée que l'esprit n'a point de sexe, revendiquant une égalité entre l'homme et la femme.

Il nous est difficile de dire quel regard Antoinette Deshoulières porte sur la réflexion de Poullain de la Barre mais il nous semble probable qu'elle connaisse ce texte. Certes, l'autrice paraît plus proche du féminisme de Madame de Scudéry que de celui de Marie de Gournay puisqu'elle est consacrée aux côtés de la première dans le Parnasse féminin par Mademoiselle Lhéritier, tandis que la seconde en est écartée (Taylor, 2018). En écrivant une tragédie – et en la jouant à l'Hôtel de Bourgogne, Antoinette Deshoulières semble revendiquer un statut d'égalité entre l'auteur dramaturge et l'autrice dramaturge. Or si l'on lit *Genséric* à l'aune de *L'Egalité des sexes*, le tragique n'a pas d'origine divine mais est d'origine humaine. Ce tragique de genre nous évoque le tragique de classe de Figaro qui, dans la pièce de Beaumarchais, s'écrie : « Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus… »[36]. Le tragique naît ici du constat d'une injustice qui sépare les nobles et le peuple. Au XVIII^e^ siècle avec Beaumarchais puis avec la Révolution Française, l'expérience tragique change de forme, elle réside, explique Jean-Marie Domenach, dans le fait

> que [le héros] s'est lancé dans l'action au nom de l'universalité humaine, alors que son ennemi ne reconnaît pas l'homme, mais des maîtres et des esclaves, des supérieurs et des inférieurs (1967, 89).

En d'autres termes, le tragique se fait politique. Si la révolution française nie la tragédie, elle la continue pourtant « en lui conférant une dimension moderne et massive » (p. 97) :

> c'était, pour reprendre une formule déchirante de Saint-Just, « la lutte entre le démon de l'espoir et celui de l'irrémédiable ». (*Ibid*.)

L'expression du révolutionnaire nous semble résonner avec l'œuvre d'Antoinette Deshoulières qui met en scène des personnages féminins qui souhaitent parler en leur nom et se heurtent à un ennemi qui méconnaît leur légitimité à parler. *Genséric* apparaît comme « une lutte entre le démon de l'espoir » – celui de pouvoir s'exprimer et de s'émanciper des décisions masculines – « et celui de l'irrémédiable » – celui d'un monde patriarcal et d'une puissance virile, comme si Antoinette Deshoulières avait déjà un petit air de Saint-Just. Bien sûr, l'espoir de son œuvre n'est pas encore devenu politique ; au contraire, l'espoir se fait tragique.

[36] Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Acte V, scène 3, v. 1778.

Sainte-Beuve situe la poésie d'Antoinette Deshoulières à la fois « en arrière » et « en avant » de son temps (cit. d'après Tonolo, 2025a, p. 102) ; reprenant cette formule, Sophie Tonolo démontre que l'esthétique poétique d'Antoinette Dehsoulières est celle « d'un siècle à l'autre », « [tendant] un pont entre La Fontaine et le siècle de Voltaire » (p. 116). Cette réflexion semble s'adapter également à son esthétique dramaturgique, qui ouvre une troisième voie après l'héroïsme cornélien et la passion racinienne, initiant un tragique du langage, expression à bout de souffle de femmes à qui l'on coupe la parole.

Conclusion

Gensériс est non seulement une tragédie classique qui donne à voir et à entendre l'effacement des femmes sous Louis XIV mais aussi un cri désabusé et de colère qui regrette le siècle passé…et fait éclore une voix tragique moderne, celle de la faillite du langage des siècles à venir. Celle des femmes écartées de l'action théâtrale, celles des femmes écartées du théâtre. Ainsi, lorsque Marie-Angélique De Gomez, également dramaturge, écrit, quelques années après Antoinette Deshoulières, qu'elle a « beau prendre la plus éclatante de [ses] voix, les hommes ne veulent point l'entendre » (De Gomez, 1731, p. 96), il nous semble entendre également l'autrice de *Gensériс*.

Il est temps de prêter attention à ces voix féminines, tragiques et méconnues. Et sur cela, nous souhaitons partager l'optimisme de Sophie Tonolo :

> sans doute peut-elle *a contrario* nourrir une rencontre avec notre époque contemporaine, plus disposée à admettre la fragilité de la machine humaine (2025, p. 115).

Même si la pièce prend une dimension toute singulière au XXI^e^ siècle, avec la montée de l'antiféminisme, du masculinisme et le *backlash* actuel…

Bibliographie

Argenson, R. L. de Voyer, Marquis d', (1966). Notices sur les œuvres de théâtre (1725–1756). *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 42.

Debrosse, A. (2018). Les souvenirs pieux de Madeleine de Scudéry et d'Antoinette Deshoulières chez Marie-Jeanne L'Héritier. In N. Grande & CH. Pierre (ed.), *Légendes noires, légendes dorées, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVII^e^–XIX^e^ siècle*), Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

De Gomez, M-A. (1731). *Entretiens nocturnes de Mercure et de la Renommée au Jardin des Thuilleries,* Paris : Le Clerc, Mouchet, Saugrain et Prault.

Domenach, J-M. (1967). *Le retour du tragique,* Editions Seuil : Paris, 1967.

Evain, A., Gethner, P., Goldwyn, H. (2006) (rééd. 2025), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, tome II, XVII^e^ siècle, Paris : Classiques Garnier.

Fortin, D. (2026). Antoinette Deshoulières et Jean de Hénault », *Fabula / Les colloques, Antoinette Deshoulières, une voix poétique singulière*. https://doi.org/10.58282/colloques.15904

Gethner, P. (1988). Melpomene meets women playwrights in the age of Louis XIV, *Neophilologus* 72, pp. 17–33.

Gethner, P. (1993). *Femmes dramaturges en France (1650–1750), t. 2,* Tübingen : G Narr Verlag.

Gethner, P. (2003). Carthage et Rome au théâtre : le conflit entre générosité et machiavélisme. In Bournaz A.B. (ed.), *L'Afrique au XVII*ème *siècle. Mythes et réalités*, Tübingen : Gunter Narr Verlag.

Gethner, P. (2015). Antoinette Deshoulières. In P. Gethner (ed). *Challenges to Traditional Authority: Plays by French Women Authors*, 1650–1700 *Pascal, Françoise, Marie-Catherine Desjardins, Antoinette Deshoulières, and Catherine Durand,* Toronto: Iter Academic Press ; Tempe: Arizona, Center for Medieval and Renaissance Studies.

Gerdes, N. (2024). Epicurean Virtues for a Post-Heroic Age? Tracing the Critique of Heroism in Antoinette Deshoulières' Poetry and Drama. In C. Franzén & J. Franzén (ed.), *Body, Gender, Senses: Subversive Expressions in Early Modern Art and Literature*, Berlin : De Gruyter, 2024.

Green, K. (2013). Women's Writing and the Early Modern Genres Wars, Hypatia, 2013, n° 28., pp. 499–515.

Henneau, M-E. (2013). Introduction. In D. Haase-Bubosc & M.E. Henneau (ed.). *Revisiter « la querelle des femmes » : discours sur l'égalité/inégalité des sexes, de 1600 à 1750*, Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne.

Kennedy, T.V. (2022). La folie sur scène. L'« angoisse de l'auctorialité » chez les femmes dramaturges. In M. Closson & N. Grande & C. Nedelec (ed.), *Femme et Folie sous l'Ancien Régime*, Paris : Classiques Garnier.

Kostroun, D. (2011). La Querelle des femmes au cœur du jansénisme, *Histoire, économie & société,* 30e année(2), pp. 47–61.

Le Moyne, P. (1868), *Les femmes, la modestie et la bienséance chrétienne,* Paris–Bruxelles : R. Ruffet.

Mogenet, C. (2023). Le théâtre classique est-il un genre masculin ? La minoration des femmes dramaturges par la louange dans les discours historiographiques des XVIIIe et XIXe siècle », Tropics. https://dx.doi.org/10.61736/tropics.2684

Parfaict, F. & C. (1747). *Histoire du théâtre françois*, Paris : Pierre Gilles Le Mercier & Saillant, t. 12.

Rykner, A. (1996). *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : José Corti.

Sainte-Beuve, C.-A. (1953). Œuvres, éd. Par Maxime Leroy, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Scherer, J. (1950). *La Dramaturgie classique en France*, Paris : PUF.

Schröder, V. (2019). « Le grand nom de LOUÏS mélé dans mes ouvrages » : la place du roi dans les Poésies de Mme Deshoulières, In A. Genetiot (ed.), *Morales du poème à l'âge classique*, Paris : Classiques Garnier.

Scudéry, G. (de) (1640), *Eudoxe*, publié par P. Fièvre, https://theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/SCUDERY_EUDOXE.xml

Stiker-Métral, C.-O., (2026). « Un sexe moins parfait peut-être ». Masculin et féminin dans les *Poésies* d'Antoinette Deshoulières », *Fabula / Les colloques, Antoinette Deshoulières, une voix poétique singulière*. https://doi.org/10.58282/colloques.15920

Tamas, J. (2019). *Le silence trahi*, Genève : Droz.

Tamas, J. (2023). *Au NON des femmes : Libérer nos classiques du regard masculin*, Editions Seuil : Paris.

Taylor, H. (2018), « Marie de Gournay et le Parnasse des Femmes ». In M. Roussillon, S. Guyot & D. Glynn & M.-M. Fragonard (ed.), *Littéraire – Tome 1*, Arras : Artois Presses Université.

Timmermans, L. (2005). *L'Accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris : Honoré Champion.

Tonolo, S. (2012). Rhétorique du cœur et écriture intime. L'art épistolaire d'Antoinette Deshoulières. In C. La Charite & R. Roy (ed.), *Femmes, rhétorique et éloquence sous l'Ancien Régime*. St Etienne : Presses universitaires de Saint-Étienne.

Tonolo, S. (2025a). D'un siècle à l'autre. Antoinette Deshoulières (1638–1694), une femme poète, In E. Bury (ed.) *Cultures féminines du Grand Siècle*, Paris : Classiques Garnier.

Tonolo, S. (2025b). Introduction. In A. Deshoulieres, *Poésies*, Paris : Classiques Garnier.

Voltaire, (1957). *Le Siècle de Louis XIV*. In R. Pomeau (éd.), *Œuvres historiques*, Paris : Gallimard.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 119–133
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.09

Le chiffon et le signe : parole, mémoire et contre-monument dans *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal

The Rag and the Sign: Speech, Memory, and the Counter-Monument in Madeleine Chapsal's Les Chiffons du rêve

Nadia Bouhadid
Université de Batna 2, Algérie
https://orcid.org/0000-0002-6173-3457
n.bouhadid@univ-batna2.dz

Résumé : Cet article analyse le lexique vestimentaire dans *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal, montrant qu'il dépasse la simple description pour fonctionner comme opérateur poétique à part entière. Trois axes structurent la réflexion, appliquée à un corpus de neuf nouvelles sélectionnées pour la densité de leur lexique technique. Le premier axe établit que la couture constitue un régime de discours foucaldien, où les termes techniques exercent un pouvoir performatif sur les personnages, en s'appuyant sur la pragmatique d'Austin et le capital linguistique de Bourdieu. Le deuxième montre que les matières textiles incarnent des chronotopes bakhtiniens, conservant une mémoire féminine intergénérationnelle transmise par le corps plutôt que par le récit, analysée à la lumière de Merleau-Ponty et de Ricœur. Le troisième propose de lire le « chiffon » comme contre-monument au sens de Young, désignant une esthétique délibérée de l'éphémère et de l'anonymat créateur, en dialogue avec les thèses benjaminiennes sur le Jetztzeit. L'étude offre ainsi une lecture du vêtement comme agent poétique et mémoire incarnée, invitant à repenser la place du lexique technique dans la fiction littéraire.

Mots clés : lexique vestimentaire, agent poétique, haute couture, chronotope, contre-monument, mémoire féminine.

Abstract: This article analyzes the clothing lexicon in *Les Chiffons du rêve* by Madeleine Chapsal, showing that it goes beyond mere description to function as a fully-fledged poetic operator. The analysis is organized around three perspectives applied to a collection of fifteen short stories set in the world of Parisian haute couture, nine of which are analyzed in depth for the density of their technical vocabulary. The first perspective establishes that couture constitutes a Foucauldian regime of discourse, in which technical terms exert a performative power over the characters, drawing on Austin's speech act theory and Bourdieu's notion of linguistic capital. The second one demonstrates that textile materials embody

Received: 2026-03-26; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Batna 2. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Bakhtinian chronotopes, preserving an intergenerational feminine memory transmitted through the body rather than through narrative, and analyzed in light of Merleau-Ponty and Ricœur. The third one interprets the "chiffon" as a counter-monument in Young's sense, denoting a deliberate aesthetics of the ephemeral and creative anonymity, in dialogue with Benjamin's concept of Jetztzeit. The study thus offers a reading of clothing as a poetic agent and embodied memory, inviting a reconsideration of the role of technical lexicon in literary fiction.

Keywords: fashion lexicon, poetic agentivity, haute couture, chronotope, counter-monument, feminine memory.

1. Introduction

Publié en 2001 aux éditions Fayard, *Les Chiffons du rêve* de Madeleine Chapsal rassemble quinze nouvelles situées dans les coulisses de la haute couture parisienne, des années 1950 aux années 2000. Romancière, journaliste et membre du jury du prix Femina, Chapsal occupe dans ce recueil une position singulière, filleule de Madeleine Vionnet, reine de la couture de l'entre-deux-guerres, elle écrit la mode de l'intérieur, avec un lexique technique d'une précision et d'une densité rares[1].

Cette inscription biographique dans le monde artisanal de la couture n'est pas sans conséquence sur le statut littéraire du recueil. Essayages qui tournent à l'épreuve de force, défilés vécus comme des noces rituelles entre le couturier et son mannequin, ateliers où la hiérarchie se lit autant dans le silence que dans la parole, dans les nouvelles de Chapsal, le vêtement ne constitue pas le décor de l'action, mais son véritable agent. Le titre lui-même est programmatique. Le terme « chiffon », à double valence (péjoratif et affectueux, mineur et précieux), accolé à « rêve », pose d'emblée la tension qui structure l'ensemble, celle qui s'établit entre ce qui se consume et ce qui demeure, entre la fragilité de la matière et la puissance du désir qu'elle convoque.

Si le vêtement a souvent été traité par la critique comme symptôme, signe d'aliénation sociale, de rapport de classe ou de construction identitaire soumise aux injonctions du marché (Lipovetsky, 1987 ; Coblence, 1988), les approches récentes de la *fashion theory* appliquée aux textes littéraires ont déplacé cette perspective en faisant du vêtement un opérateur sémiotique autonome (Rocamora & Smelik, 2016 ; Lehmann, 2000). Les textes de Chapsal s'inscrivent dans ce déplacement tout en le radicalisant, car il ne s'agit pas seulement de lire le vêtement comme signe mais comme acte. La question centrale que ce recueil soulève est en effet la suivante : comment le vocabulaire technique de la couture dépasse-t-il la simple description pour devenir un opérateur poétique structurant la parole et la mémoire des personnages ?

Les travaux consacrés au vêtement dans la littérature française ont suivi deux grandes orientations. D'un côté, une tradition sociologique et critique, illustrée notamment par Coblence (*Le dandysme, obligation d'incertitude*, 1988) et Lipovetsky (*L'Empire de l'éphémère*, 1987), qui lisent le vêtement comme symptôme d'un rapport de classe

[1] Madeleine Chapsal (1925–2020) est romancière, journaliste et membre du jury du prix Femina. Filleule de Madeleine Vionnet (1876–1975), couturière réputée pour ses coupes en biais, elle entretient avec la haute couture un rapport à la fois biographique et littéraire qui irrigue l'ensemble de son œuvre narrative.

ou d'une aliénation identitaire ; de l'autre, les travaux de Dominique Viart sur les écritures de filiation (Viart & Vercier, 2008, pp. 79–101), qui font de l'objet vestimentaire un médiateur de la mémoire familiale. Or, les études spécifiquement consacrées au vêtement chez Chapsal demeurent peu nombreuses. Le seul travail de référence est celui de Marie-Françoise Lemonnier-Delpy, « Madeleine Chapsal et la haute couture : une poétique du fragment » (2008, pp. 45–62), qui analyse la fragmentation formelle du recueil comme principe compositionnel. La présente étude se distingue de celle de Lemonnier-Delpy en déplaçant l'axe d'analyse. Là où cette chercheuse lit le « fragment » comme structure, nous lisons le vocabulaire technique comme opérateur performatif, mémoriel et idéologique, c'est-à-dire comme un agent actif du texte plutôt que comme une propriété de sa forme.

Pour répondre à cette question, l'article mobilise un cadre conceptuel resserré autour de quatre références théoriques majeures, convoquées en dialogue avec le texte de Chapsal. Le premier axe, ancré dans la pragmatique énonciative d'Austin et dans la sociologie du langage de Bourdieu, analyse le lexique couturier comme système discursif doté d'une performativité propre. Le deuxième axe mobilise le chronotope bakhtinien pour montrer que les matières textiles portent une temporalité et une mémoire féminine inscrite dans la matière plutôt que dans le récit, temporalité que la phénoménologie de Merleau-Ponty permet d'affiner. Le troisième axe, en dialogue avec les travaux de James Young sur les contre-monuments et ceux de Walter Benjamin sur le temps-à-présent, lit le terme « chiffon » comme un geste esthétique et idéologique fondé sur le refus de la monumentalisation.

L'analyse se concentre sur un corpus sélectionné selon deux critères : la densité du lexique technique couturier et la présence de scènes (essayage, coupe, défilé) où ce lexique dépasse la simple description. Sur les quinze nouvelles du recueil[2], l'étude porte principalement sur neuf : « La Robe verte de la diva », « Le Bijou perdu », « J'ai épousé une robe », « L'Épingle », « La Guerre des chiffons », « Ella ne passe pas la collection », « Il n'y a pas que les femmes », « C'est ma sœur ! » et « Madeleine Vionnet, la grande patronne », les autres privilégiant un usage du vêtement plus psychologique ou social, ce qui n'affecte pas les conclusions mais en précise le périmètre. Cette lecture propose un déplacement de paradigme dans les études littéraires sur la mode, en considérant le vêtement non comme symptôme, mais comme opérateur poétique doté d'une agentivité propre, capable de faire parler, de faire souvenir et de faire résister.

2. Tailler dans la langue : le lexique couturier comme acte de langage

La lecture de *Les Chiffons du rêve* invite d'abord à s'interroger sur le statut du lexique couturier dans la narration. Plutôt que de se réduire à un instrument de réalisme ou à un marqueur d'appartenance sociale, ce vocabulaire accomplit quelque chose que la simple description ne suffit pas à épuiser. Pour le saisir, on peut mobiliser la distinction pragmatique entre énoncé constatif et énoncé performatif formulée

[2] Les nouvelles écartées sont : « Une robe brodée de mensonges », « L'Explosion », « Christian Dior le volcan », « Chanel for ever », « Christian Lacroix le poète » et « Saint Laurent et l'être des femmes ».

par Austin dans *How to Do Things with Words* (1962). Austin distingue deux régimes d'énonciation : certains énoncés ne décrivent rien et ne sont ni vrais ni faux, tandis que pour d'autres « l'énonciation de la phrase est l'exécution d'une action qu'on ne saurait décrire tout bonnement comme étant l'acte de dire quelque chose » (Austin, 1970, p. 41). Dans les nouvelles de Chapsal, le lexique de la couture ne relève pas seulement du constatif, il opère, transforme et institue.

La scène la plus explicite se donne à voir dans la nouvelle « L'Épingle ». Aliena, ancienne mannequin reconvertie à la couture, se rend chez Mme Lépingle, couturière de province, pour ajuster une robe de soie rouge destinée à une cérémonie officielle. La couturière, maladroite et intimidée, tente des initiatives sans compétence. Lorsqu'il s'agit de tailler la ceinture, l'échange suivant a lieu :

> Je la taille en biais ? — Bien sûr, en biais, acquiesça Aliena, sachant à quel point les mots « biaiser », « en biais » enchantaient et valorisaient Mme Lépingle. À Paris, Aliena avait vu travailler les plus grands couturiers du monde, hommes et femmes. Elle se souvenait encore des mains de Pierre Cardin sur elle, un jour, lui inventant un manteau de satin noir doublé de lynx (Chapsal, 2001, p. 70).

Ce passage est significatif parce que Chapsal y rend visible un mécanisme ordinairement dissimulé. Aliena ne répond pas « en biais » parce que la ceinture exige techniquement ce traitement ; elle répond ainsi parce qu'elle sait que ce mot fait un effet. L'énoncé dit une instruction de coupe et accomplit simultanément une reconnaissance sociale. Mme Lépingle est ravie d'avoir quelque chose à ajouter, car c'est la parole technique qui produit cette satisfaction, non la compétence qu'elle est censée désigner. La dimension mémorielle apparaît immédiatement lorsqu'Aliena se souvient des mains de Pierre Cardin ; le mot « biais » porte en lui une histoire et l'autorité accumulée de tous ceux qui l'ont prononcé avant elle.

Une telle dynamique pourrait s'éclairer à la lumière de l'analyse du capital linguistique proposée par Bourdieu dans *Ce que parler veut dire* (1982). Selon lui, « les discours ne reçoivent leur valeur (et leur sens) que dans la relation à un marché, caractérisé par une loi de formation des prix particulière » (Bourdieu, 1982, p. 60). Ainsi, l'autorité avec laquelle Aliena peut dire « en biais » tient à son expérience auprès de Cardin, tandis que Mme Lépingle, dépourvue d'un tel capital, en reçoit l'énoncé sur le mode de l'admiration. Le mot circule entre elles à la manière d'une monnaie symbolique dont la valeur demeure inégalement distribuée.

La dimension performative du lexique couturier se déploie également dans la narration, où les termes techniques cessent d'être de simples outils pour devenir le cadre de l'expérience des personnages. Un passage de « La Guerre des chiffons » l'illustre en mettant en scène la rivalité entre deux maisons parisiennes, celle de Mme Lempyre, aux ornements minutieux, et celle de Melle Desmodes, au style épuré. Lorsque les rivales se croisent dans un hôtel balnéaire de Biarritz, la narratrice formule cette opposition dans le vocabulaire technique lui-même : « Chez Desmodes, on se refuse au contraire à "garnir", mais on n'hésite pas à simplifier le vêtement jusqu'à ne plus en conserver que la structure » (Chapsal, 2001, p. 42). Le mot « structure »

appartient ici à un vocabulaire qui n'est plus celui du vêtement porté sur un corps, mais celui d'un objet conçu indépendamment de lui. Barthes avait déjà établi dans *Système de la mode que* « l'être du vêtement écrit est tout entier dans son sens » (1967, p. 30), opérant ainsi une transformation par laquelle le tissu disparaît derrière le signe. Chez Chapsal, ce mouvement est radicalisé, puisque ne conserver que la structure revient à produire un vêtement qui n'est plus qu'un système de relations formelles, une grammaire sans corps.

Le mouvement d'abstraction culmine dans la nouvelle « Il n'y a pas que les femmes », qui suit Alexia, mannequin à la longévité exceptionnelle dont la silhouette inchangée est devenue la marque d'une maison parisienne. Elle entretient le mystère de son âge et de son passé, dissimulant sous le mythe de l'intemporalité une dépendance croissante aux exigences du milieu. Dans ce contexte, la trajectoire du terme « la ligne » montre comment le lexique technique finit par penser à la place du personnage :

> On applaudit la nouveauté, on a besoin d'excentricité, de remue-ménage, mais on adule et remercie l'intemporel. Ceux qui savent garder « la ligne » comme des sentinelles une frontière : non, le changement ne passera pas ! Alexia faisait partie du lot de ces grandes figures inamovibles. Et elle ne voyait pas, plus, de moins en moins, comment elle pourrait jamais y échapper (Chapsal, 2001, p. 107).

« La ligne » commence comme terme technique neutre, désignant la silhouette d'une collection, puis devient métaphore militaire avec les « sentinelles » et se transforme ensuite en emprise psychologique lorsque Alexia « ne voit plus comment elle pourrait jamais y échapper ». Ce glissement illustre l'incorporation selon Bourdieu dans *Le Sens pratique* (1980), où l'habitus est « histoire incorporée, faite nature, et par là oubliée en tant que telle » (Bourdieu, 1980, p. 94). Ainsi, Alexia ne garde plus la ligne, c'est elle qui en est gardée, incarnant pleinement le phénomène central exploré par Chapsal dans tout le recueil.

La puissance du langage couturier se manifeste aussi dans les mots tus. La maison de couture repose sur une hiérarchie stricte où la parole est distribuée selon des droits et des interdits. Dans la nouvelle « Le Bijou perdu », Mme Walmore fait ajuster une robe en mousseline fragile tandis que la vendeuse, Mme Henriette, s'absente pour téléphoner, laissant la première d'atelier seule face à la cliente. Cette absence met en évidence la rigidité hiérarchique : « La première, qui ouvre rarement la bouche une fois au salon, et seulement d'un ton soumis, ne se sent pas de force à donner un ordre à une cliente, ni même à lui faire une suggestion. Du moins verbale. Car il lui arrive, par sa façon de présenter une robe à une cliente… » (Chapsal, 2001, p. 20). La phrase s'interrompt sur des points de suspension qui ne constituent pas une défaillance narrative mais une figure ajustée à son objet. Ce que la vendeuse accomplit « par sa façon de présenter une robe » relève d'un régime sémiotique antérieur au langage verbal, que Mauss avait déjà théorisé dans « Les Techniques du corps », où il évoque une « imitation prestigieuse » par laquelle « l'adulte imite des actes qui ont réussi ou qu'il a vus réussir par des personnes en qui il a confiance et qui

ont autorité sur lui » (1950, pp. 368–369). Le corps de la vendeuse se fait alors langage, tandis que les mots s'effacent.

L'exemple de « La Robe verte de la diva » illustre cette dimension de régime discursif fermé. Une cantatrice italienne somptueuse arrive dans une maison parisienne pour essayer une robe de mousseline verte qui résiste aux mains de la première d'atelier, transformant peu à peu la séance en épreuve de force dans une atmosphère régie par le silence. Dans ce cadre, la petite apprentie Louison, admirative du corps habillé de la diva, rompt la règle en lui adressant directement la parole : « Oui, rompant avec le sévère rituel de la couture, lequel exige qu'on dissimule ses sentiments, la petite Louison, risquant le renvoi, avait osé prendre la parole devant une cliente et même la lui adresser ! » (Chapsal, 2001, p. 11). La formulation « le sévère rituel de la couture, lequel exige qu'on dissimule ses sentiments » ne prescrit pas une manière de parler, mais impose une retenue, autrement dit une règle négative consistant à ne pas laisser paraître certaines choses. Une telle contrainte renvoie à l'analyse que Foucault propose dans *L'Ordre du discours* des procédures d'exclusion propres aux discours institutionnels, selon laquelle « on sait bien qu'on n'a pas le droit de tout dire, qu'on ne peut pas parler de tout dans n'importe quelle circonstance » (Foucault, 1971a, p. 11). En s'adressant directement à la diva, Louison enfreint cet ordre, de sorte que la sanction prend la forme d'un renvoi professionnel, alors même que la faute est d'abord discursive.

L'ensemble de ces passages converge vers une même conclusion, le lexique de la couture dans *Les Chiffons du rêve* ne se limite pas à décrire le monde de la mode mais participe à sa constitution. En parlant selon ses règles, en maîtrisant ses termes et en respectant ses silences, les personnages trouvent leur place dans l'espace social de la maison. Cette logique se retrouve dans « J'ai épousé une robe », où une cliente commande une robe de mariée sans intention de se marier, pour le seul plaisir de porter une création d'Armand Gaétan. Lorsque celui-ci accepte cette demande, un basculement s'opère et « cette fois, le drapé de la hanche se met en place et tombe juste » (Chapsal, 2001, p. 137). Tout se passe alors comme si l'acte créateur, en s'ouvrant à l'imprévu, libérait une justesse que la seule rigueur ne suffisait pas à atteindre, si bien que le tissu lui-même finit par avoir le dernier mot.

3. L'étoffe du temps : matière textile et mémoire féminine

Au régime discursif du lexique s'ajoute une seconde propriété, mémorielle. Dans *Les Chiffons du rêve*, les matières textiles ne désignent pas des objets, elles convoquent des temporalités et offrent aux personnages féminins une chronologie alternative à la trame narrative. La notion bakhtinienne de chronotope, développée dans « Formes du temps et du chronotope dans le roman » (1937–1938), permet de rendre compte de ce phénomène. Bakhtine définit le chronotope comme « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » dans un texte, le lieu où le temps se condense et devient visible dans l'espace. Chez Chapsal, le tissu incarne ce lieu comme une matière où le temps se dépose, se conserve et se réactive au contact du corps.

La nouvelle « Le Bijou perdu » offre à cet égard un point de départ saisissant. Dans le salon d'essayage d'une grande maison parisienne, Mme Walmore vient essayer une robe en mousseline arachnéenne, rebrodée d'éclats de métal mordoré. Au cours de l'essayage, ses boucles d'oreilles en diamants disparaissent. Ce qui semble d'abord un incident mondain prend une tout autre dimension lorsque la cliente révèle leur signification :

> Ce n'est pas seulement qu'elles sont en diamants ! finit par dire Mme Walmore pour justifier sa nervosité croissante, c'est qu'il s'agit d'un souvenir de ma mère. Elle les portait toujours, je les ai prises ce matin en pensant à elle, sinon je ne les mets pas. Ce n'est pas de chance (Chapsal, 2001, p. 28).

La phrase « je les ai prises ce matin en pensant à elle » précise ce que le bijou accomplit ; il n'est pas simplement porté mais constitue un acte mémoriel, un geste par lequel la morte devient présente dans le corps de la vivante. La question que le couturier pose alors, « peut-on rembourser un souvenir de famille ? », atteste de l'irréductibilité de la charge temporelle de l'objet à toute évaluation marchande. On retrouve ici ce que Benjamin analyse dans « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935) sous le concept d'aura, qu'il décrit comme la « manifestation unique d'un lointain, si proche soit-il », liée à la singularité irremplaçable de l'objet et à son inscription dans une histoire. Les diamants de la mère sont auratiques au sens benjaminien, puisque leur valeur ne peut être reproduite et résulte du temps accumulé au fil du lien entre deux femmes.

La persistance temporelle dans la matière se manifeste aussi, de façon plus discrète mais significative. Alors que la disparition des boucles d'oreilles retient toute l'attention du salon, la narration s'attarde sur un détail secondaire : Mme Henriette, la vendeuse attitrée, s'était absentée pour téléphoner chez Bennett, le fabricant de tissu, afin de vérifier si le velours de laine rouge lie-de-vin destiné à un manteau de demi-saison était encore disponible. À son retour, elle glisse presque en aparté le résultat de sa démarche dans la conversation : « ils ont dû passer en revue les velours de laine, puis mesurer ce qui reste du lie-de-vin, Dieu merci il y en a assez pour faire le manteau […] » (Chapsal, 2001, p. 22). L'expression « ce qui reste du lie-de-vin » mérite qu'on s'y attarde, car le « reste » n'est pas une simple quantité, c'est un survivant. Le velours lie-de-vin est une couleur qui persiste, un tissu qui dure malgré le renouvellement incessant des collections. Que ce reste soit « juste assez » crée une tension narrative en miniature, car l'adverbe signale que la continuité a failli être rompue. La couleur lie-de-vin représente pour cette cliente un élément identitaire, un moyen de maintenir un sentiment de continuité dans l'histoire du moi face aux ruptures du monde moderne. Le tissu qui demeure assure ainsi la continuité du sujet.

La relation entre tissu et durée biologique du corps se précise dans « La Guerre des chiffons », lorsque la narratrice décrit l'apparition de Melle Gabrielle Desmodes dans le hall de l'hôtel de Biarritz. Desmodes, l'une des deux grandes rivales de la haute couture parisienne, rencontre fortuitement sa rivale Mme Lempyre, moteur

de la nouvelle. En descendant pour le petit déjeuner, la narratrice saisit dans sa mise le principe de sa philosophie créatrice ; il ne s'agit pas de l'armure de la femme qui va au combat, mais d'une seconde peau fluide et camouflante, qui semble prolonger le corps plutôt que le vêtir. Elle apparaît : « dans un négligé de crêpe de Chine couleur chair qui met en valeur sa chaude carnation de blonde. Ses magnifiques cheveux, à peine touchés par le temps, sont conservés longs en dépit de la mode […] » (Chapsal, 2001, p. 34). La désignation « couleur chair » crée une fusion entre le tissu et le corps qu'il recouvre. Barthes avait théorisé ce rapport dans *Système de la mode* (1967) en rappelant qu'Hegel suggérait que le corps, « comme sensible pur, ne peut signifier » et que « le vêtement assure le passage du sensible au sens » (Barthes, 1967, p. 261). Chez Chapsal, cette logique est poussée jusqu'à son terme, puisque le crêpe de Chine couleur chair ne se limite pas à assurer ce passage, mais le dissimule, mimant si fidèlement la peau qu'il semble abolir la distance entre le corps et le signe.

Les passages précédents montrent que la matière textile porte une temporalité individuelle tout en transmettant, à l'insu des femmes, une mémoire intergénérationnelle fondée sur des pratiques et des gestes. En ce sens, Heinich a montré que la fiction française construit l'identité féminine dans l'entre-deux de l'être et du paraître, où l'objet vestimentaire devient le médiateur d'une identité que le langage ne suffit pas à dire, dans la mesure où « entre un sujet et un objet vient se glisser un tiers, par lequel transitent les affects » (1996, p. 175). Chapsal radicalise cette logique en faisant du tissu lui-même le vecteur de cette transmission, comme l'illustre « La Robe verte de la diva », où, à l'issue d'un essayage tendu, Louison, bouleversée par le corps transfiguré de la diva, enfreint le protocole en murmurant son admiration. Dans cet instant, une mémoire surgit en elle, éveillée non par un souvenir conscient mais par la perception du corps vêtu :

> Sa mère, autrefois, lui avait raconté l'histoire de la petite sirène du conte d'Andersen, qui avait accepté par amour de se retrouver avec des jambes de jeune fille, ornement qui lui faisait atrocement mal, surtout quand elle dansait, afin de séduire son prince bien-aimé (Chapsal, 2001, p. 13).

Le mot « autrefois » est ici le déclencheur d'une remontée temporelle provoquée non par un événement émotionnel direct mais par la vision d'un corps habillé. La robe de la diva active en Louison une mémoire qui lui vient de sa mère, laquelle vient elle-même d'un conte, c'est-à-dire d'un temps mythique antérieur à toute expérience personnelle. Le vêtement est ainsi associé à une temporalité stratifiée qui met en communication le présent de l'essayage, le passé maternel et le temps immémorial du conte. On reconnaît là ce que Ricœur nomme l'identité narrative, définie comme le processus par lequel « un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui-même sur lui-même » (Ricœur, 1985, p. 358). Pour Louison, le vêtement est précisément ce qui rend ce récit possible, ce qui permet de relier le corps présent à la chaîne des corps féminins qui l'ont précédée.

La citation de la nouvelle « L'Épingle », déjà mobilisée pour sa dimension énonciative, révèle une seconde couche de sens. Aliena, ancienne mannequin parisienne reconvertie à la couture, se trouve chez Mme Lépingle pour ajuster une robe de soie rouge destinée à une cérémonie. Au moment où elle prend les ciseaux pour tailler la ceinture en biais, un souvenir surgit, et le geste présent réactive dans son corps la mémoire d'un autre geste accompli dans les ateliers parisiens, lorsqu'elle se souvient « encore » des mains de Pierre Cardin sur elle, « lui inventant un manteau de satin noir doublé de lynx » (Chapsal, 2001, p. 70). Ce n'est pas un souvenir de Cardin comme personne, mais de ses mains sur le satin, d'un contact entre corps, geste et matière. La mémoire convoquée est haptique, passant par le toucher et la résistance du tissu sous les doigts. Merleau-Ponty a montré dans *Phénoménologie de la perception* (1945) que l'habitude de manier un objet familier peut « étendre le schéma corporel au-delà du corps propre » (Merleau-Ponty, 1945, p. 167), si bien que les doigts ne touchent plus simplement le tissu mais le reconnaissent. Le satin noir garde ainsi l'empreinte de Cardin non comme image mais comme sensation, réactivée par le geste présent de la coupe.

Ainsi, on peut lire dans ces scènes une géographie temporelle cohérente et originale. Dans *Les Chiffons du rêve*, les matières textiles ne sont pas des décors ou des attributs, mais des opérateurs de mémoire qui inscrivent les personnages féminins dans une durée que la chronologie narrative ne suffit pas à restituer. Le tissu conserve le temps comme le corps conserve les gestes, non dans la représentation, mais dans la matière même. Cette temporalité proprement textile constitue une forme d'identité narrative au sens ricœurien, mais aussi une forme de résistance, au remplacement du velours lie-de-vin, au vieillissement du crêpe couleur chair, à l'oubli des mains de Cardin.

4. Chiffons comme contre-monuments : esthétique de l'éphémère

Au-delà du discursif et du mémoriel, le recueil engage une troisième dimension, esthétique et idéologique, inscrite dans le terme même qui en constitue le titre. Le mot « chiffon » possède une double valence : dans son acception étymologique, il désigne un tissu usé, sans valeur, destiné à être jeté, tandis que sous la plume de Chapsal, il devient une désignation presque affectueuse des créations de haute couture. Ce déplacement de sens engage une réflexion sur la valeur, matérielle et symbolique, que le texte explore sans cesse.

Il ne s'agit pas d'une simple ironie, mais d'un geste esthétique délibéré que nous proposons de lire à la lumière de la notion de contre-monument telle que James Young la développe dans *The Texture of Memory* (1993). Young définit le contre-monument comme un espace mémoriel conçu pour « remettre en question les présupposés mêmes du monument », en refusant sa rigidité didactique au profit de formes fondées sur la fragilité, l'impermanence et l'effacement (Young, 1993, p. 27). Bien que ce concept soit ancré dans les mémoriaux de la Shoah, cette lecture en emprunte le principe structurel, à savoir le refus de la permanence et la valorisation

de l'effacement, pour éclairer chez Chapsal une poétique de l'éphémère qui lui est structurellement analogue sans lui être historiquement identique.[3] Transposée au recueil, cette notion éclaire ce que le titre accomplit silencieusement, car le « chiffon » opère comme un tel contre-monument et préserve non pas en durant, mais en acceptant de ne pas durer.

La poétique de l'éphémère s'exprime clairement dans « C'est ma sœur ! », où Jeanine, première main dans un atelier parisien en pleine canicule, reprend l'ourlet d'une robe de satin vert Nil après que sa collègue, gênée par la chaleur, a failli abîmer le tissu. Penchée sur un vêtement qui ne lui appartiendra jamais et ne sera porté qu'une seule soirée, elle médite sur les raisons de son attachement à la haute couture :

> Elle le sait qu'elle travaille pour l'éphémère ! Cela ne la peine pas, au contraire : ça lui plaît. C'est même l'une des raisons pour lesquelles Jeanine a choisi la couture ; elle aime l'idée que ce qu'elle confectionne ne sera porté qu'une fois : c'est ce qui donne à son travail une allure de fête ! (Chapsal, 2001, p. 116)

Ce passage renverse l'ordre des valeurs ordinairement associé au travail artisanal. Dans la doxa de la haute couture, comme dans celle du patrimoine culturel, la valeur d'une œuvre tient à sa durabilité. Jeanine oppose à cette logique une axiologie radicalement différente, puisque ce qui confère à son travail « une allure de fête » ne tient pas à sa permanence, mais à son unicité. L'éphémère n'est pas subi comme une limite, il est choisi comme condition de possibilité de l'intensité. On retrouve ici la distinction que Benjamin établit dans ses thèses « Sur le concept d'histoire » (1940) entre le temps homogène et vide de la progression historique et le *Jetztzeit*, ce fragment du temps où l'instant acquiert une densité irréductible. « Le matérialiste historique ne saurait renoncer à l'idée d'un présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps » (Benjamin, 2000, p. 441). La robe portée une seule fois constitue un tel instant, car elle n'est pas inscrite dans une série et elle existe pleinement dans son unicité.

La poétique de l'unicité se manifeste pleinement dans la robe de mariée. En effet, la nouvelle « J'ai épousé une robe » met en évidence une dimension essentielle, à savoir une esthétique de la fragilité érigée en principe de création. Armand Gaétan accepte de concevoir une robe pour une cliente qui ne souhaite pas se marier, mais désire porter l'une de ses créations. Interrogé par son assistant, il justifie ce choix par un principe dépassant la simple logique commerciale : « Sous prétexte qu'on ne se marie qu'une fois, du moins en blanc, nous faisons toujours des robes de mariée éphémères, dans des matières si fragiles qu'elles sont fanées et hors d'usage le soir même… Tu as déjà vu une femme remettre sa robe de mariée ? » (Chapsal, 2001, p. 142). La formule « nous faisons toujours des robes de mariée éphémères » crée un paradoxe artisanal, puisque la maîtrise technique est délibérément au service de la non-durée. La question rhétorique qui clôt le passage invalide d'avance l'idée même

[3] Sur le concept de contre-monument, voir Young, J. E., The Texture of Memory, New Haven, Yale University Press, 1993, notamment le chapitre introductif, pp. 1–15.

de conservation, la robe de mariée éphémère est une mémoire vécue, accomplie dans l'acte lui-même.

L'éphémère dans la création interroge également l'invisibilité de ceux qui fabriquent l'objet. Dans la nouvelle « Ella ne passe pas la collection », alors que le mannequin Ella reconquiert sa visibilité après sa révolte contre l'effacement imposé par le couturier Ludovic Saint-Monge, la narration fait surgir en contrepoint silencieux celles dont la présence reste ignorée : « Maintenant, les couloirs de la maison froufroutent de merveilles parcourant les couloirs sur des cintres tenus à bras levé par des petites mains courant ici et là. La soyeuse armée des ombres se déploie, se multiplie, encombrant les ateliers, les escaliers, le studio. » (Chapsal, 2001, p. 98). Tandis qu'Ella retrouve une visibilité conquise de haute lutte, les petites mains qui portent les robes demeurent structurellement invisibles, sans que la narration leur accorde le moindre nom. L'expression « armée des ombres » possède une double résonance, car elle évoque une résistance anonyme et clandestine, organisée non pour la gloire mais pour une cause qui la dépasse, et désigne dans le même geste le statut social des « petites mains », ces corps qui s'effacent derrière leur geste et ne laissent aucune trace nominale dans les archives de la couture. On retrouve ici ce que Becker analyse dans *Les Mondes de l'art* (1988) à travers la figure du personnel de soutien : « ce n'est pas l'artiste individuel mais le monde de l'art qui fait l'œuvre » (Becker, 1988, p. 194), formulation qui rend d'autant plus visible l'effacement de ceux sans qui l'œuvre ne pourrait exister. Cette ambivalence invite à relire rétrospectivement le discours de Jeanine, la couturière de « C'est ma sœur ! » qui revendiquait la joie de travailler pour l'éphémère. Une lecture sociologique pourrait en effet y reconnaître non une subversion des valeurs dominantes, mais leur intériorisation, dans la mesure où Bourdieu analyse dans *Le Sens pratique* la manière dont les dominés peuvent trouver satisfaction dans les conditions mêmes de leur domination. La joie de Jeanine devant l'unicité de son travail ne serait alors que la forme accomplie d'un habitus précaire érigé en vocation. Chapsal désamorce toutefois partiellement cette lecture en introduisant précisément, avec la figure de l'« armée des ombres », une conscience critique de l'invisibilité de ces corps anonymes qui contredit la sérénité apparente du discours de Jeanine.

L'esthétique du contre-monument s'accompagne de son envers, la tentation de la monumentalisation que Chapsal met en scène pour en révéler l'ambivalence. La nouvelle « La Guerre des chiffons » en offre un exemple éclairant lorsque, dans un hôtel de Biarritz, une cliente fortunée mais dépourvue de goût apparaît vêtue d'une tenue censée imiter le style de la maison Lempyre, sans en être qu'une caricature. Cette vision suscite chez la narratrice un jugement technique implacable, formulé dans le vocabulaire même de la couture : « une sorte d'oripeau composé de tout ce qui fait la 'marque' de la célèbre maison de couture. Chose d'une couleur indéfinissable, composée de morceaux mal assemblés, taillés dans un faux biais pendouillard » (Chapsal, 2001, p. 46). Le terme « oripeau » désigne une étoffe ayant perdu son lustre, un clinquant trompeur qui imite l'or sans en posséder la

substance. Le « faux biais » redouble ce jugement en introduisant dans le vocabulaire technique la marque de la contrefaçon. Chapsal établit ainsi une hiérarchie interne au monde du chiffon, fondée non sur la durabilité mais sur l'intégrité du geste créateur ; cette distinction est proche de ce que Bourdieu analyse dans *Les Règles de l'art* (1992) comme la logique propre du champ de production culturelle autonome, où « la rupture hérétique avec les traditions artistiques en vigueur trouve son critère d'authenticité dans le désintéressement » (Bourdieu, 1992, p. 300).

L'exigence éthique à la base de la création puise sa source dans la figure de Madeleine Vionnet, présentée dans la dernière nouvelle du recueil, « Madeleine Vionnet, la grande patronne ». Le portrait de sa marraine, couturière ayant révolutionné la mode de l'entre-deux-guerres en inventant la coupe en biais et en libérant le corps féminin du corset, engage Chapsal à la fois comme écrivaine et filleule. Le récit mêle admiration et lucidité, montrant la complexité d'une destinée façonnée par la contrainte et le génie, et relie l'exigence formelle à une blessure biographique :

> Madeleine Vionnet n'est qu'exigence : de la perfection de la forme au sourire des vendeuses, tout, chez elle, est irréprochable. Dans ce désir sans faille de supprimer les défauts, il y a de la violence. Celle qu'elle a subie, enfant : détournée par son père du métier d'institutrice, sa vocation, elle est mise en apprentissage… (Chapsal, 2001, p. 158).

Ce passage accomplit un retournement décisif dans la logique du contre-monument. En faisant remonter l'exigence de perfection formelle à une blessure biographique, Chapsal refuse la mythologie héroïque du grand créateur et lui substitue une genèse faite de contrainte et de souffrance sublimée. Ce geste de démonumentalisation biographique est proche de ce que Foucault théorise dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971b) comme la contre-mémoire, c'est-à-dire une pratique narrative qui résiste aux récits dominants de la grandeur en restituant la complexité et la souffrance qui les fondent. Chapsal ne célèbre pas Vionnet, mais l'explique, ce qui constitue une forme de respect infiniment plus exigeante.

La scène finale de « La Robe verte de la diva » prend tout son sens dans ce contexte. La cantatrice, imposante et autoritaire, avait failli faire échouer l'essayage de la robe de mousseline verte, avant que Louison, l'apprentie, ne détende l'atmosphère par un simple compliment. Après que la diva a essayé sa garde-robe entière et que la magie du tissu a opéré, le moment du déshabillage révèle un changement de regard irréversible, saisi avec délicatesse par la narration : « la première main et sa seconde s'approchèrent pour lui ôter son habit de lumière en veillant bien à ne pas piquer, avec l'une des épingles qui servent à maintenir en place un essayage, la chair débordante qui, désormais, leur paraissait d'une tout autre essence que celle d'une femme ordinaire. » (Chapsal, 2001, p. 24). Le syntagme « habit de lumière », emprunté au vocabulaire de la corrida pour désigner le costume du torero, introduit une dimension sacrificielle. La chair de la diva, « débordante » et donc imparfaite au regard des canons de la haute couture, est perçue par les couturières comme

« d'une tout autre essence que celle d'une femme ordinaire ». Ce changement de perception ne résulte pas de la diva elle-même, mais du vêtement qu'on lui ôte. La monumentalisation du corps s'accomplit par le tissu et cesse avec lui. Le contre-monument tel que Chapsal le conçoit atteint ici sa forme la plus accomplie, puisque cette grandeur qui n'existe que le temps d'un port, ne laisse aucune trace durable et, pour cette raison même, peut être pleinement éprouvée. Le monument demeure provisoire, ou il n'est pas.

Le recueil s'organise ainsi autour d'une même conviction esthétique et éthique que le titre exprime dans sa paradoxale densité. Les « chiffons » constituent des contre-monuments au sens plein du terme, non parce qu'ils échouent à durer, mais parce qu'ils choisissent de ne pas durer. Jeanine, qui travaille pour l'éphémère avec la joie d'une vocation, les petites mains anonymes portant les merveilles à bout de bras dans les couloirs silencieux, Vionnet sublimant une blessure en biais parfaits, et la diva rendue à son corps ordinaire dès que tombe la robe représentent autant de figures d'une même poétique. Il s'agit d'un art qui accepte sa propre disparition comme condition de son intensité et qui trouve dans le mot « chiffon », ce rebut devenu rêve, son emblème le plus juste.

5. Conclusion

Au terme de cette lecture, il est possible de mesurer l'ampleur du déplacement que *Les Chiffons du rêve* opère par rapport aux approches dominantes du vêtement en littérature. Là où la critique a longtemps considéré le tissu comme un symptôme ou comme le signe d'une aliénation ou d'un rapport de classe, la lecture proposée conduit à une conclusion différente. Dans le recueil de Madeleine Chapsal, le lexique vestimentaire fonctionne comme un opérateur poétique à part entière, doté d'une agentivité propre que les trois axes de l'analyse ont permis de décrire.

Le premier axe a établi que le lexique couturier fonctionne comme un régime de discours au sens foucaldien, régi par ses propres règles de parole et de silence, ne se contentant pas de décrire mais instituant des rapports de pouvoir, façonnant des identités et, dans ses formes les plus contraignantes, finissant par penser à la place des personnages qui le parlent, mobilisant tour à tour la performativité d'Austin et le capital linguistique de Bourdieu. Le deuxième axe a prolongé cette logique en montrant que les matières textiles elles-mêmes, crêpe de Chine, velours lie-de-vin ou satin noir, agissent comme des chronotopes bakhtiniens où le temps féminin se condense et se réactive au contact du corps, une mémoire haptique analysée à la lumière de Merleau-Ponty et de Ricœur qui instaure une chronologie alternative irréductible au souvenir psychologique ou à l'histoire collective. Le troisième axe a poussé cette réflexion jusqu'à son terme en montrant qu'en nommant « chiffons » les créations les plus élaborées de la haute couture, Chapsal accomplit un geste esthétique et idéologique qui refuse leur monumentalisation et leur substitue, en dialogue avec Young et Benjamin, une poétique de l'éphémère délibéré où l'unicité n'est pas le revers mélancolique de la grandeur mais sa condition même.

Ces trois dimensions, énonciative, mémorielle et anti-monumentale, forment un système cohérent qui reflète la position singulière de Chapsal dans le champ littéraire et celui de la couture. Filleule de Vionnet et héritière d'une mémoire artisanale, elle écrit de l'intérieur, où tissu, geste et parole se fondent en une seule compétence, faisant du « chiffon » le nom propre d'une expérience du monde.

La portée de cette lecture dépasse le seul cas de Chapsal et invite à repenser la manière dont les études littéraires abordent les textes mobilisant un lexique technique spécialisé. L'hypothèse suivie, celle d'un lexique qui fait et qui pense plutôt que d'un lexique qui décrit, ouvre des perspectives comparatistes vers d'autres écritures de métier, comme la marine chez Pierre Mac Orlan, la chirurgie chez Richard Selzer ou le droit chez Gracq, où le vocabulaire professionnel acquiert une fonction poétique autonome. La question reste essentiellement poétique, puisqu'il s'agit de comprendre ce que fait la langue technique dans la fiction et ce que fait la fiction en l'accueillant. Il reste enfin à explorer le rapport entre le lexique vestimentaire de Chapsal et celui d'autres écrivaines françaises du XX^{e} siècle, de Colette à Annie Ernaux en passant par Yourcenar, afin de mettre en évidence des usages divers d'un même matériau lexical et de confirmer la singularité de Chapsal, pour qui le « chiffon » n'a jamais été simplement un mot ni simplement une chose.

Bibliographie

Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press [trad. fr. : Quand dire, c'est faire. Paris : Seuil, 1970].

Bakhtine, M. (1978 [1937–1938]). « Formes du temps et du chronotope dans le roman ». Dans *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, pp. 235–398.

Barthes, R. (1967). *Système de la mode*. Paris : Seuil.

Becker, H. S. (1988). *Les Mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Benjamin, W. (2000 [1935]). « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard, pp. 269–316.

Benjamin, W. (2000 [1940]). « Sur le concept d'histoire ». Dans *Œuvres III*. Paris : Gallimard, pp. 427–443.

Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris : Minuit.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Paris* : Seuil.

Chapsal, M. (2001). *Les Chiffons du rêve*. Paris : Fayard.

Coblence, F. (1988). *Le Dandysme, obligation d'incertitude*. Paris : PUF.

Foucault, M. (1971a). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001 [1971b]). « Nietzsche, la généalogie, l'histoire ». Dans *Dits et écrits I : 1954–1975*. Paris : Gallimard, pp. 1004–1024.

Heinich, N. (1996). *États de femme : l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard.

Lehmann, U. (2000). *Tigersprung : Fashion in Modernity*. Cambridge : MIT Press.

Lemonnier-Delpy, M.-F. (2008). « Madeleine Chapsal et la haute couture : une poétique du fragment ». *Littératures*, 58, pp. 45–62.

LIPOVETSKY, G. (1987). *L'Empire de l'éphémère*. Paris : Gallimard.

MAUSS, M. (1950 [1934]). « Les Techniques du corps ». Dans *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, pp. 363–386.

MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

RICŒUR, P. (1985). *Temps et récit* (vol. III). Paris : Seuil.

ROCAMORA, A. & SMELIK, A. (ed.) (2016). *Thinking Through Fashion : A Guide to Key Theorists*. Londres : I. B. Tauris.

VIART, D. & VERCIER, B. (2008 [2005]). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas.

YOUNG, J. E. (1993). *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven : Yale University Press [trad. fr. : *La Texture de la mémoire*. Paris : Payot, 2000].

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 135–150
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.10
COPE Member since 2021 JM14948

Normer sans contraindre : stratégies énonciatives et performativité du discours dans la *Déclaration universelle des droits linguistiques*

Norming without Coercion: Enunciative Strategies and Discursive Performativity in the Universal Declaration of Linguistic Rights

Mohammed Dridi
Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie
https://orcid.org/0000-0001-9084-8408
dridi.mohammed@univ-ouargla.dz

Résumé : Cet article propose une analyse énonciative et lexicométrique de la *Déclaration universelle des droits linguistiques* (DUDL, Barcelone, 1996), texte normatif international relevant du droit mou (*soft law*) dont la portée persuasive repose sur un ensemble de stratégies discursives quantifiablement observables. En recourant aux catégories de la linguistique énonciative (modalisation épistémique, déontique et axiologique) et au cadre de la théorie de l'Appraisal (Martin & White, 2005), l'étude examine la manière dont les auteurs construisent un discours à la fois universel et mobilisateur, bien que dépourvu de force juridique contraignante. L'analyse qualitative, complétée par une approche lexicométrique fondée sur quatre tableaux de données originaux, montre que la force normative de la DUDL est indissociable de ses choix énonciatifs. Ceux-ci s'organisent en un système cohérent et mesurable, au service d'une rhétorique des droits fondamentaux qui procède par légitimation axiologique avant de déployer la contrainte déontique.

Mots clés : droits linguistiques, énonciation, modalisation, appraisal, lexicométrie.

Abstract: This article offers an enunciative and lexicometric analysis of the *Universal Declaration of Linguistic Rights* (UDLR, Barcelona, 1996), an international normative text of soft law character, whose persuasive force rests on a set of quantifiably observable discursive strategies. Drawing on the categories of enunciative linguistics (epistemic, deontic, and axiological modalization) and the Appraisal framework (Martin & White, 2005), the study examines how the authors construct a discourse that is both universal and mobilizing, in the absence of any binding legal mechanism. Qualitative analysis and a lexicometric approach supported by four original data tables demonstrate that the normative force of the UDLR

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-17; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Kasdi Merbah Ouargla. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

is inseparable from its enunciative choices, which form a measurable coherent system in service of a rhetoric of fundamental rights that first establishes axiological legitimation before deploying deontic constraint, as confirmed by a cross-analysis of axiological and deontic densities across the text.

Keywords: linguistic rights, enunciation, modalization, appraisal, lexicometrics.

1. Introduction

Les droits linguistiques occupent, depuis plusieurs décennies, une place croissante dans les débats juridiques, politiques et sociolinguistiques internationaux. Comme le souligne Agresti, ils constituent des « repères juridiques permettant de gérer la diversité linguistique notamment dans des contextes marqués par un multilinguisme inéquitable » (Agresti, 2021, p. 115). Instrument emblématique de cette dynamique, *la Déclaration universelle des droits linguistiques* (désormais DUDL), adoptée à Barcelone en juin 1996, ambitionne de fixer un cadre moral et normatif pour la protection de l'ensemble des langues du monde.

Cela dit, la DUDL se distingue des instruments juridiquement contraignants, tels que la *Convention-cadre pour la protection des minorités nationales* (Conseil de l'Europe, 1995) ou la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires* (1992), par son statut de déclaration non contraignante, relevant du droit mou (*soft law* en anglais)[1]. Ce statut confère à son discours une dimension éminemment rhétorique et persuasive : il vise à susciter l'adhésion des destinataires, à favoriser leur mobilisation et à légitimer les droits linguistiques en l'absence de mécanisme coercitif. Kyomugisha affirme à ce titre que « La langue est essentielle à l'identité, à la dignité et à la participation à la vie publique » (2025, p. 32, traduction de l'auteur), et que l'incohérence de la reconnaissance juridique des droits linguistiques rend de nombreuses communautés vulnérables, ce que la DUDL tente précisément de conjurer par la voie discursive.

Fort de ce constat, la question de recherche qui oriente la présente étude est donc la suivante : quelles stratégies énonciatives et discursives permettent à la DUDL de construire une autorité normative malgré l'absence de force juridique contraignante ? Nous posons comme hypothèse centrale que le pouvoir normatif de la DUDL réside dans l'articulation de trois ordres de modalisation (épistémique, déontique et axiologique), organisés en un système cohérent et quantifiablement observable dans la distribution des formes linguistiques. Le corpus est constitué du texte intégral de la version française officielle (1996) : 52 articles en six sections thématiques, précédés de préliminaires et d'un préambule. Les données lexicométriques ont été établies par comptage manuel exhaustif[2].

[1] Le *soft law* désigne un ensemble de normes non contraignantes juridiquement, telles que des recommandations, lignes directrices ou codes de conduite. Dépourvu de force obligatoire, il exerce néanmoins une influence régulatrice en orientant les pratiques et les comportements des acteurs. Il constitue ainsi une forme de normativité indirecte, fondée sur l'incitation plutôt que sur la contrainte. En analyse du discours, le *soft law* est appréhendé comme un discours d'autorité modalisé, où la normativité est construite de manière indirecte.

[2] Le recensement exhaustif des occurrences a été réalisé manuellement sur l'ensemble du texte de la version française officielle de la DUDL (1996), sans assistance d'outils automatisés, garantissant ainsi une grande fidélité dans le repérage et la classification contextuelle des marqueurs énonciatifs.

2. Cadre théorique et présentation du corpus

2.1. La DUDL dans le paysage des droits linguistiques internationaux

La DUDL s'inscrit dans un réseau dense d'instruments internationaux relatifs aux droits des minorités et à la diversité culturelle. Ses préliminaires citent explicitement la *Déclaration universelle des droits de l'homme* de 1948, les *Pactes internationaux* de 1966, la résolution 47/135 de l'Assemblée générale des Nations Unies, et plusieurs textes du Conseil de l'Europe. Ce tissage intertextuel remplit une fonction de légitimation : en s'inscrivant dans la continuité de textes fondateurs reconnus, la DUDL revendique pour elle-même une autorité dérivée.

Dans ce contexte, Agresti souligne que cette diversité d'interprétations et d'actualisations des droits linguistiques s'explique par le fait qu'un droit linguistique doit d'abord être conforme aux fondements constitutionnels, aux traditions culturelles et aux politiques publiques de chaque État, ce qui entraîne de fortes divergences d'un pays à l'autre (2021, p. 116). Boutier prolonge ce diagnostic en mettant en évidence la position structurellement marginale des droits linguistiques au sein de l'ordre juridique international. Selon l'auteure :

> Les droits linguistiques demeurent relégués à la marge du droit international. Leur reconnaissance partielle, souvent subordonnée à d'autres libertés fondamentales comme la non-discrimination ou la liberté d'expression, les enferme dans un statut dérivé et résiduel (2025, p. 1).

Ce qui instaure une hiérarchie implicite plaçant les droits dits universels au-dessus des droits culturels et linguistiques. Cette subordination persistante reflète non seulement une conception étroite de l'universalisme juridique, mais également une forme d'ethnocentrisme institutionnel qui tend à privilégier les catégories juridiques dominantes issues de la tradition occidentale des droits de l'Homme.

Au-delà de ces contraintes contextuelles, son originalité structurelle réside dans son parti pris énonciatif fondateur, énoncé explicitement dans le préambule : « La présente Déclaration prend donc, de ce fait, comme point de départ les communautés linguistiques et non pas les États » (DUDL, 1996, Préambule). Ce déplacement, de la souveraineté étatique à la communauté linguistique comme sujet de droit, influe directement sur l'ensemble des choix énonciatifs du texte.

2.2. La structure du corpus : organisation textuelle

Sur le plan formel, la DUDL est organisée en sept unités textuelles majeures : (1) Préliminaires (considérants), (2) Préambule, (3) Titre préliminaire : précisions conceptuelles (art. 1–6), (4) Titre premier : principes généraux (art. 7–14), (5) Titre second : régime linguistique général, comprenant six sections thématiques (art. 15–52), (6) Dispositions additionnelles, (7) Dispositions finales. C'est au sein du Titre second que se concentre la majorité des formulations de droits subjectifs et des obligations à la charge des pouvoirs publics.

2.3. Cadres d'analyse : linguistique énonciative et Appraisal

La linguistique énonciative, issue des travaux de Benveniste (1966) et développée notamment par Kerbrat-Orecchioni (1980), s'attache à identifier dans le texte les marques de la présence du sujet énonciateur. Dans les textes normatifs, cette présence est souvent masquée derrière l'impersonnel ou le collectif, mais elle se révèle à travers des choix lexicaux, des modalités verbales et des structures syntaxiques qui orientent l'interprétation du lecteur. Le discours diplomatique international présente à cet égard des particularités bien documentées : comme l'a montré De Mattei Tchemako, le discours des Nations Unies se caractérise par des « formulations indirectes » et l'emploi systématique de « verbes illocutionnaires » qui maintiennent la politesse tout en produisant des effets normatifs précis (2018, p. 1). La DUDL exploite ces ressources rhétoriques tout en les radicalisant.

Par ailleurs, la théorie de l'Appraisal (Martin & White, 2005), développée dans le cadre de la linguistique systémique-fonctionnelle[3], distingue trois sous-systèmes : l'Attitude (jugements, affects, appréciations), l'Amplification (graduation de l'évaluation) et le Dialogisme (prise de position par rapport à d'autres voix). Dolata-Zaród a montré l'efficacité du cadre de l'Appraisal pour « identifier les adjectifs évaluatifs les plus souvent utilisés » dans le discours juridique (2024, p. 608). Nous adaptons et quantifions cette démarche au discours déclaratoire international.

Par ailleurs, Crestani a démontré que « l'objectivité, la vérité et l'écriture sont produites par des choix conscients ou inconscients faits par les producteurs de textes » dans tous les genres (2009, p. 90, traduction de l'auteur). Cette observation s'applique directement au discours déclaratoire, qui revendique une objectivité et une portée universelle, tout en constituant le produit d'une construction discursive délibérée.

3. La modalisation épistémique : construire la certitude

3.1. Le présent gnomique et l'assertion universelle

La modalisation épistémique exprime le degré de certitude de l'énonciateur. Dans la DUDL, elle présente des principes comme des vérités universelles, malgré le caractère incontestable.

Le présent gnomique s'impose comme la forme verbale dominante du discours, constituant plus de 80 % des occurrences de formes conjuguées au sein du corps normatif. Il s'observe dans des formulations telles que :

> Toutes les langues sont l'expression d'une identité collective et d'une manière distincte de percevoir et de décrire la réalité (art. 7, al. 1).
>
> Toute langue est une réalité constituée collectivement et c'est au sein d'une communauté qu'elle est mise à la disposition des membres de celle-ci (art. 7, al. 2).

[3] Le modèle d'Appraisal, proposé par J. R. Martin et P. R. R. White dans le prolongement de la linguistique systémique-fonctionnelle de M. A. K. Halliday, constitue un cadre d'analyse systématique des ressources évaluatives et intersubjectives du discours. Il permet non seulement de décrire les choix lexico-grammaticaux par lesquels un locuteur exprime des jugements de valeur, des affects et des positionnements dialogiques, mais aussi de quantifier leur distribution et leur fonction rhétorique dans les textes normatifs ou persuasifs.

> Toutes les communautés linguistiques sont égales en droit (art. 10, al. 1).

Dans ces trois énoncés, l'absence de toute modalité atténuante, l'emploi du présent atemporel et la généralité des sujets (*toutes les langues*, *chaque langue*, *toutes les communautés*) construisent des propositions présentées comme des vérités antérieures à tout énoncé législatif. Ce procédé relève de ce que Martin & White (2005) appellent la *monoglossia*, entendue comme la réduction de l'espace dialogique à une seule voix, celle de l'évidence. Comme le montrent Innocenti et Kathol, les locuteurs peuvent concevoir des demandes qui génèrent une force persuasive en rendant visible leur intention et en faisant valoir la norme *le droit fait la force* « right makes might » (2018, pp. 50–51). Cette stratégie rhétorique permet à l'autorité morale de primer sur le pouvoir institutionnel, notamment lorsque les revendications sont formulées comme des vérités évidentes. La DUDL en offre un exemple particulièrement réussi.

3.2. La stratégie des considérants : l'accumulation épistémique

Les préliminaires de la DUDL sont construits sur la répétition du participe présent *Considérant*, qui introduit chaque argument comme un fait établi. On dénombre ainsi quatorze occurrences de cette construction dans les seuls préliminaires, auxquelles s'ajoute la formule *Conscients que* en position conclusive :

> Considérant que la majorité des langues menacées dans le monde appartiennent à des peuples non souverains et que deux des principaux facteurs qui empêchent le développement de ces langues [...] sont l'absence d'autonomie politique et la pratique des États qui imposent leur structure politico-administrative et leur langue (DUDL, 1996, Préliminaires).

Cette structure argumentative accumulative crée un effet de saturation épistémique : avant même l'énoncé des droits proprement dits, le lecteur est engagé dans une série de reconnaissances successives. La progression vers la formule conclusive des Préliminaires « Conscients qu'une Déclaration universelle des droits linguistiques devient nécessaire pour corriger les déséquilibres linguistiques… » (DUDL, 1996, Préliminaires), présente la DUDL elle-même comme la conclusion inévitable d'une démonstration, et non comme un choix politique contingent. Danblon et Mayeur (2015) ont analysé ce procédé dans le contexte des déclarations inspirées des droits de l'homme : elles relèvent d'un « genre rhétorique utopique » qui consiste à projeter un futur souhaitable tout en le présentant comme une nécessité logique et inévitable découlant d'évidences accumulées.

3.3. La performativité déclarative : *Cette Déclaration considère que*

Un procédé épistémique original mérite une attention particulière : l'emploi de la formule « Cette Déclaration considère que… », qui fonctionne comme un énoncé performatif au sens austinien[4]. On relève seize occurrences de cette structure, dont :

[4] Selon J. L. Austin (1962), un énoncé performatif est celui par lequel le fait de dire quelque chose équivaut à faire quelque chose. Contrairement aux énoncés constatifs (qui décrivent un état de choses et sont vrais ou faux), l'énoncé performatif réalise l'action qu'il nomme dans l'acte même de son énonciation

> La présente Déclaration considère que toute discrimination à l'encontre d'une communauté linguistique fondée sur des critères tels que son degré de souveraineté politique, sa situation sociale, économique ou autre ou sur le niveau de codification, d'actualisation ou de modernisation qu'a atteint sa langue est inadmissible (art. 10, al. 2).

> La présente Déclaration exclut qu'une langue puisse être considérée comme propre à un territoire sous prétexte qu'elle est la langue officielle de l'État (art. 6).

Dans ces formulations, la DUDL ne se contente pas de décrire un état de fait ou d'énoncer une norme : elle accomplit un acte de langage en définissant, en excluant, en déclarant inadmissible. L'énonciateur collectif, la DUDL elle-même personnifiée, acquiert ainsi un statut d'autorité définitoire analogue à celui d'un législateur. Bañuelos Hernández & Escobar L.-Dellamary (2025) ont montré que de tels procédés d'objectivation discursive fonctionnent comme des mécanismes de contrôle idéologique en construisant des catégories présentées comme naturelles ; en l'occurrence, la catégorie de *communauté linguistique* comme sujet de droits.

4. La modalisation déontique : architecturer l'obligation

4.1. La structure canonique du droit subjectif

La modalisation déontique constitue le cœur du dispositif normatif de la DUDL. Elle s'organise autour d'une structure canonique hautement récurrente : *Toute communauté linguistique a le droit de + infinitif*. Cette construction est attestée à 38 occurrences dans le Titre second et constitue la formule normative de base du texte. Quelques exemples représentatifs illustrent sa déclinaison à travers les sections thématiques :

> Toute communauté linguistique a le droit d'organiser et de gérer ses propres ressources dans le but d'assurer l'usage de sa langue dans tous les domaines de la vie sociale (art. 8, al. 1).

> Toute communauté linguistique a le droit à ce que sa langue soit utilisée en tant que langue officielle sur son propre territoire (art. 15, al. 1).

> Toute communauté linguistique a le droit de décider quel doit être le degré de présence de sa langue, en tant que langue véhiculaire et objet d'étude (art. 24).

La répétition systématique de *Toute communauté linguistique a le droit* produit un effet de litanie normative qui ancre dans le texte la conviction que ces droits sont non seulement désirables mais déjà reconnus et opposables. La construction *a le droit de*, et non *devrait avoir le droit* ou *pourrait bénéficier du droit*, constitue un choix modal d'une intensité déontique maximale, qu'Innocenti et Kathol analysent comme une stratégie rhétorique permettant de « rendre ouvertement visible [l']intention [du locuteur] d'influencer les destinataires » tout en « faisant peser une obligation réciproque » (2018, p. 50, traduction de l'auteur) sur eux-mêmes et sur les destinataires.

(ex. : « Je déclare », « Je promets », « Cette Déclaration considère que… »). Voir Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford : Clarendon Press (trad. fr. : (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.)

4.2. Les obligations à la charge des pouvoirs publics

En regard de ces droits subjectifs des communautés, la DUDL formule des obligations positives à la charge des États et des institutions, principalement à travers le modal *doivent* (18 occurrences) :

> Les pouvoirs publics qui ont plus d'une langue territorialement historique dans leurs domaines d'action doivent publier toutes les lois et dispositions de caractère général dans ces langues (art. 18, al. 2).
>
> Les pouvoirs publics doivent prévoir, en accord avec la législation en vigueur, les sanctions réprimant la violation des droits linguistiques visés par la présente Déclaration (Dispositions additionnelles, Troisième).

L'accumulation de ces obligations dans les Dispositions additionnelles constitue un durcissement progressif du dispositif normatif en fin de texte. Dans les articles précédents qui accordaient des droits, les Dispositions finales imposent aux pouvoirs publics de les faire respecter, y compris par des sanctions. Ahairwe souligne à cet égard que « la codification juridique, la volonté politique et l'éducation inclusive » (2025, p. 24, traduction de l'auteur) sont nécessaires pour transformer les droits linguistiques en droits effectivement exécutoires. En réponse, la DUDL anticipe ces exigences en les inscrivant dans son propre dispositif normatif.

4.3. La hiérarchie modale : droits absolus, obligations et facultés

À ce système binaire s'ajoute cependant une nuance modale importante à travers l'emploi de *peuvent*, qui signale des droits complémentaires ou conditionnels :

> La présente Déclaration considère que les droits collectifs des groupes linguistiques peuvent comporter, outre les droits visés à l'article précédent [...] le droit pour chaque groupe à l'enseignement de sa langue et de sa culture (art. 3, al. 2).

Cette différenciation entre *a le droit de* (droit absolu), *doivent* (obligation absolue) et *peuvent* (faculté ou droit conditionnel) révèle une hiérarchie interne du système déontique de la DUDL, correspondant à la distinction établie par Doucet, Bastarache et Rioux (2014) entre politiques d'assimilation, d'intégration, de protection et d'autonomie.

4.4. Données quantitatives : distribution des formes déontiques

Afin d'objectiver la hiérarchie modale observée, les formes déontiques ont fait l'objet d'un comptage exhaustif. La répartition des opérateurs confirme la prédominance de certaines formes ainsi que la logique normative qui structure la DUDL, apportant ainsi une validation lexicométrique de l'analyse qualitative.

Le tableau ci-dessous présente la distribution quantitative des principales formes déontiques, établie par comptage exhaustif sur le texte intégral :

Tableau 1. Distribution quantitative des formes déontiques dans la DUDL

Forme déontique	Occurrences (n)	% du total	Section dominante	Intensité
a le droit de / ont le droit de	62	51,2%	Titre second (art. 15–52)	Maximale : droit asserté
doivent / doit	21	17,4%	Disp. additionnelles / Titre second	Forte : obligation positive
ne peut / ne peuvent (prohibitions)	8	6,6%	Titre second / Dispositions	Forte : prohibition absolue
peuvent / peut (facultés)	14	11,6%	Titre préliminaire (art. 1–6)	Modérée : droit conditionnel
est tenu(e) de / sont tenus de	6	5,0%	Titre second	Forte : obligation explicite
il est nécessaire de / il faut	10	8,3%	Préambule / Titre préliminaire	Variable : nécessité
TOTAL	**121**	**100%**	–	–

Ces données appellent plusieurs remarques. D'abord, la domination de la structure *a le droit de* (51,2 % des formes déontiques) confirme que la DUDL est fondamentalement un texte de proclamation de droits subjectifs. Ensuite, la combinaison des droits absolus et des interdictions représente à elle seule 57,8 % des formes déontiques, traduisant un système binaire droit/interdiction d'une grande cohérence rhétorique. Finalement, la relative faiblesse du modal *peut* (11,6 %) confirme que les droits conditionnels occupent une place marginale dans l'économie normative du texte.

5. La modalisation axiologique : mobiliser des valeurs

5.1. Le champ lexical de l'égalité et de la justice

Le premier champ sémantique est celui de l'égalité et de la justice. L'égalité entre les langues est posée comme principe fondateur dès l'article 10, dont la progression interne est particulièrement significative : du principe abstrait *sont égales en droit*, on passe à la prohibition de toute discrimination *inadmissible* et à l'obligation d'adopter *toutes les mesures nécessaires*. Cette progression tripartite illustre comment le champ axiologique prépare et légitime le dispositif déontique.

Les lexèmes de l'égalité et de la justice comptabilisent 22 occurrences au total (*égal/égaux/égale* : 12 ; *équitable* : 4 ; *juste/justice* : 6). Leur distribution, concentrée dans les Préliminaires, le Préambule et les articles fondateurs du principe d'égalité (art. 5 et 10), ainsi que dans les dispositions relatives aux médias (art. 38–39), traduit la centralité de la question de l'équité dans l'architecture normative du texte. Ainsi, l'article 10 pose d'emblée que « Toutes les communautés linguistiques sont égales en droit » (art. 10, al. 1), tandis que l'article 5 affirme que « les droits de toutes les communautés linguistiques sont égaux » (art. 5). Cette exigence d'égalité se prolonge dans le registre médiatique, où l'article 38 exige que les langues et les cultures reçoivent « un traitement équitable et non discriminatoire de la part des

médias du monde entier » (art. 38). Enfin, les Préliminaires inscrivent cette double exigence dans une finalité englobante, celle d'établir « les principes d'une paix linguistique planétaire juste et équitable » (Préliminaires).

5.2. Le champ lexical du patrimoine et de la diversité

Un autre champ axiologique majeur, centré sur le patrimoine et la diversité, se greffe à ce premier ensemble dans la DUDL. La langue est à la fois patrimoine (8 occurrences) et vecteur de diversité (11 occurrences). Le lexème patrimoine apparaît ainsi à l'article 28, qui reconnaît à chaque communauté linguistique le droit à un enseignement permettant « d'acquérir une connaissance approfondie de leur patrimoine culturel » (art. 28). Le lexème diversité, quant à lui, structure dès les Préliminaires la philosophie du texte, en affirmant que « l'universalisme doit reposer sur une conception de la diversité linguistique et culturelle » (Préambule), et se retrouve également dans le Préambule, qui dénonce « la tendance unificatrice séculaire de la plupart des États à réduire la diversité » (Préambule) comme l'une des menaces fondamentales pesant sur les communautés linguistiques. Ces deux réseaux lexicaux se conjuguent pour ancrer la langue dans une double temporalité, rétrospective et prospective, qui fonde la légitimité normative de la DUDL.

L'association systématique *langue*, *patrimoine* et *diversité* constitue ce que Danblon et Mayeur (2015) appellent *un lieu rhétorique*, c'est-à-dire un argument de valeur partagée qui transcende les clivages politiques. En ancrant la protection des langues dans le registre du patrimoine, la DUDL mobilise un consensus axiologique préexistant, la valeur universellement reconnue de la préservation du patrimoine.

5.3. Le champ lexical de la dignité et de l'identité

Le troisième champ axiologique articule dignité et identité. La DUDL emploie le terme *dignité* dès ses Préliminaires, en reprenant la formule de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948 : « foi dans les droits fondamentaux de l'homme, dans la dignité et la valeur de la personne humaine » (DUDL, Préliminaires). Ce rattachement initial est emprunté au lexique des droits de l'homme, la dignité y figurant comme valeur fondatrice et transversale, ce qui accomplit une opération de transfert de légitimité : les droits linguistiques sont présentés comme une déclinaison des droits de l'homme les plus fondamentaux, et non comme une catégorie autonome ou secondaire.

Le champ de l'identité prolonge cette logique en l'ancrant spécifiquement dans la langue : l'article affirme que « Toutes les langues sont l'expression d'une identité collective » (art. 7, al. 1), érigeant ainsi la langue en médium constitutif de l'identité plutôt qu'en simple instrument de communication.

5.4. Le lexique axiologique négatif : les repoussoirs discursifs

La DUDL déploie un ensemble de marqueurs axiologiques négatifs qui fonctionnent comme repoussoirs discursifs. Le terme *inadmissible* apparaît ainsi à l'article 10, alinéa 2, où toute discrimination fondée sur le degré de souveraineté politique ou le niveau de codification d'une langue est qualifiée d'« inadmissible ». Le couple *forcé/ forcée* structure quant à lui plusieurs dispositions : l'article 4 précise que l'assimilation

« ne doit en aucun cas être forcée ou induite, mais bien le résultat d'un choix délibéré » (art. 4, al. 2), tandis que l'article 9 garantit à chaque communauté le droit de développer son système linguistique « sans interférences induites ou forcées » (art. 9). Le terme *précarité*, enfin, apparaît à l'article 2 qui évoque le « degré de précarité politique, socio-économique et culturelle » (art. 2, al. 2) de certaines communautés ou groupes comme facteur justifiant un traitement compensatoire. Ces termes désignent systématiquement les situations que la DUDL vise à prévenir ou corriger.

5.5. Données quantitatives : densité des évaluatifs axiologiques

L'identification des évaluatifs axiologiques a été conduite selon une démarche principalement déductive, fondée sur les catégories de l'Attitude telles que définies par le cadre de l'Appraisal (Martin & White, 2005) – jugements évaluatifs, approbations ou condamnations axiologiques, appréciations de valeur – complétées par les subjectivèmes axiologiques au sens de Kerbrat-Orecchioni (1980). Cette grille a été appliquée au texte intégral de la version française officielle par comptage exhaustif manuel ; chaque occurrence a été retenue sur la base de sa fonction évaluative effective en contexte, les items à valeur purement descriptive ou référentielle étant exclus du comptage. Les données ainsi établies reflètent les choix d'un codage unique par l'auteur, conduit de manière systématique et contextualisée.

L'analyse qualitative a révélé une opposition entre l'inacceptable et l'horizon normatif souhaité. Le calcul de la densité axiologique par section permet d'en mesurer la répartition, d'identifier les variations d'intensité rhétorique et de compléter l'analyse qualitative par une comparaison quantitative.

Le tableau ci-après présente la densité des évaluatifs axiologiques par section :

Tableau 2. Densité des évaluatifs axiologiques par section dans la DUDL (1996)[5]

Section du texte	Mots (approx.)	Évaluatifs + (n)	Évaluatifs − (n)	Densité (/100 mots)
Préliminaires (considérants)	620	18	24	6,77
Préambule	280	14	9	8,21
Titre préliminaire (art. 1–6)	540	8	6	2,59
Titre premier (art. 7–14)	310	11	4	4,84
Titre second : Administration (art. 15–22)	390	7	3	2,56
Titre second : Enseignement (art. 23–30)	420	12	2	3,33
Titre second : Médias/ Culture/Économie (art. 31–52)	810	19	4	2,84
Dispositions additionnelles et finales	180	6	3	5,00
TOTAL	**3 550**	**95**	**55**	**4,23**

[5] Les effectifs indiqués dans la colonne « Mots (approx.) » correspondent au nombre de mots graphiques (toute suite de caractères délimitée par des espaces ou signes de ponctuation), et non au nombre de tokens morphosyntaxiques ou de formes fléchies distinctes. Cette unité de comptage, homogène et reproductible sans outillage spécifié, a été adoptée par souci de cohérence avec la méthode manuelle employée pour l'ensemble des données lexicométriques de l'étude. Les valeurs approchées résultent d'un comptage par sections textuelles distinctes ; de légères variations demeurent possibles aux frontières de sections.

À la lumière de ces données, la distribution révèle une architecture rhétorique calculée : les deux sections à densité axiologique la plus élevée sont le Préambule (8,21/100 mots) et les Préliminaires (6,77/100), dont la fonction est précisément d'établir les fondements idéologiques et éthiques avant l'énoncé des normes. En revanche, le corps principal du texte normatif présente une densité axiologique nettement moindre (2,56 à 4,84/100), traduisant un glissement stylistique vers la langue technique des droits. Ces données confirment quantitativement la thèse de Crestani (2009) stipulant que l'objectivité apparente du discours normatif est le produit de choix énonciatifs délibérés et non de l'absence de prise de position.

6. Construction de l'interlocuteur et modalisation prospective

6.1. Une énonciation pluriadressée

L'un des traits les plus remarquables de la DUDL est la multiplicité de ses destinataires. Le texte s'adresse simultanément aux États dénommés *les pouvoirs publics*, aux institutions internationales, aux communautés linguistiques elles-mêmes (sujets de droits), et à l'opinion publique mondiale. Cette pluriadresse est encodée dans la diversité des formes nominales désignant les bénéficiaires et les obligataires.

La construction du destinataire collectif passe notamment par l'emploi systématique de l'adjectif *toute* devant le syntagme *communauté linguistique* : cette formule inclut sans exception l'ensemble des communautés du monde. L'oscillation entre le collectif *toute communauté* et l'individuel *toute personne* et *chacun* traduit la conception théorique au cœur de la DUDL : « les droits linguistiques sont à la fois individuels et collectifs » (art. 1, al. 2). Cette dualité répond directement au débat central de la théorie des droits linguistiques tel qu'exposé par Doucet, Bastarache et Rioux, qui soulignent que les droits linguistiques de la personne (foncièrement individuels) « ne prévoient aucune mesure de protection ou de promotion active et ne visent pas l'autonomie ni la survie à long terme des minorités linguistiques » (2014, p. 11). Cette tension constitue, par conséquent, un enjeu normatif central de la DUDL.

6.2. La dimension prospective : projeter un futur normatif

Au-delà de la seule proclamation de droits, la DUDL ne se contente pas d'énoncer des droits existants, mais elle projette un futur dans lequel ces droits seraient effectivement réalisés. Les Dispositions finales en sont le lieu privilégié : « Cette Déclaration propose la création du Conseil des Langues au sein des Nations Unies » (Dispositions finales, Première). Le verbe *propose* au présent marque la transition entre la description d'un monde idéal et la formulation d'actions concrètes à entreprendre.

Danblon et Mayeur (2015) ont analysé ce procédé comme caractéristique du « genre rhétorique utopique » propre aux déclarations de droits inspirées de l'esprit des droits de l'homme. Selon les auteures, en nommant explicitement les institutions à créer, la Déclaration ne se contente pas de les évoquer : elle accomplit un acte performatif qui les rend à la fois pensables et désirables, projetant ainsi un futur normatif comme une nécessité logique et inévitable découlant d'évidences accumulées. Ce geste rhétorique transforme une proposition politique en objectif réalisable, conférant

à la Déclaration une force mobilisatrice propre au contexte du *soft law*. Dans la DUDL, la création d'un « Conseil des Langues au sein des Nations Unies » illustre ce mécanisme : nommer l'institution, c'est déjà l'inscrire dans l'imaginaire normatif et en faire un levier d'action future.

L'article 4, qui distingue *intégration* (valorisée) et *assimilation* forcée (condamnée), constitue à cet égard un micro-système axiologique binaire. Le premier alinéa définit ainsi l'intégration en termes positifs, comme :

> Une socialisation complémentaire de ces personnes de façon à ce qu'elles puissent conserver leurs caractéristiques culturelles d'origine tout en partageant avec la société d'accueil suffisamment de références, de valeurs et de comportements (art. 4, al. 1).

Cette formulation valorise la coexistence sans renoncement identitaire. Le second alinéa, en revanche, encadre strictement l'assimilation en précisant qu'elle « ne doit en aucun cas être forcée ou induite, mais bien le résultat d'un choix délibéré » (art. 4, al. 2). Le commentaire qui accompagne la Déclaration reformule d'ailleurs cette même exigence en des termes encore plus marqués, n'acceptant l'assimilation que « comme résultat d'une option individuelle absolument libre » (art. 4, al. 2). Cette formule cumule deux évaluatifs axiologiques positifs, *individuelle* et *libre*, intensifiés par l'adverbe *absolument*, pour marquer la limite infranchissable entre le consentement et la contrainte.

7. Synthèse lexicométrique : l'économie normative de la DUDL

Après l'examen des trois strates énonciatives, une synthèse lexicométrique permet d'en apprécier le poids respectif et d'articuler structures normatives et lexèmes axiologiques. Leur convergence ou leur divergence renseigne sur la cohérence du discours. Le tableau suivant en présente une vue d'ensemble :

Tableau 3. Fréquences des principales structures normatives et lexèmes axiologiques dans la DUDL

Structure / lexème analysé	Occurrences (n)	Rang	Fonction discursive principale
Toute / tout / tous / toutes (quantifiant universel)	189	1	Universalisation des sujets de droits
droit (substantif, toutes occurrences)	112	2	Lexème normatif central
langue propre (du territoire / de la communauté)	47	3	Concept-pivot territorial
a le droit de / ont le droit de	38	4	Droit subjectif absolu
égal / égalité / égaux	22	–	Axiologique : justice distributive
doivent (pouvoirs publics)	18	–	Obligation positive étatique
Cette Déclaration considère / entend / exclut	16	–	Performatif déclaratoire
Considérant (préliminaires)	14	–	Légitimation épistémique cumulative
diversité (linguistique / culturelle)	11	–	Valeur axiologique fondatrice
patrimoine (linguistique / culturel)	8	–	Ancrage patrimonial
assimilation (forcée / induite)	5	–	Repoussoir axiologique
inadmissible(s)	2	–	Sanction axiologique maximale

Plusieurs observations ressortent de cette synthèse. D'abord, la fréquence du quantifiant universel *tout/e/s* (189 occurrences, soit environ une occurrence pour 18 mots) représente le marqueur lexicométrique le plus saillant du texte : il atteste d'une stratégie systématique de totalisation des sujets de droits. Ensuite, la fréquence du substantif *droit* (112 occurrences, soit une occurrence pour environ 32 mots) confirme que la DUDL est structurellement centrée sur la notion de droit au sens juridique.

En outre, la fréquence particulièrement élevée du syntagme *langue propre* (47 occurrences) mérite une attention spécifique. Ce syntagme constitue le concept-pivot du régime territorial de la DUDL : il désigne la langue historiquement enracinée dans un territoire. Sa haute fréquence traduit le choix théorique fondateur du texte consistant à donner priorité à la dimension territoriale des droits linguistiques, et constituant une prise de position implicite dans le débat entre approche territoriale et approche personnelle des droits.

La confrontation systématique des densités déontique et axiologique à l'échelle de chaque section du texte permet d'accéder à la logique de progression rhétorique qui innerve l'ensemble de la DUDL. Ce croisement des deux dimensions normatives principales révèle, en effet, la manière dont le texte module ses effets persuasifs selon les parties : lorsque la dimension axiologique prédomine, le discours construit la légitimité des droits revendiqués ; en revanche, la dimension déontique l'emporte, il en consacre le caractère obligatoire. L'articulation de ces deux grandeurs au fil du texte désigne ainsi une architecture rhétorique cohérente, dont le tableau ci-après offre la représentation synthétique et chiffrée :

Tableau 4. Synthèse de la progression rhétorique dans la DUDL : croisement des densités déontique et axiologique par section

Section	Densité déontique (/article)	Densité axiologique (/100 mots)	Fonction rhétorique dominante
Préliminaires + Préambule	0 (argumentation)	7,49 (moyenne)	Construire le consensus de valeur
Titre préliminaire (art. 1–6)	2,4	2,59	Définir les catégories conceptuelles
Titre premier (art. 7–14)	3,1	4,84	Proclamer les principes généraux
Titre second (art. 15–52)	4,8	2,78 (moyenne)	Énoncer les droits spécifiques
Dispositions add. et finales	5,5	5,00	Institutionnaliser les obligations

En croisant ces deux dimensions, le tableau 4 révèle la progression rhétorique calculée du texte : la densité axiologique décroît du préambule vers le corps normatif, tandis que la densité déontique suit une progression inverse, atteignant son maximum dans les Dispositions additionnelles et finales. Cette architecture en chiasme confirme que la DUDL est construite sur une logique rhétorique à deux temps : d'abord convaincre par les valeurs, ensuite contraindre par les normes. La figure ci-dessous offre une représentation graphique de ce chiasme rhétorique.

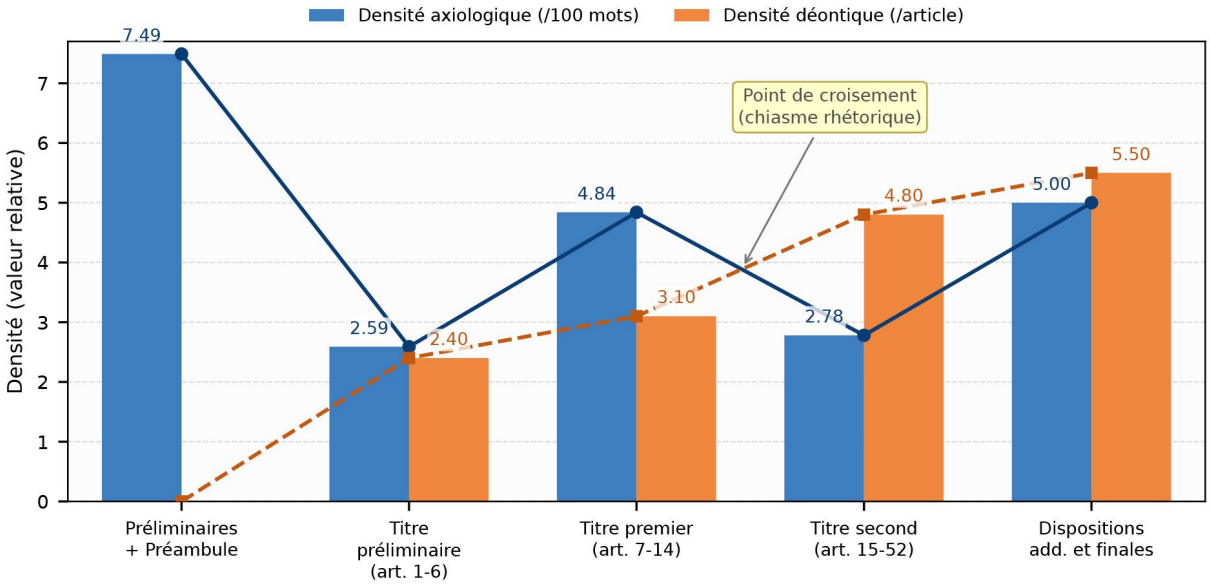


Figure 1. Progression rhétorique de la DUDL : croisement des densités axiologique et déontique par section

Cette figure met en évidence le chiasme observé : la densité axiologique décroît vers le corps normatif, tandis que la densité déontique progresse en sens inverse, les deux courbes se croisant entre le Titre premier et le Titre second. Cette configuration confirme une logique rhétorique où la légitimation par les valeurs précède la contrainte par les normes.

8. Conclusion

L'analyse énonciative et lexicométrique de la DUDL révèle un texte d'une grande sophistication rhétorique, dont la force normative est indissociable des stratégies discursives qui la portent et quantifiablement observable dans la distribution de ses formes linguistiques. Trois conclusions se dégagent de cette étude :

Premièrement, la DUDL constitue un système énonciatif cohérent articulant trois ordres de modalisation en une architecture rhétorique à progression calculée : les Préliminaires et le Préambule saturent le texte d'évaluatifs axiologiques pour établir le consensus de valeur ; le corps normatif déploie le système déontique des droits subjectifs ; les Dispositions finales projettent le texte vers l'action future en combinant performatifs déclaratoires et obligations institutionnelles. La convergence entre les approches qualitative et quantitative confirme le caractère délibéré et non accidentel de ces choix.

Deuxièmement, la DUDL opère un geste théorique majeur en transformant des positions politiques en principes d'apparence naturelle. En mobilisant la *monoglossia* épistémique, le système déontique des droits subjectifs absolus et le lexique axiologique de la dignité et du patrimoine, elle contraint le lecteur à recevoir des positions politiques comme des évidences universelles. Ce procédé, analysé comme propre au genre rhétorique utopique des déclarations de droits, atteint dans la DUDL une efficacité particulière du fait de la situation de *soft law* : l'absence de contrainte juridique est compensée par la force persuasive maximale du discours.

Troisièmement, la limite de ce dispositif rhétorique mérite d'être soulignée : l'incohérence de la reconnaissance juridique des droits linguistiques à l'échelle mondiale signifie que la force discursive de la DUDL, aussi sophistiquée soit-elle, ne suffit pas à garantir l'effectivité des droits proclamés. La rhétorique des droits fondamentaux n'est une garantie ni de leur réalisation ni de leur opposabilité.

Cette étude ouvre sur deux prolongements. D'une part, une analyse comparative avec d'autres versions linguistiques de la DUDL permettrait d'évaluer dans quelle mesure les stratégies de modalisation résistent à la traduction, ouvrant ainsi une perspective traductologique. D'autre part, une comparaison systématique avec la Déclaration universelle des droits de l'Homme de 1948 et la Convention de l'UNESCO de 2005 permettrait de dégager les spécificités énonciatives des droits linguistiques dans l'ensemble plus vaste des droits de l'homme.

Bibliographie

Agresti, G. (2021). « Droits linguistiques ». *Langage et société*, Hors-série n° 1, pp. 115–118. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. https://doi.org/10.3917/ls.hs01.0116

Ahairwe, F. (2025). « Communicating Language Rights in Multilingual Societies ». *IDOSR Journal of Arts and Humanities*, 11(3), pp. 19–25. https://doi.org/10.59298/IDOSRJAH/2025/1131925

Asiimwe Kyomugisha, T. (2025). « Language as a Human Right: Legal Perspectives ». *IDOSR Journal of Communication and English*, 10(1), pp. 32–38. https://doi.org/10.59298/idosr/jce/101.3238.20250000

Austin, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil.

Bañuelos hernández, F.M. & Escobar L.-Dellamary, L. (2025). « La paradoja de la normalización lingüística : Igualando la abstracción con la observación empírica en el discurso intercultural ». *SocArXiv*. https://doi.org/10.31235/osf.io/8wr2s_v1

Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale*, tome 1. Paris: Gallimard.

Boutier, I. (2025). « Repenser les droits linguistiques dans l'ordre international ». *Comparative Law and Language*, vol. 4, n° 1, pp. 1–17. https://doi.org/10.15168/cll.v4i1.3433

Conseil de l'Europe (1992). *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires. Strasbourg*.

Conseil de l'Europe (1995). *Convention-cadre pour la protection des minorités nationales. Strasbourg*.

Crestani, L. M. (2009). « Enunciação e persuasão em textos de diferentes gêneros ». *Signo*, 34(57). https://doi.org/10.17058/signo.v34i57.853

Danblon, E. & Mayeur, I. (2015). « La Déclaration préliminaire des Droits de l'Homme Numérique : un exercice pratique de l'utopie rhétorique ? ». *Exercices de rhétorique*, n° 5. https://doi.org/10.4000/rhetorique.408

De Mattei Tchemako, O. (2018). « Discours aux Nations Unies : des normes pour un genre poli ? ». *Corela*. https://doi.org/10.4000/CORELA.6956

Déclaration Universelle Des Droits Linguistiques (1996). Barcelone. En ligne : https://www.pencatala.cat/wp-content/uploads/2016/02/dlr_frances.pdf

Dolata-Zaród, A. (2024). « Les adjectifs évaluatifs dans le discours juridictionnel : Analyse de corpus ». *Studia Neophilologica*, 96(2), pp. 607–622. https://doi.org/10.1080/00393274.2024.2350713

Doucet, M., Bastarache, M. & Rioux, M. (2014). Les droits linguistiques : fondements et interprétation. In M. Bastarache & M. Doucet (ed.), *Les droits linguistiques au Canada* (3e éd.). Cowansville: Éditions Yvon Blais, pp. 1–62.

Innocenti, B. & Kathol, N. (2018). « The Persuasive Force of Demanding ». *Philosophy and Rhetoric*, 51(1), pp. 50–77. https://doi.org/10.5325/philrhet.51.1.0050

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

Martin, J. R. & White, P. R. R. (2005). *The Language of Evaluation: Appraisal in English*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.

Unesco (2005). *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. Paris.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 151–168
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.11

L'algospeak (algoridiome) contemporain : apports théoriques sur une néologie de l'offuscation et de la connivence

Contemporary algospeak (algoridiome): theoretical contributions to a neology of obfuscation and connivance

Anne Gensane
Université Paris Cité, France
https://orcid.org/0000-0002-7747-4509
annegensane@gmail.com

Résumé : L'article propose une théorisation de l'algoridiome plus connu sous le nom d'*algospeak*, ensemble de pratiques linguistiques visant à contourner la modération algorithmique sur les plateformes numériques. Il montre que ces pratiques reposent sur des procédés proches de ceux de l'argot ou du jargon, mais adaptés à des contraintes techniques spécifiques. À partir d'un corpus combinant des observations et un questionnaire mené auprès d'adolescents, l'étude propose une typologie des algogismes (modifications graphiques, métaphores, euphémismes, émojis, emprunts…). L'*algospeak* apparaît ainsi comme une réponse à une forme de contrôle algorithmique difficile à cerner, qui pousse les usagers à anticiper les risques de censure. Ces pratiques reposent sur une capacité à adapter son langage aux règles supposées des plateformes, et sur une compréhension implicite partagée entre utilisateurs. Elles se caractérisent également par leur instabilité : les formes évoluent rapidement, et soit disparaissent soit finissent par entrer dans le langage courant. Enfin, l'article souligne des enjeux éthiques majeurs : si l'*algospeak* permet de préserver la parole, il peut aussi atténuer ou même banaliser des réalités sensibles, et ainsi influencer la manière dont elles sont perçues et discutées.

Mots clés : algospeak, néologie, argot, jargon, éthique.

Abstract: The article offers a theoretical account of *algospeak*, understood as a set of linguistic practices aimed at bypassing algorithmic moderation on digital platforms. It shows that these practices rely on processes similar to those found in slang or jargon, but adapted to specific technical constraints. Based on a corpus combining observations and a questionnaire conducted with adolescents, the study proposes a typology of algogisms (graphical alterations, metaphors, euphemisms, emojis, borrowings, etc.). *Algospeak* thus appears as a response to a form of algorithmic control that is difficult to grasp,

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Paris Cité. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

prompting users to anticipate the risks of censorship. These practices rely on the ability to adapt language to the assumed rules of platforms, as well as on a shared implicit understanding among users. They are also characterized by their instability: forms evolve rapidly, disappear, or sometimes become integrated into everyday language. Finally, the article highlights major ethical issues: while *algospeak* makes it possible to maintain expression under constraint, it can also attenuate or even trivialize sensitive realities, thereby influencing how they are perceived and discussed.

Keywords: algospeak, neology slang, jargon, ethics.

1. Introduction générale

Depuis le début des années 2020, le terme *algospeak* s'est progressivement diffusé pour désigner différentes pratiques linguistiques observées sur les plateformes numériques modérées telles que *TikTok*, *YouTube*, *Instagram* ou encore, par exemple, *Twitch*. Ces pratiques, au départ, consistent à modifier volontairement certaines formes linguistiques afin de permettre la communication de contenus susceptibles d'être sanctionnés par les dispositifs automatisés de modération, tout en maintenant l'intelligibilité du message pour les destinataires humains. Les mécanismes précis de ces usages linguistiques restent encore peu étudiés d'un point de vue lexicologique en France et en français. En particulier, l'*algospeak* n'a pas encore été véritablement théorisé en néologie ou en argotologie francophones[1]. Or, les pratiques regroupées sous ce terme reposent sur une importante créativité lexicale qui rappelle certains phénomènes bien décrits en argotologie, et spécifiquement la fonction cryptique voire crypto-ludique de l'argot, traditionnellement définie comme la capacité à rendre un message opaque à un destinataire extérieur tout en préservant l'intercompréhension au sein d'un groupe (cf. Goudaillier, 2019).

Cet article se propose d'interroger ces phénomènes en posant la question suivante : dans quelle mesure les procédés lexicogéniques produits dans les discours numériques actuels traduisent-ils une reconfiguration de la fonction cryptique, et quelles conséquences sociolinguistiques pouvons-nous observer ? Nous faisons l'hypothèse que l'*algospeak* – ou algoridiome ne repose pas sur des mécanismes linguistiques entièrement inédits, mais sur l'ajustement de procédés et fonctions argotiques et jargonniers, et dont la spécificité tient aux contraintes de publication et de diffusion propres aux plateformes numériques. Il s'agira dès lors de montrer comment ces contraintes influencent la néologie et la portée discursive des énoncés.

La recherche repose sur une analyse qualitative et typologique des procédés, attentive à leurs conditions d'émergence et à leurs fonctions. Cet article ne vise donc pas à proposer une analyse statistiquement représentative des usages observés, mais à élaborer un cadre interprétatif permettant de penser les formes contemporaines de ce dit contournement linguistique en contexte numérique. Le corpus mobilisé est envisagé comme un champ d'investigations multiples et sert surtout à mettre en

[1] À l'heure où nous écrivons ces lignes, mis à part dans les articles de presse, le terme *algospeak* demeure principalement documenté dans des travaux anglophones. Il convient par ailleurs de souligner la difficulté à ancrer l'analyse « dans le temps », dans la mesure où les résultats seront nécessairement publiés avec un décalage temporel susceptible d'en atténuer l'actualité (2025).

évidence certains mécanismes discursifs permettant d'identifier des régularités, de formuler des hypothèses.

Dans cet article, nous proposons d'analyser l'*algospeak* sous trois angles principaux. Premièrement, nous décrivons le cadre empirique en présentant l'historique du terme, sa définition et ses liens avec l'argotologie, ainsi que le corpus mobilisé pour cette étude. Deuxièmement, nous examinons les pratiques langagières et la matérialité du signe dans l'*algospeak*, en proposant une typologie des procédés lexicogéniques. Enfin, nous abordons ses dimensions identitaires, temporelles et éthiques.

2. Parler sous contrainte algorithmique : enjeux néologiques et sémiotiques de l'*algospeak*

2.1. Définitions

Les pratiques que le terme *algospeak* (fracto-composition associant la forme tronquée de *algorithm*, et *speak*) désigne existaient déjà avant l'apparition du mot. Le phénomène a aussi été connu dans une moindre mesure quelques années avant sous le nom de Voldemorting[2] comme fait d'éviter de nommer explicitement certaines personnes ou thématiques afin de ne pas attirer l'attention algorithmique (Van Der Nagel, 2018), ou encore plus tôt sous l'appellation *netspeak* (Crystal, 2006). La médiatisation du terme, notamment dans la presse américaine, a contribué à sa diffusion et à sa reconnaissance comme objet d'étude à part entière. Il reste difficile d'en dater précisément la première occurrence ou d'en identifier l'auteur. On considère pour autant généralement que « le mot algospeak a été utilisé dès 2016 sur les réseaux sociaux. Cependant, le terme était alors peu connu. » (*Dictionary.com*, traduit par nos soins) ; plus précisément, cet usage précoce aurait été attesté sur *Twitter*. On soulignera également qu'« une entrée pour ce terme a été créée sur *Urban Dictionary*, probablement inspirée par l'article de Lorenz » (*Wordorigins.org*, traduit par nos soins). Ce dit article (2022) aurait ainsi marqué un tournant dans la diffusion du terme.

On entendra ici par *algospeak* dans son sens premier les différentes stratégies linguistiques que les usagers mettent en place pour modifier volontairement la forme graphique (néologie de forme) ou sémantique (néosémie) de leurs énoncés afin d'évoquer des contenus susceptibles d'être sanctionnés par la modération automatisée, tout en restant compréhensibles pour d'autres utilisateurs. Ces formes répondent donc à un besoin, tout en montrant une forte capacité de renouvellement et de production. L'exemple des pratiques d'*algospeak* illustrent ainsi ce que Sablayrolles (2017 : 80) décrit comme la grande diversité des conditions d'énonciation du néologisme. En l'occurrence, ici, nous pensons à cette spécificité qu'est son élaboration stratégique anticipée. Cette caractéristique rend l'analyse plus complexe : elle met en évidence une création lexicale fortement influencée par des contraintes extérieures. Dans les études, surtout anglophones, l'*algospeak* est

[2] Ce terme fait référence au personnage de Voldemort dans le roman Harry Potter, dont le nom est évité ; ce qui éclaire par analogie la pratique consistant à contourner la nomination explicite de certains sujets.

généralement défini comme un phénomène d'auto-censure linguistique en vue du contournement des sanctions algorithmiques, soit selon Badouard :

> le signalement des internautes ; la détection automatique de contenus problématiques ; l'invisibilisation (couramment appelée « shadowban ») (2021 : 22).

En bref, l'*algospeak* naît d'une volonté d'adaptation stratégique à des dispositifs techniques sur lesquels les usagers n'ont que très peu de prise. Les règles de modération sont en effet souvent opaques[3], et susceptibles d'évoluer sans préavis.

2.2. L'algospeak en argotologie

L'instabilité des formes pourrait rendre difficile l'identification des unités lexicales et rappelle alors les analyses de la créativité lexicale en argotologie[4], où la variation et le renouvellement sont des caractéristiques essentielles (cf. Napieralski & Gensane, 2026). Par ailleurs, il est intéressant de noter que l'*algospeak* est absent des travaux des argotologues de l'école parisienne[5], alors que les fonctions de l'argot et du jargon sont étudiées depuis plusieurs décennies. En effet, dès les travaux fondateurs de l'argotologie moderne à la fin du XX^e^ siècle (cf. François-Geiger, 1989), l'argot a été analysé comme un phénomène lexical conditionné par des fonctions spécifiques, au rang desquelles figure la fonction cryptique. Celle-ci est indissociable de contextes de surveillance et/ou d'exclusion symbolique, dans lesquels le cryptage linguistique apparaît comme une stratégie de cohésion et de protection communautaire, ainsi que de jeu. L'argot constitue un phénomène social et culturel, producteur d'identité et indissociable de rapports de pouvoir mais aussi d'(auto)surveillance. À ce titre, les conditions techniques contemporaines peuvent être selon nous appréhendées comme des institutions de contrainte comparables aux autorités humaines auxquelles l'argot s'est historiquement confronté. Or, force est de constater que l'argotologie s'est encore peu saisie de cette mutation de la « contrainte ».

Les théories argotologiques nous permettent pourtant de penser l'*algospeak* selon un cadre particulier. Elles distinguent l'argot du jargon de façon rigoureuse et plus spécifiquement fonctionnelle : là où le premier est fortement associé à des fonctions identitaires et cryptiques, le second se caractérise par une dimension avant tout pratique, en tant que ressource lexicale spécialisée visant l'efficacité communicationnelle dans

[3] À titre indicatif, la *Partnership for Countering Influence Operations* (PCIO), de la *Carnegie Endowment for International Peace* a interrogé la liste de standards communautaires de treize réseaux sociaux et plateformes de messagerie (*Facebook*, *Gab*, *Instagram*, *LinkedIn*, *Pinterest*, *Reddit*, *Signal*, *Telegram*, *TikTok*, *Tumblr*, *Twitter*, *WhatsApp* et *YouTube*) ; les standards de certaines plateformes sont beaucoup plus longs, complexes et/ou détaillés que ceux d'autres. Les standards communautaires de *Twitter*, par exemple, étaient à ce moment de l'analyse presque deux fois plus longs que ceux de *Facebook* et plus de cent fois plus longs que ceux de *Signal* (Bateman, Thompson, Smith, 2021).

[4] Ceci ne semble échapper à personne ; par exemple, dans un article journalistique très documenté, Prévost emploie les termes de « dialecte », « sorte de louchébem contemporain », et même de « bilinguisme » (Prévost, 2022).

[5] Nous appelons ici « argotologues de l'école parisienne » les chercheurs regroupés au sein d'une association informelle qui se concentre sur une argotologie moderne. Cette tradition prend sa source dans le *Centre d'Argotologie,* fondé en 1986 par Denise François-Geiger, et s'est poursuivie sous la direction de Jean-Pierre Goudaillier épaulé par David Szabó, dans une perspective sociolexicologique, ainsi que, notamment, par Andrzej Napieralski et Anne Gensane qui adoptent une approche socionéologique (ENEOLI – COST Action CA22126, WG 3.8 : « Argotisms and neologisms »).

des contextes situés. Toutefois, en contexte de contrainte, cette fonction peut se rapprocher d'un contournement des normes. À ce titre, comme nous allons le constater, l'*algospeak* contemporain peut être envisagé comme un point de jonction entre argot et jargon, montrant la relation entre adaptation pragmatique et dynamiques de reconnaissance collective. Nous incluons également les dilogies ou encore appelées *dogwhistles*, qui désignent les messages plus ou moins codés en direction de son groupe de pairs, en raison de leur caractère souvent politique et surtout sujet à controverse (cf. *Grand Dictionnaire terminologique, Office québécois de la langue française*).

Enfin, nous noterons que l'*algospeak* concerne aussi la dimension sonore et en sens repose sur une compétence sémiotique des plus élargie. En effet, dans les contenus audiovisuels, le cryptage passe par des stratégies de masquage audio : l'insertion de sons ou de silences artificiels au moment de la prononciation de termes jugés sensibles. Le mot n'est pas remplacé par un autre lexème, mais rendu perceptible par son absence même qui devient signifiante dans le contexte discursif. Il nous faut donc comprendre que les usagers doivent être en mesure d'articuler des indices sémantiques, graphiques, et alors même sonores et plus généralement contextuels pour reconstruire un référent implicite. L'*algospeak* doit donc selon nous être envisagé comme un phénomène discursif construit par faisceaux d'indices sémiotiques. C'est donc aussi le cadre d'une analyse sémiotique qu'appelle l'analyse de l'*algospeak*. En particulier, il nous faudrait observer plus en détail le principe de coopération et surtout le « sens implicite » qui est

> tout sens qui n'est pas directement associé aux signifiants d'un message, mais qui est conjecturé, calculé, à partir des signifiés normalement associés aux signifiants de ce message (Klinkenberg, 2000 : 319–323).

L'*algospeak* constitue une illustration contemporaine du sens implicite tel que décrit par Klinkenberg, dans la mesure où le message ne repose plus sur le sens explicite des mots, mais sur une interprétation contextuelle partagée par une communauté, permettant de contourner les contraintes imposées par les algorithmes. Ces pratiques demandent ce que l'on pourrait appeler une compétence techno-linguistique, c'est-à-dire : savoir adapter son langage en fonction de ce que les utilisateurs imaginent des règles de modération automatique.

Après avoir défini l'*algospeak* et situé ses enjeux théoriques, il importe désormais de présenter le corpus mobilisé pour cette étude. Celui-ci constitue le point d'ancrage empirique à partir duquel seront analysées les pratiques observées.

3. Corpus

Le corpus combine des observations des pratiques langagières sur plusieurs plateformes numériques contemporaines (*TikTok*, *Instagram*, *YouTube* et *Twitch*)[6] avec des réponses à un questionnaire[7] recueillies entre janvier et mars 2026.

[6] Les observations de pratiques sur les plateformes relèvent d'un repérage, principalement en novembre et décembre 2025, destiné à re-contextualiser les données déclaratives.

[7] Le recours à des données déclaratives permet d'accéder non seulement aux pratiques, mais également aux représentations et aux stratégies conscientes des locuteurs, dimension particulièrement pertinente

Celui-ci visait à documenter les pratiques auto-déclarées d'*algospeak* chez les adolescents qui sont particulièrement actifs sur ces plateformes. Le choix de ce public se justifie également par le rôle historiquement central des jeunes dans les pratiques néologiques argotiques[8]. Mais il convient de souligner que ce dispositif présente plusieurs limites. D'une part, le corpus ne prétend pas à une représentativité sociologique parfaite : il s'agit d'un corpus situé, et cette localisation permet d'analyser des pratiques langagières telles qu'elles sont vécues et interprétées par un groupe d'usagers confrontés à des contraintes similaires. D'autre part, les données recueillies reposent sur des déclarations, et non sur l'observation directe de pratiques effectives, ce qui peut introduire des biais liés la mémoire ou à la réflexivité inégale des répondants face à leurs propres usages linguistiques.

L'échantillon se compose de 112 répondants scolarisés dans 7 classes d'un lycée général, technologique et professionnel de la région de Douai (Nord de la France). La répartition par genre est relativement équilibrée (46 filles, 64 garçons, 1 personne se déclarant « autre » et 1 préférant ne pas répondre). Les âges s'échelonnent principalement entre 15 et 17 ans, avec une minorité d'élèves plus âgés.

Le questionnaire visait à explorer les usages et représentations de l'*algospeak* chez ces adolescents et jeunes adultes. Il comprenait des questions fermées (fréquence, connaissance et usage des formes modifiées) et des questions ouvertes (exemples, stratégies et motivations). La passation s'est déroulée en présentiel, dans le cadre scolaire, sous garantie d'anonymat, et a été supervisée par leur professeur de français. Les données ont fait l'objet d'un traitement mixte, relevant d'une approche qualitative à appui quantitatif. Les réponses fermées ont été exploitées de manière descriptive afin de dégager des tendances générales dans les pratiques déclarées. Les réponses ouvertes ont été analysées de manière inductive : nous avons identifié des régularités sémantiques et fonctionnelles, puis avons élaboré une catégorisation des procédés évoqués par les répondants. Cette catégorisation, basée sur un tri thématique, regroupe les formes similaires selon leur morphologie et leur sens. Elle a donc contribué à la construction de la typologie proposée dans cet article.

La présente étude vise à dégager des tendances et des hypothèses de travail susceptibles d'être approfondies et testées ultérieurement. Le corpus de lexies constitué à cette occasion est par ailleurs appelé à être réinvesti dans nos[9] travaux ultérieurs, selon des focalisations plus ciblées. Ainsi, dans le cadre d'autres recherches, l'analyse portera plus directement sur les lexies elles-mêmes, en privilégiant une approche appuyée sur un nombre accru d'exemples. Ce travail est actuellement en cours, mais il ne constitue pas l'objet du présent article, dont l'ambition, nous le rappelons, est avant tout de proposer un cadre théorique et typologique général.

dans le cadre de pratiques d'anticipation de la modération.

[8] La notion même de « parler jeune » demeure difficile à circonscrire empiriquement, en raison de l'hétérogénéité des pratiques qu'elle recouvre.

[9] Il n'est pas exclu que nous rendions ce corpus accessible en *open access*. Nous invitons les chercheurs intéressés à nous contacter : ce corpus, à la fois complexe et étendu, gagnerait à être partagé et exploité collectivement, afin d'enrichir les recherches sur les pratiques langagières en contexte numérique.

Nous commencerons par décrire la matérialité de ces pratiques grâce aux corpus pour ensuite dégager des tendances qu'on y a trouvées concernant l'identité, la temporalité et les effets discursifs éthiques.

4. Proposition de description des algogismes français

4.1. Proposition d'une typologie

En 2024, Fillies et Paschke identifiaient sept procédés linguistiques mobilisés dans les pratiques d'*algospeak*, que nous traduisons et reportons dans le tableau 1.

Tableau 1. Typologie selon Fillies et Paschke (2024 : 137)

1. Changement d'ortographie vers une ortographie inconnue « @v0rt!On » pour « abortion »
2. Changement d'ortographie vers une ortographie inconnue « porn » pour « corn »
3. Abréviations (« SA » pour «sexual assault »)
4. Représentations picturales (usage d'éemoticônes)
5. Paraphrase (« unalive» pour « kill »)
6. Réaffectation de mots existants (« Accountant » pour désigner des travailleurs du sexe)
7. Réssemblance phonétique (« not see » pour « Nazi »)

Différents exemples proposés entre 2023 et 2026 prennent place dans cette catégorisation. Nous pourrions citer Steen et al. qui indiquent en avoir « compilé à partir de sites web et des réseaux sociaux en préparation du recrutement de participants » (2023, traduit par nos soins), ou encore le recueil de Moskal et Supernak (2026), et plus largement les travaux de Calhoun et Fawcett (2023), Leal-Arenas et Corizzo (2024), Hughes et al (2024) et Aleksic (2025).

Parmi les lexies que nous avons collectées, un grand nombre correspondent à ce que nous avons déjà identifié comme des argotismes dans nos travaux antérieurs. Nous postulons dès lors une première fois que certains « algogismes » peuvent être considérés comme des argotismes, différenciés principalement par leur motivation première, sans exclure que d'autres motivations ou fonctions puissent rejoindre celles de l'argot (ce que nous serons amenée à analyser plus tard dans ce travail). Nous proposons d'employer le terme « algogisme » pour désigner toute unité lexicale ou phraséologique produite ou adaptée dans un contexte d'*algospeak*. Chaque algogisme implique une transformation volontaire pour contourner la modération automatisée, et sa survie dépend surtout de sa capacité à passer inaperçue.

Le tableau 2 synthétise notre typologie de procédés lexicogéniques d'algogismes[10], inspirée du tableau de Sablayrolles et Pruvost (2019), bien qu'il soit encore évidemment à parfaire dans nos recherches futures, et promis à de plus ou moins importantes modifications. Cette typologie sert d'outil pour relier les catégories identifiées dans la littérature à celles qui émergent de notre corpus, en combinant observation empirique et réflexion théorique.

[10] Comme précisé plus tôt, les données déclaratives ont été mises en regard d'observations ponctuelles de contenus publics (commentaires, légendes, *hashtags*), permettant de confirmer la présence effective des procédés décrits.

Tableau 2. Typologie d'algogismes actuels répertoriés

MATRICE EXTERNE	Emprunt	
MATRICE INTERNE	Morphologique	Singlaison : sigle ou acronyme ou initiale
		Substitution avec astérisque
		Suppression partielle type syncope
	Morphologique-sémantique : construction, imitation et déformation	Substitution par des émojis
		Substitution par des élément de couleur
		Substitution par des chiffres ou symboles ressemblant
		Substitution phonétique, peut donner lieu à découpage
		Argot à clef
		Composition
	Syntactico-sémantique : changenent de sens	Métaphore
		Antonomase
	Phraséologique	Périphrase euphémisante
		Détoumement sémantique, défigement

4.2. Description des procédés lexicogéniques de la typologie

Nous remarquons que beaucoup de procédés relevés reposent sur une modification morphologique[11] du signifiant, observable à travers la multiplication de formes dérivées d'une même lexie (par exemple : « s€x », « s3x3 », « sx », « s*xe »). Ces transformations utilisent des procédés variés : la siglaison (« PC » pour « plan cul »), la réduction à l'initiale (« V » pour « viol »), la suppression partielle (« sucide ») ou encore la substitution graphique (« A$$ » pour « ass »), ce qui peut d'ailleurs faire penser au *leet speak*[12]. Le verlan (« yekou » pour « couilles ») et la construction qu'est la composition (« testiboules » pour « testicules » + « boules » désignant les testicules de manière imagée) illustrent aussi des procédés de combinaison lexicale.

D'autres procédés reposent sur des formes de cryptage morpho-sémantique, fondées sur des mécanismes de ressemblance. On observe ainsi des substitutions par émojis (👆 pour le sexe masculin), par codes chromatiques (le bleu pour la violence, en lien avec les marques corporelles que sont les bleus), ou encore par des chiffres et symboles graphiquement proches (« v!ol »). À cela s'ajoutent des transformations à dominante phonétique, pouvant aller jusqu'à des formes de découpage (« Suisse ide » pour « suicide »).

La métaphore (« tour de pise » pour sexe masculin), l'euphémisation (« faire ses affaires » pour avoir des relations sexuelles) ou encore l'usage de désignations

[11] Nous pourrions voir dans cet *algospeak* une réactivation de certaines pratiques graphiques rappelant le célèbre « langage SMS » ou « texto » (*cf.* Anis, 2003) du début des années 2000. Toutes deux peuvent certes répondre à un besoin pratique et technique : les pratiques SMS étaient fondées principalement sur une économie de moyens, mais les variations graphiques de l'*algospeak* sont étroitement liées, elles, à la contrainte de la modération.

[12] Le *leet speak* était originellement connu des programmeurs et/ou hackers : il consiste à substituer chiffres et lettres se ressemblant.

indirectes telles que l'antonomase (« une Anne » pour une escroquerie[13]) opèrent à une transformation plus directe du sens. Ces formes permettent de référer à des réalités sensibles sans les nommer explicitement. Elles instaurent une mise à distance du référent, facilitant à la fois le contournement des dispositifs de modération et le maintien d'une certaine acceptabilité sociale des énoncés. Des procédés phraséologiques sont donc mobilisés, reposant sur des formes de reformulation discursive telles que la périphrase (pour en citer d'autres : « site de gens tout nus » pour désigner un site pornographique, ou plus atténuatives : « rendre les étoiles plus jolies » pour se suicider). On observe d'ailleurs également des phénomènes de détournement sémantique, incluant des références culturelles ou ludiques (« jouer au Uno » pour désigner des relations sexuelles), qui reposent sur une connivence interprétative.

Parallèlement, nos observations nous ont conduite à intégrer l'emprunt à des matrices externes comme procédé à part entière, incluant des formes surtout issues de l'*algospeak* anglais (« corn » pour *porn*), mais aussi du nouchi (« goumin » pour une peine profonde)[14], plus furtivement de l'arabe (« keh » pour prostituée), ou encore du rromani (« bicrave » pour la vente de drogue). On peut également observer que certains mots sont délibérément choisis pour donner l'impression d'un emprunt à une langue étrangère à tendance arabe ou d'Afrique noire, alors qu'ils résultent souvent de tendances ou de modes propres aux réseaux sociaux, à l'instar de termes comme « dih » (pénis). Nous avons pu avoir accès, grâce au professeur de français ayant distribué les questionnaires, à leur manière de prononcer ce mot, soit : [diɦ]. Il pourrait pourtant s'agir d'une siglaison issue de l'anglais : *Dick In Hands* (pénis dans la main), selon l'*Urban Dictionnary*, ou d'une troncation de *dick* (pénis)[15]. Sortant du cadre de l'emprunt, un nombre important de mots demeure en suspens et nécessite une analyse plus approfondie, et c'est le cas, par exemple, de « faire un boulot » (avoir des relations sexuelles).

Enfin, il convient de souligner que ces procédés peuvent fréquemment se combiner au sein d'une même forme. Ainsi, une unité comme « ide » articule substitution par un émoji, transformation phonétique et découpage graphique. De même, l'association entre le viol et la couleur violette repose sur une proximité phonétique.

Il est également intéressant de mettre ces observations en regard des données recueillies auprès des enquêtés. Les stratégies les plus fréquemment déclarées sont la réaffectation sémantique et la paraphrase (58 répondants), suivies des substitutions par chiffres ou symboles (44 répondants), de l'usage d'astérisques (32), des émojis (28) et de la découpe ou de l'ajout d'espaces (26). L'ajout de caractères non signifiants

[13] Ceci est une référence à une escroquerie sentimentale où une femme prénommée Anne a été trompée par des fraudeurs se faisant passer pour Brad Pitt, leur envoyant près de 830 000 €.

[14] Les emprunts sont fréquents dans l'argot contemporain (cf. Gensane, 2026). Pour autant, la prédominance du nouchi dans notre corpus est surprenante par rapport aux résultats habituels de nos analyses.

[15] Nous soulignerons également l'occurrence « la D », prononcé de façon anglophone, soit : [di] dans un morceau de Theodora, chanteuse populaire en France (dans son morceau *Fashion Designa*, sorti en 2025). Si nous nous intéressons un peu plus tard dans ce travail à la circulation des algogismes, il nous semble important de noter ici que le rap peut avoir un rôle déterminant dans la vitalité de certains termes.

apparaît légèrement moins fréquent, bien que restant notable (21 répondants). En revanche, des procédés tels que la substitution phonétique ou le changement de langue demeurent minoritaires (respectivement 7 et 3 répondants). Il convient toutefois de nuancer ce dernier point, dans la mesure où le changement de langue n'était pas proposé initialement mais ajouté dans une catégorie libre (« autres ») ; on peut ainsi supposer que sa fréquence réelle est sous-estimée. Dans l'ensemble, ces données viennent corroborer la typologie proposée.

4.3. Illustration indicative

Le tableau 3 présente un relevé de deux thèmes retenus en guise d'illustration. Ce choix permet de mettre en évidence des usages intéressants du corpus, tant par leur fréquence que par la variété des formes mobilisées.

Tableau 3. Fréquences et formes d'expression de deux thèmes du corpus : sexualité et viol

SEXUALITÉ

Lexie	Occ.	Définition	Procédé
doro	70	Sexe masculin, avoir des relations sexuelles	Emprunt au nouchi
paf	44	Sexe masculin	Emprunt à un ancien argot
BZ	30	Avoir des relations sexuelles	Substitution phonétique et siglaison
🍆	27	Sexe masculin	Substitution par un émoji
🍑	22	Sexe féminin	Substitution par un émoji
avoir faim	16	Désirer sexuellement	Métaphore
kayakobémé	15	Avoir des relations sexuelles	Création avec connotation de l'emprunt
🍒	14	Poitrime	Substitution par un émoji
boulot	13	Avoir des relations sexuelles	Semblablement création – origine obscure
ken	12	Avoir des relations sexuelles	Verlan suivi de troncation
avoir la dalle	10	Désirer sexuellement	Métaphore
s3x3	5	Sexe	Substitution par des chiffres

VIOL

Entrée	Occ.	Procédé
V	35	Siglaison
couleur violette	25	Substitution par un élément chromatique
🟣	17	Substitution par un émoji
💜	12	Substitution par un émoji
🟪	6	Substitution par un émoji
rapport/geste non consenti	4	périphrase

Le champ lexical de la sexualité met en évidence en premier lieu une forte présence de « doro » (ce mot est le plus fréquent du corpus total), emprunté au nouchi. Le mot « paf » est attesté dans la littérature populaire (par exemple chez

San-Antonio) et témoigne du fait que le renouvellement lexical ne repose pas uniquement sur la création, mais également sur la réactivation de ressources. Par ailleurs, « ken » est issu d'un processus de verlanisation bien connu des pratiques argotiques contemporaines (« niquer » < « quer-ni »), suivi d'une troncation. Plusieurs lexies relèvent de transformations à dominante phonétique et graphique ; c'est le cas de « BZ », qui constitue une siglaison fondée sur une proximité phonétique avec « baiser », ou encore de « s3x3 », qui mobilise une substitution par chiffres. Les emojis 👆, 🍑 et 🍆 permettent d'évoquer le sujet de façon implicite et ludique. Les autres métaphores alimentaires (« avoir faim ») et le néologisme « Kayakobémé »[16] renforcent cette dimension de jeu et de complicité.

À l'inverse, parler du viol est plus indirect. Le terme « V » domine (35 occurrences), suivi de l'annotation simple : « couleur violette » (25) et des emojis 🟣, 💜 et 🟪. Ces codages visuels et euphémismes permettent d'atténuer la gravité du sujet et de prendre de la distance, montrent une prudence.

Au-delà de la description des procédés lexicogéniques, il convient désormais d'interroger la manière dont les utilisateurs interprètent ces formes et les compétences qu'ils mobilisent pour les comprendre.

5. Identité, temporalité et éthique de l'*algospeak*

5.1. Production identitaire et réaction à l'autorité linguistique

Nous considérons que l'*algospeak* interprété dans une filiation argotique se justifie principalement par le rapport qu'il entretient à la norme linguistique et aux formes d'autorité qui la régulent. Comme l'argot de manière générale, il utilise volontairement des formes que l'on peut qualifier de non standard, adaptées à un environnement considéré comme contraignant. La production de ces formes participe ainsi à la construction d'une pratique linguistique délibérément située en marge, d'une déviance linguistique assumée. Les résultats de l'enquête confirment d'ailleurs cette dimension. L'omniprésence des réseaux sociaux (97 répondants) constitue un préalable essentiel, et près de la moitié des enquêtés (47 sur 112) déclarent modifier au moins parfois leurs mots pour éviter la modération, attestant du caractère intentionnel et adaptatif de ces usages.

Toutefois, la nature de l'autorité à laquelle répond l'*algospeak* introduit une différence majeure. Historiquement, l'argot s'est développé en réaction à des autorités humaines identifiables (institutions, groupes dominants), dont les attentes normatives étaient relativement prévisibles. L'*algospeak*, en revanche, se confronte à une autorité algorithmique invisible, perceptible uniquement par ses effets sur la visibilité des contenus. Les utilisateurs apprennent à anticiper les sanctions en repérant certains indices. 104 répondants sur 112 déclarent estimer que certains contenus sont davantage surveillés, et 96 attribuent les décisions de modération

[16] Orthographié de différentes manières, « kayakobémé » a été inventé par Anthony Sirius en 2024 ; il s'agit d'un néologisme semblablement improvisé devenu un mème viral. Sans réelle traduction, il véhicule néanmoins un sous-entendu sexuel clair dans le contexte.

principalement aux algorithmes (contre 55 aux humains et 41 aux deux), ce qui confirme l'identification d'une autorité algorithmique comme importante.

Cette opacité transforme le rapport à la norme. Là où l'argot traditionnel évoluait avec des frontières relativement stabilisées, l'*algospeak* évolue dans l'incertitude, les règles autoritaires étant mouvantes et variables selon les plateformes. La créativité linguistique apparaît dès lors comme un moyen de gestion du risque, liée à une prudence discursive accrue. L'utilisateur ne peut pas savoir si son contenu va être bloqué (ou supprimé, etc.), mais choisit l'*algospeak* comme moyen stratégique par anticipation.

Cette incertitude générale est corroborée empiriquement : parmi les répondants ayant subi une modération, une majorité (64 contre 24) indique ne pas en connaître les raisons. Les réponses ouvertes oscillent entre motifs identifiables (insultes, contenu sexuel, discrimination) et explications floues (« ça ne plaît pas »[17], « aucune idée »), confirmant le caractère difficilement prévisible de la possible sanction.

Ceci n'exclut pas pour autant, de nos observations d'argotologue, une dimension communautaire. Comme l'argot de manière générale, l'*algospeak* repose sur une compétence partagée et une connivence linguistique distinguant initiés et non-initiés. Comprendre ces formes demande de connaître les sujets sensibles et les stratégies langagières techniques de contournement. 93 répondants sur 110 déclarent comprendre « toujours » ou « souvent » ces formes, et seuls 2 indiquent ne jamais les comprendre. Par ailleurs, 93 répondants estiment qu'elles sont surtout comprises par les jeunes, ce qui renforce l'idée d'une socialisation linguistique située. L'*algospeak* fonctionnerait ainsi comme un marqueur d'appartenance à une communauté d'usagers familiers des réseaux sociaux et de leurs règles implicites, au sein de laquelle prennent également place des références culturelles partagées (par exemple autour de figures comme le basketteur LeBron James, mobilisées par paronymie ; « branler » en verlan [lebrã]). Si 46 répondants déclarent utiliser ces formes pour éviter la censure, 43 indiquent le faire parce que « tout le monde les utilise » et 37 parce qu'elles sont « amusantes ». L'*algospeak* apparaît ainsi investi comme pratique identitaire et ludique, contribuant à sa diffusion et à sa banalisation, y compris hors des plateformes publiques (37 répondants déclarent les utiliser en messages privés).

Si l'*algospeak* peut ainsi être appréhendé comme une pratique située socialement et identitairement, il se caractérise également par le fait qu'il évolue rapidement. L'instabilité des formes est au cœur de son fonctionnement.

5.2. Pour une exploitation longitudinale du néologisme algogique

Selon Marcellesi, l'étude des néologismes « doit prendre en compte l'ensemble de la situation de production » (1974 : 95). Dans le cas de l'*algospeak* originel, les mots disparaissent souvent dès qu'ils deviennent trop visibles ; cette instabilité constitue sa propre propriété d'existence néologique : l'offuscation.

[17] Nous citons désormais les répondants, à chaque guillemets établis.

On connaît la temporalité fluctuante du néologisme (Sablayrolles & Pruvost, 2019 : 34), la labilité des pratiques argotiques contemporaines (Sourdot, 2002). Dans le cas de l'*algospeak*, ce phénomène est d'autant plus marqué. Les systèmes de modération changent en permanence. Quand un mot devient trop visible ou lié à un contenu sensible, il cesse de contourner l'algorithme et doit être remplacé. L'obsolescence des algogismes est donc anticipée comme une issue probable. Ils répondent à un besoin pragmatique immédiat (garantir alors la visibilité) et leur caractère éphémère constitue l'une des propriétés. Le lexique est à penser en ce sens comme un flux en perpétuelle reconstruction. Cette dynamique est directement corroborée par les résultats de l'enquête : la perception de la durabilité des mots codés est variable, mais majoritairement orientée vers l'idée de temporalité brève. Une majorité des répondants (74) considère en effet ces formes comme temporaires, 29 les jugent dépendantes du contexte.

Brefs, parfois avortés, certains algogismes peuvent tout de même dépasser leur fonction initiale de contournement algorithmique et connaître une circulation plus importante, selon les enquêtés, et ce type de circulation rend difficile l'identification de l'origine exacte des formes. À la question portant sur le devenir des mots lorsqu'ils deviennent trop connus, une majorité des répondants indique qu'ils sont remplacés (57 réponses), qu'ils perdent leur efficacité (43), voire qu'ils deviennent « normaux » (70).

La perte d'opacité apparaît ainsi comme une limite dans le cycle de vie de ces éléments. Ils deviennent identifiables, et cessent alors de remplir leur fonction de contournement : ils évoluent. C'est dans ce moment que leur statut se transforme : d'outils pragmatiques situés, ils peuvent devenir des formes de parlers ordinaires. L'*algospeak* actuel apparaît dès lors comme une zone de transit néologique susceptible d'alimenter le lexique contemporain, et cette idée est renforcée par les réponses qualitatives qui mettent en évidence des différences dans la stabilisation des formes. Certains mots sont perçus comme liés à des effets de mode ou à des « *trends* », tandis que d'autres peuvent « s'incruster dans le vocabulaire contemporain », le « vocabulaire courant », et les enquêtés parlent alors de l'intégration de leur usage « dans la vie de tous les jours ». Si leur majorité perçoit ces transformations comme une altération (appauvrissement, vulgarisation, éloignement de la norme), d'autres y voient au contraire un processus d'enrichissement ou de création (« nouveaux mots », « nouveaux registres », « la langue évolue »). Cette ambivalence se trouve condensée dans une formulation particulièrement éloquente d'un répondant : « On finira par inventer une langue à ce rythme-là, ça s'appellera le Frantok ».

Mais nous souhaitons ici proposer de dépasser une lecture binaire (pauvreté *versus* richesse, éphémère *versus* durable) du phénomène. À cette étape de notre travail, il nous semble dès lors pertinent de proposer de penser les algogismes néologiques à partir du *continuum* suivant.



Figure 1. Proposition de *continuum* des algogismes néologiques

Nous pouvons ainsi distinguer deux pôles au sein de ce *continuum* que nous permet de penser notre cadre de travail de l'école argotologique. D'un côté, des algogismes à dominante jargonnière, dont la fonction est avant tout pragmatique : ils sont produits pour répondre à une contrainte immédiate (contourner la modération) et non pour générer un effet ludique (c'est surtout le cas, par exemple, des pratiques des journalistes ou influenceurs). De l'autre, des algogismes à dominante argotique, plus poreux, plus susceptibles d'être réinvestis dans des usages expressifs, identitaires. Cette distinction permet de penser le passage d'une forme strictement instrumentale à une forme socialement appropriée. Toutefois, lorsque des algogismes initialement jargonniers se diffusent dans le langage oral quotidien, les enjeux se déplacent. Hors du contexte numérique, cela engage en effet des transformations qu'il devient nécessaire de décrire et de problématiser du point de vue sociolinguistique car c'est à ce moment, selon nous, que se reconfigurent des rapports de pouvoir que ces formes contribuent à masquer ou à normaliser ; comme le souligne Prévost (2022) :

> Si les mots de l'algorithme, portés sans le vouloir par une classe littéralement définie par sa capacité d'influence – les "influenceurs" –, passent dans le langage IRL (comme ceux du lolspeak avant eux) par un processus appelé accommodation linguistique, si l'on entend un jour des adolescent·es utiliser "SA" à la place du terme "agression sexuelle" dans la rue, ce rapport de pouvoir achèvera d'être normalisé. Et c'est là que ça devient inquiétant.

5.3. Enjeux éthiques du cryptage algorithmique

La modération automatique vise (théoriquement) à protéger les publics, mais elle ignore souvent le contexte d'énonciation et les intentions discursives. Les stratégies d'*algospeak* apparaissent ainsi comme des réponses adaptatives à une régulation « à l'aveugle ». Or, cette adaptation a un coût : elle pousse les utilisateurs à reformuler des réalités violentes ou traumatiques avec des termes adoucis, ce qui peut en diminuer l'impact symbolique.

L'analyse du questionnaire permet d'éclairer empiriquement ces enjeux en mettant en évidence la manière dont les usagers perçoivent les effets de ces substitutions lexicales. Les données confirment d'abord que l'*algospeak* concerne surtout des sujets sensibles : sexualité (94 réponses), violence (79), drogues (57) ou harcèlement (51). Ces résultats montrent que les stratégies de contournement s'appliquent évidemment prioritairement à des réalités socialement et émotionnellement chargées.

Remplacer des expressions explicites n'est pas sans effet sur la portée symbolique des discours. En imposant des stratégies d'évitement lexical, la modération algorithmique agit directement sur la représentation du signifié et sur la force pragmatique des énoncés.

Elle fonctionne comme un filtre non seulement sur ce qui peut être dit, mais aussi sur la manière dont cela peut être pensé. La répétition de ces contournements pourrait ainsi instaurer des habitudes discursives tendant à naturaliser ces formes, au point de rendre la nomination directe socialement risquée ou perçue comme inappropriée. Cette transformation apparaît notamment dans les discours de prévention, eux aussi filtrés.

Les réponses qualitatives mettent en évidence la coexistence de deux tendances. D'une part, certaines d'entre elles montrent clairement que la dissimulation vise avant tout à éviter la censure, notamment dans des domaines comme la sexualité ou les drogues. D'autre part, un autre ensemble de réponses révèle plutôt une volonté d'atténuation « pour leur bien », comme si l'objectif affiché des dispositifs de modération automatique (à savoir la protection) avait été accepté et intériorisé par les usagers eux-mêmes. Ceux-ci semblent ainsi éviter d'affronter le mot dans sa réalité, dans la mesure où penser le mot revient aussi à penser la réalité qu'il désigne. Cette atténuation se retrouve surtout sur des sujets comme le suicide ou le mal-être, où il s'agit moins d'échapper à la censure que de contourner la charge émotionnelle, voire, selon les termes d'un répondant, de « rendre moins violent le vocabulaire ». Cette distinction met ainsi en lumière deux stratégies complémentaires : éviter la censure (finalité technique) et éviter le choc (finalité sociale). L'ambivalence du cryptage algorithmique apparaît ici. D'un côté, il constitue une condition de possibilité de la prise de parole dans des espaces fortement régulés ; de l'autre, il peut produire une forme de désactivation discursive en affaiblissant la capacité des mots à nommer clairement les réalités. Ce trouble s'accentue quand certaines formes sont perçues comme ludiques ou créatives (cf. 3.1.), alors même lorsqu'elles concernent des sujets émotionnellement chargés. Le décalage entre la gravité du référent et la légèreté apparente de certaines substitutions peut ainsi produire des effets de banalisation involontaire. Nous pensons notamment à l'utilisation de 🩶 pour désigner le viol. Des créateurs de contenu (*Zuck Got Me For*) alertent depuis plusieurs années sur les effets de cette régulation indirecte du langage, soulignant que :

> la liberté de s'exprimer et de réfléchir à la culture et à la politique à travers du texte et des images sur Instagram semble être un droit digne lorsqu'on abandonne ses données et son âme à Mark Zuckerberg.

Condition de possibilité de la prise de parole, les algogismes à dominante jargonnière dans ces discours professionnels participent ainsi simultanément à une transformation des pratiques de nomination, rappelant que nommer le réel constitue toujours un acte discursif à portée symbolique et politique (Siblot, 1997).

Ce décalage est d'autant plus significatif que la compréhension de ces formes repose sur une compétence partagée mais socialement située (cf. 3.1.). Une distribution inégale de cette compétence peut produire des effets d'opacité sélective : certains contenus deviennent lisibles pour un groupe d'initiés tout en échappant à d'autres publics, voire aux dispositifs de régulation eux-mêmes[18].

[18] À l'inverse, une posture de rejet peut apparaître (« AI;DR » : « IA, pas lu »), consistant à refuser l'interprétation de contenus perçus comme générés par l'Intelligence Artificielle.

Le cryptage algorithmique pourrait ainsi constituer un vecteur de normalisation linguistique, dont les effets à long terme sur les représentations sociales et les effets psychologiques restent à analyser. À ce sujet, une étude récente sur le discours du suicide et de l'automutilation (Schock et al., 2025) indique ainsi que beaucoup de ces contenus nuisibles sont encouragés par l'utilisation des algogismes :

> Les résultats constituent des preuves préliminaires suggérant que les vidéos utilisant l' « algospeak » contiennent davantage de contenus nuisibles liés au suicide ou à l'automutilation que les vidéos utilisant un langage conventionnel (non algospeak).

Une enquête menée par *Amnesty International* (2025) sur *TikTok* va également dans ce sens en montrant que des adolescents exposés à des contenus liés à la détresse psychologique peuvent accéder, par l'intermédiaire des algogismes, à des publications évoquant ces sujets sans être redirigés vers des dispositifs de soutien.

L'ensemble de ces analyses permet dès lors de revenir sur la question initiale et d'en proposer une synthèse. Il s'agit, en conclusion, de dégager les principaux apports de cette étude et d'envisager les perspectives qu'elle ouvre.

6. Conclusion

Cette recherche propose de définir l'*algospeak* dans le contexte francophone, en s'appuyant explicitement sur les travaux en néologie et en argotologie, et met en évidence le rôle des contraintes algorithmiques dans la production du langage. En réalité, l'émergence de l'*algospeak* premier invite à repenser les modèles classiques de la communication à l'aune de la surveillance algorithmique. Le schéma de Jakobson (1960) est en effet reconfiguré par l'introduction d'un tiers non humain qui filtre et régule les énoncés, rendant le code moins transparent et le dialogue plus fragile.

L'*algospeak* ne constitue pas une rupture radicale avec les pratiques langagières antérieures, mais une nouvelle configuration contemporaine de mécanismes argotiques et jargonniers connus, notamment de la fonction cryptique. Les procédés mobilisés ne sont pas fondamentalement nouveaux ; ce qui change, ce sont les conditions techniques qui les encadrent. L'algorithme agit comme une autorité invisible, sanctionnant selon des règles probabilistes plutôt qu'humaines. Les utilisateurs modifient leur langage pour anticiper les sanctions (parfois potentiellement inutilement), faisant de l'*algospeak* une forme de cryptage contemporain, prolongeant les fonctions de l'argot et du jargon.

Cette transformation confirme la pertinence des outils de l'argotologie pour analyser les discours numériques contemporains. Le sens dépend de signes graphiques, visuels, sonores et contextuels, reposant sur une compétence technosémiotique partagée. L'*algospeak* change notre façon de penser les néologismes : l'obsolescence rapide des formes est ici une ressource stratégique, compréhensible tant qu'elle reste partagée collectivement. L'analyse linguistique doit ainsi se concentrer sur les trajectoires, les conditions d'apparition et de disparition, en somme : les ajustements continus du lexique à son environnement technique. Nous avons notamment proposé

un *continuum* des algogismes à cet effet. Nous soulignerons qu'il nous faudrait plutôt, désormais, parler des algogismes plus actuels comme des réalisations à dominante ludique plutôt que pratiques – nous souhaiterions pour cela interroger l'actualité des modalités de modération dans une prochaine analyse, par exemple.

L'*algospeak* initial, tel que nous l'avons décrit, soulève enfin des enjeux éthiques majeurs : il permet de s'exprimer sur les plateformes, mais peut aussi rendre banales des réalités graves. La substitution répétée de formes cryptées à des termes explicites infléchit la nomination du réel et transforme progressivement les normes discursives, surtout lorsque des formes de type algogique pur sont produites hors contexte de contrainte algorithmique.

Nous finirons par souligner que cette étude a été conçue principalement dans un objectif théorique, afin de fournir un socle permettant de prolonger l'analyse vers chacune des thématiques abordées : procédés lexicogéniques, temporalité des formes, sémiotique implicite, enjeux éthiques, circulation des pratiques… Elle prépare aussi le terrain pour des recherches comparatives dans d'autres contextes culturels.

Bibliographie

Aleksik, A. (2025). *Algospeak: How Social Media Is Transforming the Future of Language*, New York : Knopf.

Amnesty International (2025). Plongée dans l'algorithme de TikTok France : nos révélations. https://www.amnesty.fr/actualites/plongee-dans-l-algorithme-de-tiktok-france-rapport/ [10/01/2026].

Anis, J. (2003). Communication électronique scripturale et formes langagières : S'écrire avec les outils d'aujourd'hui. In *Réseaux humains, réseaux technologiques*, Collection « Documents, Actes et Rapports pour l'Éducation », CNDP.

Bateman, J., Thompson, N. & Smith, V. (2021). How Social Media Platforms' Community Standards Address Influence Operations. https://carnegieendowment.org/research/2021/04/how-social-media-platforms-community-standards-address-influence-operations [12/12/2025].

Calhoun, K., Fawcett, A. (2023). "They Edited Out her Nip Nops": Linguistic Innovation as Textual Censorship Avoidance on TikTok. *Language@Internet, 21*, pp. 1–30.

Crystal, D. (2006). *Language and the Internet*, 2e édition. Cambridge: Cambridge University Press.

Fillies, J. & Paschke, A. (2024). Simple LLM based Approach to Counter Algospeak. In *Proceedings of the 8th Workshop on Online Abuse and Harms (WOAH 2024)*, Mexico City, pp. 136–145.

François-Geiger, D. (1989). *L'argoterie. Recueil d'articles*. Paris: Sorbonnargot.

Gensane, A. (2026). Les emprunts aux langues étrangères appauvrissent-ils les pratiques linguistiques des jeunes ? *The Conversation*, https://theconversation.com/les-emprunts-aux-langues-etrangeres-appauvrissent-ils-les-pratiques-linguistiques-des-jeunes-276216 [05/03/2026].

Gensane, A. (2023). *Analyse de l'imaginaire et de pratiques linguistiques d'adolescents : un phénomène argotique contemporain ?* Thèse de doctorat, Rennes 2.

Goudaillier, J.-P. (2019). *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du Français Contemporain des Cités*, 3e édition. Paris : Maisonneuve et Larose.

Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In T. Sebeok (éd.), *Style in Language*. Cambridge, pp. 62–93.

Klinkenberg, J.-M. (2000). *Précis de sémiotique générale*. Paris : Points.

Laugée, F. (2021). Interview de Romain Badouard : Les enjeux de la modération des contenus sur le web. *La Revue européenne des médias et du numérique*, *59*.

Leal-Arenas, S., Corizzo, R. (2024). Assessing the Impact of Algospeak on Sentiment Analysis Models. *IEEE Digital Platforms and Societal Harms (DPSH),* pp. 1–7.

Lorenz, T. (2022). Internet 'algospeak' is changing our language in real time, from 'nip nops' to 'le dollar bean'. *The Washington Post*.

Marcellesi, C. (1974). Néologie et fonctions du langage. *Langages*, 36, pp. 95–102.

Moskal, M. & Supernak, N. (2026). Algospeak examples collected on TikTok accompanied by their decoded meanings (March 2023–August 2024). https://www.researchgate.net/publication/399552806_Algospeak_examples_collected_on_TikTok_accompanied_by_their_decoded_meanings_March_2023-August_2024 [12/12/2025].

Napieralski, A. & Gensane, A. (2025). Rap et néologie verbale : exploration des procédés lexicogéniques dans un corpus français contemporain. In R. Mudruchová & A. NAPIERALSKI (éd.), *La Néologie du verbe*, *Écho des études romanes*, 21(1–2), pp. 141–157.

Office Québécois De La Langue Française (s.d.). Dilogie, *Grand Dictionnaire Terminologique*. https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26542617/dilogie [11/02/2026].

Prévost, T. (2022). Algospeak : les influenceurs, bilingues en censure automatisée. https://www.arretsurimages.net/chroniques/clic-gauche/algospeak-les-influenceurs-bilingues-en-censure-automatisee [12/12/2025].

Sablayrolles, J.-F. (2017). *Les néologismes : créer des mots français aujourd'hui*. Paris : Garnier.

Sablayrolles, J.-F. & Pruvost, J. (2019). *Les néologismes*. Paris : PUF.

Schock, B. E., Kuraner, S., Westphal, M. & Bonanno, G. A. (2025). How 'Algospeak' Is Changing Online Discourse on Suicide and Self-harm: A Pilot Study. *Traumatology*, 32(3), pp. 519–522, https://doi.org/10.1037/trm0000581

Siblot, P. (1997). Nomination et production de sens : le praxème. *Langages*, 127, pp. 38–55.

Sourdot, M. (2002). L'argotologie : entre forme et fonction. *La linguistique*, 38/1, pp. 2–26.

Steen, E., Yurechko, K. & Klug, D. (2023). You Can (Not) Say What You Want: Using Algospeak to Contest and Evade Algorithmic Content Moderation on Tiktok. *Social Media + Society, 9*.

Van Der Nagel, E. (2018). 'Networks That Work Too Well': Intervening in Algorithmic Connections. *Media International Australia*, 168(1), pp. 81–92.

Zuk Got Me For (s.d.). https://zuckgotmefor.wixsite.com/zuck/about [12/12/2025].

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 169–183
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.12
COPE Member since 2021 JM14948

Michèle Akli ou la résurgence contemporaine du bovarysme : entre tradition littéraire et réinvention postcoloniale dans *Satisfaction* de Nina Bouraoui

Michèle Akli or the Contemporary Resurgence of Bovarysme: Between Literary Tradition and Postcolonial Reinvention in Satisfaction *by Nina Bouraoui*

Nezha Aït-Aïssa Boukerdenna
Université Mostefa Ben Boulaid – Batna 2, Algérie
https://orcid.org/0009-0005-5475-5606
n.aitaissa@univ-batna2.dz

Résumé : Le présent article analyse la figure de Michèle Akli dans *Satisfaction* de Nina Bouraoui comme une résurgence contemporaine du bovarysme, à la croisée de l'héritage flaubertien et de ses nouvelles déclinaisons romanesques. Dans une perspective comparative avec *Madame Bovary*, l'étude explore la manière dont Michèle incarne une forme radicalisée de révolte féminine, marquée par la violence, le désenchantement et une profonde désillusion. Nous examinerons comment Nina Bouraoui inscrit son personnage dans une dynamique de mémoire littéraire et de rupture esthétique, révélant ainsi les tensions persistantes entre désir d'émancipation, normes sociales et quête identitaire. Plus qu'un simple héritage, la figure de Michèle met en acte une hantologie de l'archétype féminin, où les formes du passé ressurgissent, mutatis mutandis, sous des modalités renouvelées. Il s'agira dès lors de montrer que le bovarysme ne constitue nullement un modèle figé, mais se reconfigure continuellement au contact de nouveaux contextes historiques, culturels et subjectifs. En définitive, l'article met en lumière la capacité du roman contemporain à réinterpréter les legs littéraires afin d'interroger plus profondément les enjeux actuels de l'altérité, de la marginalisation sociale et de la subjectivité féminine.

Mots clés : bovarysme, expatriation, marginalisation sociale, altérité, identité, fragilité psychique.

Abstract: This article examines the figure of Michèle Akli, the protagonist of *Satisfaction* by Nina Bouraoui, as a contemporary resurgence of Bovaryism, situated at the crossroads of the Flaubertian legacy and its new fictional reconfigurations. From a comparative perspective on *Madame Bovary*, the study explores how Michèle embodies a radicalized form of female rebellion, marked by violence, disenchantment,

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-15; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Mostefa Ben Boulaid – Batna 2. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

and profound disillusionment. It investigates the ways in which Bouraoui inscribes her character within a dynamic of literary memory and aesthetic rupture, thereby revealing the enduring tensions between the desire for emancipation, social norms, and the quest for identity. More than a mere inheritance, Michèle's figure enacts a hauntology of the feminine archetype, in which forms inherited from the past re-emerge, mutatis mutandis, through renewed configurations. It will therefore be shown that Bovaryism does not constitute a fixed model, but is continually reconfigured in contact with new historical, cultural, and subjective contexts. Finally, it highlights the capacity of the contemporary novel to reinterpret literary legacies and, in doing so, to engage more deeply with current issues of alterity, social marginalization, and female subjectivity.

Keywords: bovarysme, expatriation, social marginalization, alterity, identity, psychological fragility.

1. Introduction

L'articulation entre tradition et innovation constitue un axe fondamental dans l'évolution des formes culturelles et littéraires. Cette dynamique complexe repose essentiellement sur un dialogue incessant entre héritage et rupture, continuité et renouvellement. Chaque mouvement esthétique ou courant de pensée se construit en tension avec les précédents, oscillant continuellement entre hommage, détournement et dépassement. Si certaines innovations émergent comme des contestations directes de la tradition, d'autres procèdent, a contrario, de cette dernière par une reformulation subtile, intégrant et réinterprétant des éléments du passé sous des formes nouvelles car comme le stipule Jauss :

> En réalité la forme nouvelle […] peut aussi rendre possible une autre perception des choses, en préfigurant un contenu d'expérience qui s'exprime à travers la littérature avant d'accéder à la réalité de la vie […] L'œuvre littéraire nouvelle est reçue et jugée non seulement par contraste avec un arrière plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière plan de l'expérience de la vie quotidienne (Jauss, 2014, p. 76).

En effet, la nouveauté formelle ne signifie nullement une rupture absolue avec le passé, mais engendre une interaction complexe entre mémoire artistique et vécu collectif. Cette interaction donne naissance à une dialectique féconde où les formes anciennes ne disparaissent pas, mais persistent sous d'autres modalités, souvent latentes. Le passé hante, ainsi, le présent en se manifestant sous forme de réminiscences ou de persistances souterraines qui irriguent silencieusement les créations contemporaines. L'acte de lecture, dès lors, devient un lieu de confrontation entre temporalités disjointes, où l'histoire de la forme croise celle de la sensibilité humaine. Dans cette perspective, la littérature n'est pas un simple reflet de la réalité, mais une instance active de sa mise en forme, voire de sa transformation, où elle permet d'anticiper parfois les contours d'un réel encore inarticulé.

À travers la figure d'Emma Bovary, Flaubert inaugure une tradition littéraire où le personnage féminin s'érige contre l'ordre moral et social, tiraillé entre idéal romantique et réalité bourgeoise. Un siècle et demi plus tard, le personnage de Michèle Akli, tel que le met en scène Nina Bouraoui dans *Satisfaction* (2021), parait ressurgir de cette matrice flaubertienne, tout en la subvertissant en profondeur. L'une comme l'autre incarnent une quête insatiable de sens, une tension permanente

entre le désir et l'ennui, entre le fantasme d'une autre vie et l'enfermement dans un quotidien désaffecté. Mais alors qu'Emma s'abîme dans l'illusion romanesque et la rêverie amoureuse, Michèle exprime une violence nue, une sexualité désenchantée, marquée par l'excès, la souffrance et une lucidité corrosive.

Dans notre corpus, Michèle, une Française mariée à Brahim, directeur d'une usine de papier à Alger, vit une relation conjugale empreinte de désenchantement et d'inassouvissement. Leur union, au lieu de lui offrir équilibre et sérénité, cristallise son sentiment d'étrangeté et accentue son malaise. Mère d'un garçon de dix ans, Erwan, elle consigne dans ses carnets une mélancolie lancinante, reflet d'un désarroi intime et d'une insatisfaction qui déborde le cadre domestique. Arrivée en Algérie en 1962, au lendemain de l'indépendance, elle doit composer avec un environnement social et culturel qui exacerbe sa condition d'étrangère et accentue son sentiment de décalage. Madame Akli, dont le nom fait écho à Madame Bovary, voit son quotidien s'enliser dans la monotonie et l'ennui, et trouve un exutoire dans son attirance pour Catherine, la mère française d'une camarade de son fils. Ce désir inavoué traduit une aspiration à l'évasion, tout en révélant une profonde insatisfaction. Michèle ne sait plus véritablement ce qu'elle désire et oscille entre l'appel de l'ailleurs et l'incapacité à trouver satisfaction dans ce qu'elle possède. Cette hésitation met en lumière le fossé qui sépare ses aspirations intimes de la réalité oppressante de sa vie aux côtés de Brahim.

Dans cette perspective, la figure de Michèle Akli, personnage-narratrice de notre corpus, se révèle particulièrement signifiante. Issue de l'œuvre de l'écrivaine franco-algérienne Maïssa Bey, dont l'écriture s'inscrit dans le prolongement des questionnements hérités de l'histoire coloniale et de ses répercussions sociales, culturelles et identitaires, ce personnage met en lumière les tensions qui traversent la construction de soi. À travers son parcours, se donnent à voir les contradictions inhérentes à toute quête d'émancipation, de reconnaissance et d'affirmation identitaire dans une société travaillée par des héritages multiples. Tout comme Emma Bovary, Michèle Akli se heurte aux attentes normatives de la société qui l'entoure et développe un sentiment d'aliénation et un désir d'un ailleurs inassouvi. Là où Emma se réfugie dans des fantasmes romanesques qui exacerbent son malaise existentiel, Michèle projette sournoisement ses aspirations sur une figure féminine qui incarne l'idéal inaccessible et insaisissable d'une appartenance qu'elle ne peut pleinement revendiquer. Ce parallèle met en exergue un phénomène d'émulation du passé. Ce faisant, si le bovarysme constitue une forme de contestation des normes sociales du XIXe siècle, il trouve un écho renouvelé dans la trajectoire de Michèle Akli, qui transpose cette insatisfaction dans un contexte post-indépendance.

Cette étude se propose ainsi d'examiner la manière dont Nina Bouraoui, en donnant naissance à Michèle Akli, réactualise la figure de la femme transgressive et l'inscrit dans un contexte postcolonial, algérien, et résolument contemporain, entendu comme l'ensemble des héritages historiques, culturels et mémoriels issus de la colonisation et de la décolonisation franco-algériennes, ainsi que leurs

répercussions sur les identités et les représentations. Il ne s'agira pas d'identifier une filiation directe entre les deux personnages mais de penser la réécriture comme un geste critique, où le personnage féminin devient le lieu d'une mémoire littéraire autant que d'une rupture esthétique puisque

> Il n'y a pas de création ex nihilo, mais un livre, qui ne court de page en page qu'accompagné par les livres de ses-autres-en-littérature ; un texte, appelé par d'autres textes, nourri des lectures de la bibliothèque, espace pour chacun d'interprétations propres (Calle-Gruber, 2004, &1).

Dans quelle mesure Michèle Akli reprend-elle et radicalise-t-elle les traits d'Emma Bovary ? Et en quoi cette réinvention témoigne-t-elle d'un déplacement des problématiques de genre, de désir et de narration entre la tradition réaliste du dix-neuvième siècle et les écritures contemporaines de la violence et de la psyché féminine ?

Cette analyse visera à montrer comment le personnage de Michèle, traversé par la pulsion, la révolte et l'auto-destruction, ne se contente pas d'hériter d'Emma, mais vient l'excéder, voire la hanter, dans une forme d'hyperbole littéraire. À travers ce parallèle, l'article interrogera plus largement les modalités d'actualisation de cette figure féminine dans la littérature francophone contemporaine, entre fidélité à un archétype et transgression radicale des normes narratives et sociales. Ainsi, l'étude de ce personnage permet d'explorer le processus par lequel une œuvre patrimoniale continue d'irriguer la création littéraire contemporaine, offrant un prisme d'analyse sur les évolutions des représentations féminines et des conflits identitaires. À travers la réactivation du modèle bovarien, Michèle Akli illustre comment la tradition littéraire peut être réinvestie et transformée pour interroger les problématiques contemporaines de l'altérité et de la marginalisation. La référence à Madame Bovary s'inscrit dans une démarche réflexive sur le statut du roman en tant que lieu d'innovation formelle et narrative. Là où Flaubert innovait en introduisant une écriture impersonnelle et une ironie distanciée, la réécriture contemporaine du bovarysme adapte ces tensions à des configurations nouvelles, où les enjeux postcoloniaux et migratoires redéfinissent les frontières du désenchantement et de la quête identitaire.

Entre fidélité et subversion, la reprise de motifs traditionnels participe à un processus d'hantologie (Derrida, 2004, p. 89), où l'ombre des œuvres antérieures continue de hanter les créations présentes, à la fois comme référence incontournable et comme point de friction. À travers le cas de Michèle Akli, nous verrons comment le bovarysme devient un espace d'expérimentation où tradition et innovation s'entrelacent pour offrir une lecture renouvelée des tensions sociales et culturelles actuelles.

L'œuvre de Nina Bouraoui se caractérise par une écriture à la fois intime, poétique et fragmentaire, qui explore sans relâche les thèmes de l'identité, du désir, de la mémoire et de la transgression. Son style, épuré et sensuel, privilégie les phrases brèves, souvent scandées par le rythme de l'oralité, comme pour traduire l'urgence de dire l'indicible. La question du corps, souvent traversé par le désir et la douleur,

occupe une place centrale, tout comme celle du double ancrage culturel, entre France et Algérie, qui nourrit une réflexion subtile sur l'exil, l'appartenance et l'altérité. À travers une langue qui mêle délicatesse et violence, Bouraoui construit une œuvre profondément marquée par l'introspection et la recherche de soi, où l'expérience individuelle rejoint des interrogations universelles sur l'amour, la liberté et la mémoire.

2. L'exil intérieur et géographique

Georges Palante, en tenant compte de l'analyse faite par De Gaultier, définit le bovarysme comme suit :

> Le bovarysme est le père de l'illusion sur soi qui précède et accompagne l'illusion sur autrui et sur le monde. Il est l'évocateur des paysages psychologiques par lesquels l'homme est induit en tentation pour sa joie ou pour son malheur (Palante, 2005, p. 53).

c'est-à-dire comme une propension psychologique à se percevoir autrement que ce que l'on est réellement, glissant vers une série d'illusions d'abord sur soi, puis sur les autres, et enfin sur le monde. En mettant en relation cette définition avec notre corpus, cette posture imaginaire qui constitue une véritable construction identitaire falsifiée, engendre une rupture ontologique entre l'individu et son environnement réel. Ce divorce intérieur est le point de départ d'un exil psychique, un éloignement de soi qui précède souvent un exil physique ou géographique, tant le désir de fuir la réalité devient impérieux.

Le bovarysme évoque, en effet, ce que Palante nomme « des paysages psychologiques » (Palante, 2005, p. 53), métaphore évocatrice d'une géographie intérieure mouvante et fantasmée. L'individu n'habite plus le monde tel qu'il est, mais celui qu'il imagine. Cet exil intérieur, fait d'attentes irréalistes, de projections idéales et de rêveries romantiques, rend insupportable la banalité du quotidien, poussant parfois à la fuite effective à travers un changement de lieu, de statut social ou de cadre de vie. Ainsi, l'illusion initialement mentale devient vecteur d'un exil géographique, comme on le voit chez la protagoniste Michèle Akli, qui ne parvient plus à cohabiter avec le réel dans lequel elle est ancrée.

En ce sens, l'analyse de Palante éclaire la dynamique entre le désajustement psychologique et le déplacement physique. Le premier, nourri par l'idéalisation de soi et du monde, conduit souvent au second, lorsqu'il devient insoutenable. Le bovarysme devient alors non seulement une pathologie de l'imaginaire, mais aussi une force centrifuge qui pousse à l'éloignement, tant intérieur qu'extérieur, dans l'espoir illusoire d'un ailleurs plus conforme au rêve.

En effet, Michèle Akli est une femme qui dès l'entame du roman avoue s'être trompée de vie dans le carnet qu'elle tient et où elle écrit tous ces maux/mots :

> Je me suis trompée de vie, je ne veux pas y croire. Mais je l'écris, ce qui est écrit et à demi écarté. Il existe une illusion de mots, du langage qui parvient à réparer, ou, quand elle n'y parvient pas, à transformer la réalité, nous consolant de nos défaites (Bouraoui, 2021, p. 10).

Cette citation éclaire le roman comme une méditation sur l'altérité, la condition féminine et l'exil intérieur. Elle révèle comment le personnage de Michèle Akli, dans sa tentative d'habiter un monde qui la rejette ou l'ignore, incarne à la fois une héritière d'une tradition littéraire du désenchantement dont Emma Bovary fut la figure emblématique et une voix singulière ancrée dans les fractures de notre contemporanéité. Par cette écriture réflexive, Michèle Akli inaugure une mise en abyme de son propre récit, où la parole littéraire devient à la fois tentative de consolation, de réparation et d'inscription de soi dans une histoire collective marquée par l'échec des appartenances :

> Je me sens épiée par une masse, l'essaim, je me sens coupable, jugée et pourtant je suis innocente. L'écriture est le filet qui me récupère, moi, qui sans cesse lâche le trapèze, me mesure au vide, certaine de pouvoir planer au-dessus de la ville et de ma famille sans m'écraser, me blesser. Désir de donner mon carnet, d'être lue des miens, d'être délivrée par le jugement, punie et lavée de mes pensées (Bouraoui, 2021, p. 28).

Le langage, malgré ses illusions, devient alors l'ultime recours face aux défaites intimes et collectives. Un acte de survie, mais aussi de contestation silencieuse. Ce refus discret s'inscrit non pas dans une lutte organisée ou idéologique, mais dans un décalage profond vis-à-vis des attentes sociales, des codes familiaux et des normes de conduite imposées. En choisissant d'écrire ce qui ne se dit pas, ce qui ne se montre pas, à savoir la honte, le ressentiment, la douleur nue, Michèle Akli donne forme à une expérience de marginalisation diffuse, qui n'a ni porte-parole ni reconnaissance. Son écriture intime devient alors un espace de résistance aux assignations sociales, celles de la bonne fille, de la mère exemplaire, de la femme conforme. En transgressant silencieusement ces modèles, Michèle fait entendre une voix dissonante, parfois dérangeante, qui refuse l'intégration sans heurt à l'ordre social. Ce n'est pas une parole militante, mais une parole en excès, en désaccord avec le monde tel qu'il fonctionne. C'est par ce désaccord que le langage opère une mise à distance du réel, et permet à la narratrice (Mme Akli) de préserver un reste d'identité, une forme de lucidité, là où le silence aurait signé l'effacement. En ce sens, l'écriture devient un moyen de réaffirmer une présence sociale menacée d'invisibilité.

Michèle est une éternelle insatisfaite, même la relation conjugale, qu'elle a elle-même choisie, n'échappe pas à ce regard désenchanté. Ce désaveu du lien marital traduit une crise plus profonde, celle du mythe de l'amour comme promesse d'accomplissement et de stabilité. Le choix de son mari, pourtant libre en apparence, se révèle a posteriori comme une erreur fondatrice, une méprise sur soi autant que sur l'autre. Le désenchantement marital devient alors le miroir du désenchantement existentiel puisque Michèle découvre que ni l'amour, ni le mariage, et encore moins l'émigration vers l'Algérie ne sauraient combler le vide palpable qui la hante. Ce sentiment d'échec, à la fois intime et structurel, s'inscrit dans une logique de décalage constant entre ses désirs intérieurs et les rôles sociaux qui lui sont proposés ou imposés.

Ce désaccord entre désir intime et réalité relationnelle trouve une expression particulièrement éloquente dans cette confession troublante :

> J'aime Brahim, mais je ne l'aime plus comme au premier jour […] mon désir demeure parce qu'il ne se raccorde pas à notre relation. Il se dirige vers le corps de Brahim comme il pourrait se diriger vers n'importe quel corps tant je dois m'en délivrer. Mon désir me dépasse, me gouverne, il me rend mélancolique quand ma jouissance est inférieure à ce que j'attendais (Bouraoui, 2021, pp. 10–11).

Ici, Michèle dissocie radicalement amour et désir. Si le lien affectif subsiste, il n'est plus animé par l'élan initial, et le désir désancré du corps aimé, devient erratique, mécanique, presque pulsionnel. Ce qui s'exprime, c'est une crise du corps féminin dans la conjugalité, où l'intimité devient une contrainte, et la sexualité, un lieu d'aliénation.

La mélancolie que suscite cette dissociation révèle une profonde inadaptation aux attentes normatives de l'amour conjugal. L'aveu d'une jouissance déceptive, inférieure à l'attente, donne à voir une subjectivité en lutte avec ses propres affects, tiraillée entre ce qu'elle désire et ce qu'elle subit. Il ne s'agit plus seulement d'un amour qui s'érode, mais d'un désir qui devient souffrance, excès, débordement, dans un contexte où le féminin est encore pensé selon des cadres restrictifs. Cette prise de parole incarne ainsi une voix subversive, qui brise les tabous sur la sexualité féminine, sur le corps en tant que lieu de conflits, d'injonctions, mais aussi de résistances. Dans cette perspective, Hélène Cixous vient appuyer cette conception en affirmant que :

> Écrire, acte qui non seulement « réalisera » le rapport dé-censuré de la femme à sa sexualité, à son être-femme, lui rendant accès à ses propres forces ; qui lui rendra ses biens, ses plaisirs, ses organes, ses immenses territoires corporels tenus sous scellés ; qui l'arrachera à la structure surmoïsée dans laquelle on lui réservait toujours la même place de coupable (coupable de tout, à tous les coups : d'avoir des désirs, de ne pas en avoir ; d'être frigide, d'être trop « chaude » ; de ne pas être les deux à la fois ; d'être trop mère et pas assez ; d'avoir des enfants et de ne pas en avoir ; de nourrir et de ne pas nourrir...) par ce travail de recherche, d'analyse, d'illumination, cet affranchissement du texte merveilleux d'elle-même qu'il lui faut d'urgence apprendre à parler (Cixous, 1975, p. 43).

Cette citation éclaire puissamment la trajectoire de Michèle Akli, dont le mal-être, exprimé dans le flux ininterrompu de ses confessions, révèle l'intensité du conflit entre les injonctions sociales intériorisées et le désir de reconquête de soi :

> Car ici intervient la loi selon laquelle la réalité s'informe en fonction du bovarysme. Cette loi est celle du contraste qui se pose entre deux aspects contraires de la personnalité humaine ou de la vie sociale, et du compromis qui s'institue entre eux […] La réalité sociale est conditionnée de même par un compromis entre deux principes contraires : un principe de mouvement et un principe d'arrêt, un principe de dissociation et un principe d'association, un principe d'individualisme et un principe de cohésion sociale (Palante, 2005, pp. 59–60).

Les écrits de Michèle deviennent le lieu d'un affranchissement, où le corps et la parole se rejoignent dans une tentative de réappropriation identitaire : « le corps qu'il faut soigner comme s'il était en péril […] de quelle image sommes-nous esclaves ? celle

que je me renvoie est difficile à regarder» (Bouraoui, 2021, p. 41). Ce mouvement trouve une résonance profonde dans la figure d'Emma Bovary, cette héroïne flaubertienne en proie à une désillusion constante, dont l'existence même illustre l'inadéquation tragique entre l'idéal rêvé et les contraintes d'une réalité sociale normative. Ainsi, à travers la voix de Michèle, c'est toute une mémoire féminine de l'aliénation et de la révolte qui s'exprime, dans la lignée des discours subversifs portés par les écritures féminines du corps et du désir.

Cette filiation littéraire entre les deux personnages se révèle avec plus d'acuité lorsqu'on examine la nature même du mal-être qui les traverse. À l'instar d'Emma, Michèle est habitée par une irrépressible insatisfaction, non seulement conjugale, mais aussi existentielle, qui la pousse à remettre en question les fondements mêmes de sa vie. Ce désenchantement chronique, qui ronge son rapport au monde, à son mari et à elle-même, place son personnage dans une lignée littéraire féminine marquée par la frustration, l'exil intérieur et l'impossible réconciliation entre les aspirations individuelles et les normes collectives.

La lecture de « Mme Bovary [comme] une courtisane à l'état de bourgeoise, « une dame aux camélias » tombée dans un petit chef-lieu de canton, une Danaé de province étouffant dans un village » (Cuvillier-Fleury, 2022), s'applique avec une clairvoyance troublante à Michèle Akli. Elle aussi est une figure déplacée, hors lieu, une femme en inadéquation radicale avec l'espace dans lequel elle évolue. Elle perçoit l'Algérie postindépendance comme un carcan culturel et social, un lieu de relégation où son être profond ne peut s'épanouir. Tout comme Emma, que Flaubert place dans un décor provincial trop étriqué pour ses rêves romanesques, Michèle se retrouve enserrée dans un environnement qu'elle vit comme une assignation. L'Algérie qu'elle habite devient, à ses yeux, ce petit chef-lieu de canton où l'âme s'asphyxie, non pas faute de grandeur extérieure, mais faute d'un monde intérieur reconnu.

Cette lecture permet de penser Michèle comme une forme contemporaine de la Bovary provinciale, marquée non plus par l'ennui bourgeois, mais par l'exil affectif et culturel. Son désir inassouvi, son rapport déçu à la conjugalité et sa quête d'un ailleurs inatteignable ne sont que les déclinaisons modernes de ce que Flaubert mettait déjà en scène : l'impossibilité de faire coïncider un imaginaire exalté avec les limites du réel.

Chez Michèle Akli, le lieu géographique n'est jamais neutre, il devient le théâtre d'une expérience existentielle marquée par l'étrangeté et la désillusion. L'Algérie décrite par Michèle Akli devient non seulement un espace de déportation, mais aussi un lieu spectral, chargé de mémoires et de normes, un lieu sans lieu où l'identité ne peut se déployer que dans la négation.

> Souvenir de Paris, d'une promenade avec mon frère, d'une robe à fleurs, de mes chaussures rouges à talons, de l'euphorie retrouvée à marcher sans but, dans les ruelles de la ville, sans craindre un crachat, une parole, un regard. […] je recouvrais ma féminité, mais ne pouvais totalement en profiter, en présence de mon frère qui m'accompagnait sans douter de ce que je pouvais ressentir, sans connaître la valeur de

> ce que j'étais en train de gagner et que je perdais aussitôt dans le vol Air Algérie qui me reconduirait vers mon existence « neutre ». cachée derrière mes lunettes, mes chapeaux, mes vêtements amples, ici je ne suis pas une femme et je ne profite pas des avantages des hommes, de leur pouvoir sur les êtres, les choses (Bouraoui, 2021, pp. 39–40).

Le jardin, dans l'imaginaire littéraire européen, nourri par la tradition biblique du jardin d'Éden, mais aussi par l'héritage pastoral et romantique, est généralement associé à l'harmonie, à la fécondité, à l'intimité heureuse, en d'autres termes, à une enclave de repos et de beauté au sein du tumulte du monde. Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace* (2009), en célèbre la dimension onirique et protectrice, voyant dans les lieux familiers les matrices d'une rêverie féconde. À ses yeux, le paysage, lorsqu'il est contemplé et intériorisé, devient un moteur de l'imaginaire poétique : « Le paysage reflété dans l'eau du lac détermine la rêverie antécédente à la création artistique. On imite avec plus d'âme une réalité qui a d'abord été rêvée » (Bachelard, 1948, p. 36). Le jardin, en tant qu'espace de calme et de beauté, peut apparaître comme un lieu de méditation et d'harmonisation intérieure, un prolongement du moi profond. Mais la littérature en souligne aussi l'ambivalence, il n'est pas seulement havre d'harmonie, il peut également devenir le théâtre de tensions, de désirs inassouvis ou de fantasmes inquiétants, révélant l'empire de l'imaginaire qui s'y déploie. Chez Michèle Akli, ce lieu, a priori protecteur, se voit chargé d'une étrangeté radicale. Il devient le théâtre d'un renversement symbolique, révélateur d'un profond trouble existentiel. Le jardin prend, de ce fait, les traits d'une entité inquiétante, presque monstrueuse, où le surgissement du végétal semble échapper à toute maîtrise. Ce qui, dans la perspective bachelardienne, devait inspirer la contemplation et la sérénité, devient chez notre narratrice le miroir déformant d'une psyché envahie, saturée, en lutte contre elle-même :

> Le jardin est une serre qui pourrait nous engloutir et dévorer nos chairs, comme si les fleurs les plus délicates, les lilas, les troènes et celles qui ont poussé sans nom, mauvaises herbes, bourgeons dorés, velus, pousses piquantes, râpeuses avaient grandi sous l'effet du soleil (Bouraoui, 2021, p. 14).

Cette métaphore d'un espace végétal anthropophage traduit la perception déformée, presque hallucinée, que la narratrice entretient avec son environnement. Le jardin, lieu clos et saturé, renvoie ici à une forme d'étouffement, il n'est pas un lieu où le corps se détend, mais un espace où il risque d'être dévoré, anéanti, comme absorbé par une nature qui ne soigne pas, mais agresse. Une nature désordonnée, sauvage et indomptée.

Cette lecture trouve un écho dans Madame Bovary, où les paysages traversés par Emma reflètent également ses états d'âme. Dans les moments de solitude ou de mélancolie, la nature n'est jamais décrite avec neutralité, mais comme une projection de ses désirs frustrés ou de ses angoisses : « Oui, la maison est étroite, le jardin est ridicule, Yonville-l'Abbaye est un triste séjour » (Cuvillier-Fleury, 2022). De même, chez Michèle, le jardin n'est plus un décor mais le prolongement d'un moi en crise, d'un être dont l'intériorité trouble contamine la perception du monde.

Ainsi, cette citation illustre avec force la manière dont le roman construit une poétique de l'espace aliénant. Le jardin, lieu domestique par excellence dans notre corpus parce qu'à la différence de la nature sauvage il prolonge l'espace de la maison et demeure ordonné par ses habitants, devient ici le symbole d'une intériorité blessée, d'une vie qui a perdu ses repères, et où même les éléments censés apporter la paix participent à l'épreuve d'un réel devenu insoutenable.

Par ailleurs, la narration construit ainsi une géographie affective où l'espace conjugal, familial et social est perçu comme un lieu de dépossession de soi. La maison que Michèle habite, le quartier qu'elle traverse, le pays tout entier, semblent la rejeter silencieusement, comme si chaque mur, chaque rue, chaque interaction, la renvoyait à une altérité irréductible. Ce sentiment d'exclusion latente se double d'un regard nostalgique, presque mélancolique, porté sur un ailleurs perçu comme plus habitable. C'est vers la France, en particulier, que se tourne son imaginaire, cette France rêvée, fantasmatique, esthétisée, où elle projette les possibles d'une existence qui ne lui aurait pas échappé.

En outre, la fascination de Michèle pour cette Française du nom de Catherine qui vit en Algérie, une figure féminine qu'elle perçoit comme l'alter ego de la femme qu'elle aurait pu devenir et qu'elle a rencontré par pur hasard, traduit cette tension entre l'ici étouffant et l'ailleurs idéalisé. En effet et selon les propos de De Gaultier :

> Le hasard pourra faire que l'activité individuelle soit propre à s'adapter aux exigences du modèle dont le moi se sera épris. […] Ce sera alors comme si le moi s'était épris de soi-même, mais d'un soi plus évolué, parvenu a son apogée et la fascination de l'image lui sera, en cette occurrence, un moyen d'accéder vers lui-même et de se réaliser selon sa plus haute perfection (De Gaultier, 1913, pp. 54–55).

Dans cette projection, la France cesse d'être un simple pays d'origine ou d'attache ; elle devient un espace symbolique de liberté, d'accomplissement, voire de transcendance personnelle. À travers cette figure, Michèle nourrit une sorte de refuge imaginaire, où elle tente de récupérer, par l'identification, une cohérence identitaire que le réel lui refuse. Ne s'agissant pas d'une simple nostalgie, ce rapport à l'Occident traduit un mécanisme de défense contre l'exil intérieur qu'elle subit au quotidien. Or, ce décentrement constant révèle la fracture ontologique d'un personnage en quête d'un lieu symbolique d'existence, non pas au sens géographique, mais comme espace de reconnaissance et de légitimité. En ce sens, l'idéal occidental qu'elle cultive naît d'un besoin de structure, de sens, et d'inscription dans un ordre du monde qui lui semble moins arbitraire, moins brutal. En cela, Michèle s'inscrit dans la lignée des personnages littéraires marqués par l'inadéquation spatiale, ces figures errantes, déplacées, qui ne parviennent à habiter ni le monde ni leur propre corps.

3. Désir, violence et fragilité psychique, une excitation au bord de l'abîme

Emma Bovary et Michèle Akli sont deux figures féminines saisies dans une spirale de désir inassouvi, d'excitation permanente et de transgression rêvée. Elles construisent, chacune à sa manière, une subjectivité fondée sur le manque, le fantasme et une tension vers une altérité insaisissable. Cette quête du vertige les pousse parfois à franchir les limites du moralement acceptable, en particulier dans la manière dont le désir est lié à la violence, y compris sexuelle. À travers elles, Gustave Flaubert jadis et Nina Bouraoui aujourd'hui déploient deux imaginaires du féminin troublés, parfois délirants, dans lesquels l'excitation devient le symptôme d'une psychose latente. Leurs héroïnes sont traversées par des pulsions qui ne peuvent s'inscrire dans l'ordre symbolique, et qui les exposent à des formes d'aliénation affective et corporelle dont l'écriture, tout en étant le miroir, devient aussi l'écho. Nos propos se trouvent confortés par l'analyse d'Odile Husain et Mariette Lepage qui, dans leur article intitulé « Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary », concluent que

> Madame Bovary nous apparaît aujourd'hui comme un chef-d'œuvre de psychopathologie. Flaubert, « psychanalyste » avant l'heure, s'interroge sur l'étiologie de la maladie d'Emma dont il souligne la chronicité (Husain et Lepage 2016, p. 294).

Chez Emma, l'excitation prend d'abord la forme d'une auto-alimentation de la souffrance qui se traduit à travers le passage suivant :

> Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance ; – et, au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite (Flaubert, 2019, p. 192).

Ce passage est fondamental puisqu'il révèle un masochisme latent, un plaisir puisé dans la douleur elle-même. Plutôt que de chercher à fuir la souffrance de sa condition, Emma l'exacerbe, s'y attache comme à une source de jouissance inversée. Ce mécanisme d'excitation à la douleur est le noyau d'un désir pathologique, qui ne cherche pas la satisfaction mais la relance infinie du manque. Ce que Flaubert met au jour ici, c'est une forme d'incurvation du désir vers la négativité, où le sujet féminin ne peut se constituer que dans la tension, dans l'intensité de ce qui blesse.

La souffrance devient ici non pas l'envers du plaisir, mais une modalité de celui-ci, qui renvoie à une esthétique de la douleur romantique contaminée par l'obsession, et peut-être déjà par une forme d'autodestruction psychique. Cette logique où le plaisir découle de l'intensité même de la souffrance, indépendamment de toute satisfaction réelle, trouve une forme de confirmation clinique dans les analyses psychiatriques contemporaines du trouble borderline, parfois mobilisées dans les lectures de Madame Bovary. Ainsi

> Emma est particulièrement agissante et impulsive (dépenses, sexualité) ; elle présente une instabilité affective, une réactivité de l'humeur, notamment de l'irritabilité, des colères intenses, un sentiment chronique de vide qui peut mener à une idéation suicidaire (Husain et Lepage 2016, p. 283).

Cette description clinique prolonge l'analyse littéraire en soulignant l'instabilité émotionnelle du personnage, son impulsivité et la récurrence du vide existentiel – autant de signes d'un rapport au monde désajusté, qui cherche dans l'excès de sensation, qu'il soit sensuel ou douloureux, une tentative désespérée de maintenir une cohérence psychique. Le trouble n'est pas seulement thématique, il innerve la structure du désir d'Emma, et s'exprime à travers ses gestes, ses dépenses, ses fantasmes. Toute une économie pulsionnelle fondée sur la fuite en avant.

Dans le même sillon, l'opulence décrite lors du dîner à la Vaubyessard est à lire dans cette même logique d'excitation sensorielle débordante :

> On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenade ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre lui-même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs (Flaubert, 2019, p. 118).

Ce frisson, au contact du champagne glacé, condense à lui seul toute la sensualité explosive et refoulée du personnage. Comme le souligne Flaubert, ce détail sensoriel est l'expression d'un rapport au monde médiatisé par l'hyperesthésie, précurseur d'un effondrement intérieur. Le corps devient ici un réceptacle de sensations extrêmes, incapable d'atteindre la plénitude mais condamné à une quête de stimulation inassouvie. Toutefois, comme le rappelle Bachelard, le froid possède aussi une valeur de réveil, de retour au contact du réel. Dans le roman, Emma frissonne également de froid lors du repas à la ferme des Bertaux, lors de la première visite de Charles. Le frisson peut donc se lire à double niveau : tantôt il traduit une volupté soudaine, presque involontaire, tantôt il restitue une perception corporelle immédiate et réaliste. Cette ambivalence montre que la sensation, comme le désir, oscille entre éveil au monde et basculement dans l'excès, faisant du frisson un signe fragile, toujours à la frontière entre vitalité et chute.

Par ailleurs, chez Michèle Akli, cette excitation ne se contente pas de rester à l'état latent, elle se déploie dans des fantasmes violents, où l'agression sexuelle devient un motif obsessionnel. La scène suivante est à cet égard exemplaire :

> J'imagine Catherine égarée dans la forêt, faisant une mauvaise rencontre, allongée dans les fougères, cercueil touffu, un filet de sang aux lèvres, sa chemise en lambeaux, puis je suis son agresseur, remplaçant Brahim dans mon fantasme, la possédant par la violence. Je deviens l'ennemi des femmes, me rangeant aux côtés de mes amants rêvés et sanguinaires (Bouraoui, 2021, p. 94).

Ce passage constitue un basculement radical où la narratrice, non seulement fantasme le viol de Catherine, mais prend elle-même la place de l'agresseur. Ce fantasme auto-désigné comme tel à travers la déclaration, « je deviens l'ennemi des femmes » souligne un processus de projection et de retournement de la

violence intérieure. Il s'agit d'un désir d'anéantissement de l'autre, mais aussi de soi, par l'identification à la figure du violeur, c'est-à-dire une transgression ultime, par laquelle le moi féminin tente paradoxalement de se reconstituer. D'autant plus que l'identification à l'agresseur rappelle certaines structures décrites dans la clinique de la psychose, où le sujet, incapable de symboliser la violence subie ou désirée, ne peut que l'incarner de manière hallucinatoire. L'écriture de Bouraoui, dans sa frontalité, capte cet éclatement du sujet, pris dans un imaginaire pulsionnel qui ne connaît plus de limites.

Un autre fantasme illustre cette logique :

> L'image de Catherine ne me quitte pas, cambrée l'huile solaire mélangé aux gouttelettes d'eau sur sa peau, que se passe-t-il en haut sur la plage ? Brahim avance peut-être vers elle, profitant de mon absence, l'entraîne vers la forêt humide, la gifle, dénoue son bikini d'un geste sec, l'agressant pour la punir de sa présence […] je veux séduire la mère de Bruce (Catherine) séduire une femme reviendrait à me séduire moi-même, moi qui n'éprouve aucun désir pour mon corps (Bouraoui, 2021, p. 87).

Le désir homosexuel est ici moins tourné vers l'autre qu'il n'est une tentative désespérée de réappropriation de soi. La relation à Catherine, complexe et ambivalente, oscille entre admiration, jalousie et haine, et condense les tensions d'un désir diffracté, morcelé. La violence de l'imaginaire sexuel devient un moyen de conjuration du vide identitaire. Le corps de Catherine devient le théâtre d'un double fantasme : fantasme de destruction, mais aussi d'identification. En d'autres termes, il est l'objet du désir et son miroir, un miroir tragique où Michèle cherche une image d'elle-même qu'elle ne parvient pas à aimer. Le rejet de son propre corps, explicite dans la dernière phrase, déplace la pulsion sexuelle vers une quête narcissique impossible, marquée par la honte et l'autodétestation.

Par ailleurs, la violence sexuelle fantasmée s'inscrit aussi dans des images de trahison lente, d'autodestruction progressive :

> Ma trahison est lente, marche après marche […] qu'il arrive quelque chose, en bien ou en mal, que mon existence prenne un sens même si je dois me jeter dans les bras du diable et l'embrasser (Bouraoui, 2021, p. 138).

Cette lenteur métaphorisée n'est pas anodine car elle évoque un processus d'érosion psychique, un effritement progressif du moi, miné par une tension intérieure constante. La marche devient ici le symbole d'une descente, non spectaculaire mais inexorable, vers une forme d'abandon de soi. La trahison n'est pas seulement celle du couple, mais celle de soi envers soi-même, de l'intimité envers la stabilité psychique. L'écriture de Bouraoui épouse ce mouvement, dans une prose saccadée, nerveuse, hantée par la répétition et la scansion des affects non résolus.

C'est précisément ce vacillement du moi, menacé par ses propres pulsions, que Julia Kristeva théorise à travers la notion d'abjection en stipulant que :

> Le jeté n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides – parce que constitués par un non-objet, l'abject – remettent constamment en cause sa solidité

> et le poussent à recommencer. Bâtisseur infatigable, le jeté est en somme un égaré. Un voyageur dans une nuit à bout fuyant. Il a le sens du danger, de la perte que représente le pseudo-objet qui l'attire, mais ne peut s'empêcher de s'y risquer au moment même où il s'en démarque. Et plus il s'égare, plus il se sauve (Kristeva, 1980, p. 25).

En effet, le sujet, confronté à un pseudo-objet qui le fascine tout en l'annihilant, devient un être en perpétuelle reconstruction, condamné à se jeter vers ce qui le détruit.

À la fidélité de Brahim – figure masculine soumise, douce, presque effacée – Michèle oppose une forme d'hostilité tragique, comme si l'amour sans heurts devenait une menace pour son intégrité psychique :

> La fidélité de Brahim me donne envie de pleurer. […] Il sera près de moi jusqu'à la fin de nos vies et ce constat est lugubre. Nous sommes encastrés l'un à l'autre, brisés, accidentés, irréparables (Bouraoui, 2021, p. 94).

La fixité du lien conjugal y est vécue comme un enfermement, un carcan ontologique. L'amour stable n'offre pas de refuge ; il devient au contraire le signe d'une impuissance à se dissocier, à se réinventer. C'est dans l'échec, dans la tension et dans la rupture que Michèle semble pouvoir entrevoir la possibilité d'un être. Ce « être » ne désigne donc pas une essence figée ou une identité pleine, mais un état de subjectivité en tension, un devenir de soi qui ne peut émerger que dans la faille du lien, dans la perte ou le désaccord. Autrement dit, c'est dans l'échec de la relation, dans la cassure ou le rejet de l'autre que Michèle éprouve quelque chose qui ressemble à une intensité de vie, à une forme de subjectivation combien même douloureuse ou autodestructrice.

Enfin, la haine des hommes « qui ne [la] désirent pas » – à l'instar de Henri Thomas – montre que le désir, chez Michèle, ne supporte pas la distance ou l'indifférence :

> La présence d'Henri Thomas dans ma voiture et ma haine des hommes qui ne me désirent pas […] Henri est plus grand que mon mari, plus ils discutent, plus Brahim semble s'affaisser (Bouraoui 2021, p. 192).

Cette haine naît du refus du corps, de la peur du non-désir, c'est-à-dire d'une disparition symbolique. Le désir n'a plus de direction et devient une revendication identitaire absolue, mêlant jouissance, humiliation et anéantissement. Il s'agit de faire exister son corps, même dans la haine, même dans l'humiliation, parce qu'un corps non désiré est un corps nié. La confrontation avec Henri Thomas fait ainsi éclater une vérité crue, celle que l'amour n'est pas seulement ce qui lie, mais ce qui autorise à être.

4. Conclusion

En confrontant Emma Bovary et Michèle Akli, nous avons mis en évidence deux figures féminines traversées par un même vertige du manque et de l'inassouvissement. Là où Emma inscrivait son mal de vivre dans l'illusion romantique et bourgeoise, Michèle évolue dans un monde désenchanté, où l'imaginaire ne protège plus et où l'émancipation promise se dissout dans l'angoisse. La réactivation contemporaine

du bovarysme par Nina Bouraoui marque ainsi un passage de l'ennui au vide, du fantasme à la violence du corps, du rêve contrarié à la lucidité extrême.

Michèle Akli s'inscrit dans une tradition de personnages féminins en crise, tout en s'en distinguant par la radicalité de son écriture et par l'intensité des tensions qu'elle mobilise. Ce personnage devient l'outil d'une exploration plus large, celle des mécanismes d'oppression intériorisés, de la transmission générationnelle du silence et de la douleur, mais aussi des conditions de possibilité d'une parole féminine libre, même au prix de la déchirure. Le corps y est central, mais non plus comme lieu d'extase ou de plaisir rêvé comme chez Emma, mais comme terrain de violence, d'étrangeté, voire de dégoût. Un corps qui dit la perte de soi autant que la lucidité extrême face aux injonctions normatives.

À travers Michèle Akli, Nina Bouraoui ne fait pas que prolonger l'histoire d'Emma, elle l'ouvre, la fracture et y inscrit une mémoire autre, celle des femmes qui cherchent à exister hors des récits convenus, et dont la voix, souvent dissonante, dit l'urgente nécessité de repenser la littérature au prisme du désordre intérieur et de la violence sociale. Cette œuvre témoigne ainsi d'une capacité à articuler l'intime et le social, à faire du récit individuel le miroir déformant, mais révélateur, d'un monde en mutation.

Bibliographie

Bachelard, G. (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris : José Corti.

Bachelard, G. (2009). *Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

Bouraoui, N. (2021). *Satisfaction*. Paris : Jean-Claude Lattès.

Calle-Gruber, M. (2004). L'essai comme forme de réécriture : Cixous à Montaigne. In *Études françaises*. *40*(1), pp. 29–42. https://doi.org/10.7202/008474ar

Cixous, H. (1975). Le Rire de la Méduse. In *Simone de Beauvoir et la lutte des femmes*. *L'Arc*, 61, pp. 39-54.

Cuvillier-Fleury, A.-A. (2022). « Madame Bovary, par M. Gustave Flaubert». Flaubert, 28. https://doi.org/10.4000/flaubert.4567

De Gaultier, J. (1913). *Le génie de Flaubert*. Paris : Mercure de France.

Derrida, J. (2004). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.

Husain, O. & Lepage, M. (2016). Une figure de l'organisation maniaco-dépressive : la mélancolie d'Emma Bovary. *Psychologie clinique et projective*, 22(1), pp. 271–301. https://doi.org/10.3917/pcp.022.0271

Jauss, H. R. (2014). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Seuil.

Kristeva, J. (1983). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.

Palante, G. (2005). *La philosophie du bovarysme jules de gaultier.* Paris : Editions Du Sandre : Distribution L'Harmattan.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 185–194
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.13

La riscrittura reinventiva dei *Fiori blu*: Italo Calvino traduce Raymond Queneau

The Reinventive Rewriting of The Blue Flowers: *Italo Calvino Translates Raymond Queneau*

Irena Kristeva
Università di Sofia St. Kliment Ohridski, Bulgaria
https://orcid.org/0000-0002-4513-5414
krustevagr@uni-sofia.bg

Riassunto: Tradurre *I fiori blu* è un'impresa particolarmente complessa, se non impossibile, in quanto si tratta di un'opera letteraria fondata sulle tecniche della scrittura vincolata. Considerando Raymond Queneau un maestro nell'uso ingegnoso dei vincoli formali, Italo Calvino non si limita a tradurre il romanzo, ma ne rielabora lo stile per ricrearne il gioco linguistico e la dimensione filosofica. Affronta quindi la complessità di un'opera così ricca di sperimentazioni, scegliendo una strategia "reinventiva".
Il presente articolo si propone di analizzare i meccanismi della traduzione reinventiva di Calvino. Attraverso numerosi esempi, si evidenzia come lo scrittore-traduttore riesca a preservare il carattere ludico, ironico e fantastico del romanzo, adattando proverbi, riferimenti culturali, neologismi e giochi di parole. Saranno inoltre approfonditi alcuni aspetti formali da ricostruire nella lingua di arrivo per ottenere un effetto equivalente a quello voluto nel testo di partenza, mostrando come la traduzione possa trasformarsi in un autentico atto creativo e interpretativo.

Parole chiave: *I fiori blu*, Italo Calvino, neo-francese, Raymond Queneau, scrittura vincolata, traduzione reinventiva.

Abstract: Translating *The Blue Flowers* is a highly complex, if not impossible, task as the novel is grounded in the techniques of constrained writing. Considering Raymond Queneau a master of formal constraint, Italo Calvino does not merely translate the novel but reworks its style in order to recreate its linguistic playfulness and philosophical dimension. He thus confronts the complexity of such a highly experimental work by adopting a "reinventive" translation strategy.
This article aims to analyse the mechanisms of Calvino's reinventive translation. Through numerous examples, the study demonstrates how the writer-translator succeeds in preserving the playful, ironic, and fantastical character of the novel by adapting proverbs, cultural references, neologisms, and wordplay.

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Università di Sofia St. Kliment Ohridski. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Furthermore, it examines a number of formal features that must be reconstructed in the target language so as to achieve an effect equivalent to that intended in the source text, showing how translation can become a truly creative and interpretive act.

Keywords: *The Blue Flowers*, Italo Calvino, Neo-French, Raymond Queneau, constrained writing, reinventive translation.

1. Introduzione

Il percorso di scrittore di Italo Calvino attraversa diverse tendenze letterarie: dal neorealismo allo sperimentalismo, dal fantastico all'allegorico, dal fiabesco al canzonettistico. Questa figura di rilievo del panorama culturale italiano del dopoguerra si avvicina ad alcune correnti artistiche del Novecento e soprattutto alle ricerche formali dell'Officina di letteratura potenziale, conosciuta come OuLiPo[1], alla quale viene cooptato nel 1972. Intrattiene stretti rapporti con Raymond Queneau, che stima come maestro di pensiero, e con Georges Perec, che l'affascina con le sue acrobazie linguistiche.

La traduzione di *Les fleurs bleues*, un romanzo erudito dove il filosofico si intreccia con il giocoso e il fantasmagorico, è un'impresa molto difficile. Tanto più che si tratta di un libro enciclopedico, che osserva le tecniche della scrittura vincolata (*écriture sous contrainte*)[2] come uno stimolo potente per la creatività. Perciò, il lavoro svolto da Italo Calvino rimane tuttora rilevante. In questo articolo intendo soffermarmi su alcuni elementi che caratterizzano la sua riscrittura reinventiva dell'opera di Raymond Queneau. Di conseguenza, porrò l'accento su alcuni aspetti formali che si devono ricreare nella lingua di arrivo per ottenere l'effetto stilistico ricercato dall'autore stesso.

2. Reinventare la scrittura vincolata

Il confronto tra le regole grammaticali e le scelte singolari di uno scrittore solleva alcune domande: In quale misura egli tiene in considerazione le norme della sua lingua? In quale proporzione utilizza tecniche innovative? Quali elementi linguistici inventa? (Kristeva & Dobreva, 2024, p. 183)

Raymond Queneau espone la sua visione di scrittura già nel saggio *Bâtons, chiffres et lettres* (1950). Le sue idee principali possono essere riassunte come segue: la teoria del neo-francese che incorpora il francese parlato al francese sostenuto; il ruolo dello scrittore, che consiste nel colmare il divario tra questi due registri; la concezione della letteratura potenziale; la tecnica del romanzo (Queneau, 1950). Il cofondatore dell'OuLiPo crea un proprio linguaggio, attingendo a una panoplia di espedienti stilistici (il grottesco, l'iperbole, la parodia, ecc.) e mescolando il

[1] L'Ouvroir de littérature potentielle (OuLiPo) è un gruppo di ricerca nel campo della letteratura sperimentale, fondato nel 1960 a Parigi dallo scrittore Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais.

[2] Il vincolo oulipiano (*la contrainte oulipienne*) è una regola strutturale, ben definita anche se non esplicita, della creazione letteraria. François Le Lionnais elenca una serie di vincoli nel Primo manifesto dell'OuLiPo: «Vincoli del vocabolario e della grammatica, vincoli delle regole del romanzo (suddivisione in capitoli, ecc.) o della tragedia classica (regola delle tre unità), vincoli della versificazione in generale, vincoli delle forme fisse (come nel caso del rondò o del sonetto), ecc.». («Contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres, etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet), etc.») (OuLiPo, 1987, p. V).

linguaggio ricercato, il parlato popolare e l'argot. Il «neo-francese ci riserva ricchezze e sottigliezze sintattiche che non hanno nulla di barbaro né di "beota"»[3] (Queneau, 1950, p. 91). Legato a un processo di metaforizzazione che dà vita a una poetica burlesca, il neo-francese veicola numerose possibilità ludiche e richiede una lettura a più livelli linguistici.

Les fleurs bleues abbonda di dialoghi che non rispettano le rigide regole grammaticali del francese. Intendendo la norma nella sua accezione più ampia, Queneau utilizza congiuntamente il registro sostenuto e i termini familiari o addirittura gergali, contaminando il linguaggio letterario con il discorso colloquiale. Essendo uno scrittore di eccezionale originalità, egli mobilita tutti i mezzi di formazione delle parole per forgiarne di nuove, sviluppa un sistema di vincoli formali (lipogrammi, palindromi, anagrammi, ecc.), inventa perfino il «neo-babelico» («néo-babélien») (Queneau, 1965, p. 19; Queneau, 1995, p. 8).

La traduzione letteraria osserva in genere alcune convenzioni ermeneutiche: rispettare lo stile e la specifica figuratività dell'autore; attenersi alla musicalità e al ritmo della sua opera; accettare le particolarità della punteggiatura; mantenere gli artifici linguistici; evitare le confusioni semantiche; ricercare i mezzi espressivi più vicini a quelli usati nell'opera originale, essenziale per una traduzione «rilevante» (Derrida, 2004, p. 563); forgiare neologismi ogni volta che essi sono presenti nell'originale; rappresentare l'opera con tutte le sue omissioni, contraddizioni, ambiguità.

Calvino segue grosso modo queste regole, ma quando lo ritiene opportuno, non teme di violarle per poter ricreare nel suo complesso il mondo fantasioso e scherzoso di Queneau. Anzi, a volte esorbita per non perdere nemmeno una scintilla delle sequenze di battute. Riesce quindi a trasmettere con maestria i *calembours* dello scrittore oulipiano, che sbilanciano l'equilibrio dell'usuale modo di pensare e di esprimersi, fanno deviare dalla serietà discorsiva, lanciano una provocazione. Laddove non sia possibile riprodurre lo stesso gioco di parole in italiano, lo rimpiazza con un altro espediente linguistico. Ad esempio, all'inizio del primo capitolo, egli traduce «les Sarrasins fauchaient de l'avoine» [i Saraceni falciavano l'avena] (p. 13) con «i Saracineschi chiudevano persiane» (p. 3), sostituendo il verbo francese polisemico «fauchen» (falciare, distruggere, rubare denaro oppure la donna di qualcuno) con il verbo italiano «chiudere» (le persiane delle finestre oppure le donne persiane) e giocando sulla contiguità semantica (saracinesche – persiane).

La sua versione dei *Fiori blu* potrebbe essere considerata, infatti, una «ripresa» (Genette, 1994, p. 197)[4] reinventiva. Quando parla di ripresa, Gérard Genette intende distinguere diverse modalità di riscrittura o di riutilizzo di un'opera anteriore. A differenza delle «opere a replica», che riproducono esplicitamente un modello preesistente, le «opere in relazione» non si limitano a copiarlo, ma lo modificano o lo reinterpretano. La ripresa evoca, dunque, il ritorno a un testo letterario precedente,

[3] Le «néo-français nous prépare des richesses et des subtilités syntaxiques qui n'ont rien de barbare ni de "béotien"» – mia traduzione.
[4] Cf. «C'est encore le procédé d'autocopie qui distingue les œuvres à répliques des œuvres en relation de ce que j'appelle faute de mieux reprise…».

senza tuttavia coincidere pienamente con esso. Questo concetto permette di pensare, tra l'altro, alcune forme di traduzione creativa, intese non come semplice riproduzione dell'originale, ma come riattivazione e trasformazione in un nuovo contesto linguistico-culturale.

Al romanzo di Raymond Queneau, ritenuto intraducibile a prima vista (Calvino, 1995, p. 265), Italo Calvino propone una traduzione che sembra scritta direttamente in italiano. Già George Steiner osserva in *Dopo Babele* che per tradurre un testo in modo adeguato, il traduttore, partendo dal significato specifico delle forme lessicali in un contesto particolare, deve trasmettere i loro effetti in tutto il testo di arrivo, differenziare il loro posto nell'opera complessiva dell'autore tradotto, evidenziare la loro inserzione nella tradizione letteraria che le ispira e nutre, e addirittura accennare il superamento del contesto particolare e la ricerca di punti di riferimento nel contesto letterario universale (Steiner, 1975, pp. 24–27). Il compito del traduttore si complica ulteriormente quando si tratta di testi con una ricca intertestualità, provenienti da epoche e/o culture diverse, dei quali bisogna preservare l'armonia del vocabolario, della grammatica e dello stile.

Calvino spiega il suo progetto traduttivo in una «Nota del traduttore» dove definisce la sua traduzione «"inventiva" (o per meglio dire "reinventiva")» (Calvino, 1995, p. 265). Questo sarebbe l'unico modo di rimanere fedele allo spirito del testo, bizzarro quanto divertente, di Queneau. La traduzione reinventiva deve far fronte a un linguaggio insolito, ricco ed espressivo, a volte difficile da capire anche da un madrelingua francese.

Nonostante si tratti di traduzione di prosa e non di poesia, il progetto di Italo Calvino presenta alcune affinità con l'esperienza innovativa di Ezra Pound. Il poeta-modernista vuole istituire un'autonomia culturale delle traduzioni, per la quale esistono due possibilità: scrivere un nuovo poema, dominato dall'espressività particolare del traduttore, oppure offrire una fotografia unilaterale del poema originale. In altre parole, distinguere nettamente la «traduzione interpretativa», che accompagna il testo altrui, dall'«altro tipo», ossia dalla traduzione innovativa ed esteticamente indipendente:

> «L'altro tipo», ossia quando il «traduttore» finisce per creare una nuova poesia, semplicemente rientra nell'ambito della creazione originale, oppure, in caso contrario, deve essere valutata con gli stessi criteri e lodata nello stesso modo contenuto, valido solo nel caso specifico (Pound, 2000, p. 33)[5].

In entrambi i casi, la traduzione non è concepita come una semplice trasposizione del contenuto, ma come un'operazione creativa capace di valorizzare le potenzialità espressive della lingua di arrivo. Tuttavia, mentre Pound si concentra sulla dimensione poetica, sonora e ritmica del linguaggio, Calvino applica questa libertà creativa alla prosa, puntando maggiormente sulla leggibilità, sulla leggerezza e sull'equilibrio stilistico.

[5] «The "other sort", I mean in cases where the "translator" is definitely making a new poem, falls simply in the domain of original writing, or if it does not it must be censured according to equal standards, and praised with some sort of just deduction, assessable only in the particular case.» – mia traduzione.

3. Ricreare il neo-francese

Calvino parte dai presupposti che «la riscrittura e l'intertestualità formano una matrice costante» (Bollack, 2000, p. 95)[6] e che «il testo si inserisce nel testo» (Bollack, 2000, p. 95)[7] per affrontare con consapevolezza i problemi posti dal neo-francese di Queneau, ma senza appesantirne la traduzione con spiegazioni ed esplicitazioni inutili. Di che genere di problemi si tratta?

A livello teorico, Queneau promuove una riforma linguistica che riguarda il lessico, la sintassi e l'ortografia:

> Per passare dal francese scritto antico, nato durante il Rinascimento, consolidatosi nel XVII secolo e leggermente rinnovato dai Romantici, per passare da questo linguaggio, che non fa altro che sopravvivere, a un francese scritto moderno, il terzo francese, corrispondente alla lingua realmente parlata, occorre attuare una triplice riforma, o rivoluzione: la prima riguarda il vocabolario, la seconda la sintassi, la terza l'ortografia (Queneau, 1950, p. 19)[8].

Il successo della traduzione dei *Fiori blu* è vincolato alla comprensione discorsiva, contestuale e referenziale degli elementi linguistici e stilistici. Eccone alcuni esempi:

I continui **cambi di registro stilistico**, provenienti dalla duplicazione del personaggio del Duca d'Auge-Cidrolin: il primo sogna di essere il secondo e viceversa. Il risultato di questa duplicazione è la diversificazione del discorso e le conseguenti narrazioni parallele; l'alternanza delle epoche e il grande intervallo temporale fra esse che va dal 1264, l'anno dell'incontro fra il Duca d'Auge e San Luigi, al 1964, l'anno dell'incontro fra il Duca e Cidrolin; i giochi linguistici, i proverbi, le sfumature emotive, le citazioni implicite o trasformate in luoghi comuni, i pastiche, le costruzioni sgrammaticate, ecc. (Calvino, 1995, pp. 263–274).

I numerosissimi **bisticci, battute** e **proverbi**. Per il momento, si prenderà in considerazione un solo esempio: Calvino traduce quello che Queneau nomina «aussi faux que lorique» [folklorique] (p. 35) come «tanto folle quanto clorico» [folclorico] (p. 24), giocando sull'omofonia parziale fra «faux» e «folk» e preferendo un termine chimico al termine botanico (Mangano, 2007, p. 74[9]; Calvino, 1995, p. 267).

Le **citazioni** intertestuali, nascoste o trasformate in luoghi comuni. Gli elementi parodici fungono da nessi, mostrando la connessione fra un'opera e un'altra, ossia l'intertestualità. Del resto, il passaggio da una citazione a un'altra innesca associazioni inaspettate. Lo stesso titolo del romanzo *Les fleurs bleues* s'ispira alla citazione di un verso della poesia di Baudelaire «Moesta et errabunda», inclusa nei *Fleurs du mal* (1857), cioè «Loin! loin! Ici la boue est faite de nos pleurs!» («Lontano! lontano! Qui il fango

[6] «La réécriture et l'intertextualité forment une matrice constante» – mia traduzione.
[7] «Le texte s'inscrit dans du texte» – mia traduzione.
[8] «Pour passer du français écrit ancien, né à la Renaissance, fixé au XVII[e] siècle et légèrement rénové par les Romantiques, pour passer de ce langage, qui ne fait que se survivre, à un français moderne écrit, au troisième français, correspondant à la langue réellement parlée, il faut opérer une triple réforme, ou révolution: l'une concerne le vocabulaire, la seconde la syntaxe, la troisième l'orthographe.» – mia traduzione.
[9] Cf. «Queneau choisit un terme (*lorique*) qui désigne l'enveloppe extérieure d'une graine. Calvino opte pour tanto folle quanto *clorico*, puisant dans le vocabulaire chimique». – mia traduzione.

è fatto dalle nostre lacrime»). Il verso di Baudelaire viene leggermente modificato da Queneau «Loin! loin! Ici la boue est faite de nos *fleurs*. /… *bleues*» (p. 15) e tradotto da Calvino come «Lontano! Qui il fango è fatto dei nostri fiori. /… dei nostri *fiori blu*» (p. 4) (Calvino, 1995, pp. 270–271). L'allusione ironica al luogo comune romantico «fleur bleue» rivisita la sensibilità sentimentale e il «richiamo nostalgico a una purezza scomparsa, una connotazione irrimediabilmente persa in italiano» (Mangano, 2007, p. 64)[10]. A proposito della sua scelta di proporre una traduzione letterale del titolo, Calvino scrive nella «Nota del traduttore»:

> Per qualcuna delle difficoltà ho avuto la fortuna di poter consultare l'autore, a voce e per lettera (e l'amicizia che è nata da quel rapporto è stato il frutto più prezioso di questo lavoro). Rimpiango solo di non avergli chiesto di più, e non solo sul significato letterale delle frasi. […]
> Ricordo anche che gli domandai del titolo *Les fleurs bleues*, che richiede soltanto una traduzione letterale (la scelta di «blu» anziché «azzurri» m'era apparsa più scattante e queneauiana) ma che resta misterioso come significato in rapporto al libro. Mi spiegò il significato francese dell'espressione, che indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta, ma non mi diede altri lumi sul valore di questa immagine nell'insieme della vicenda del Duca d'Auge e di Cidrolin, questione sulla quale i commentatori di Q. ancor oggi continuano a discutere (Calvino, 1995, pp. 269–270).

Per quanto concerne **i pastiche** e **le abbreviazioni**, Calvino fa ricorso alla chiarificazione che riguarda il livello di comprensione semantica del testo originale. Questa tendenza immanente alla traduzione si verifica nella ricerca di esplicitazione dell'implicito. Prendiamo l'esempio dell'«ératépiste». Il sostantivo francese è un derivato dell'acronimo RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens), cioè l'ente dei trasporti parigini. Un altro esempio dello stesso problema è il neologismo «céhéresses» che Queneau trascrive foneticamente, partendo dalla sigla CRS (Compagnies républicaines de sécurité), ossia le forze mobili della polizia nazionale francese, incaricate di funzioni di protezione civile e antisommossa. Ovviamente, qui si tratta di due realtà che non hanno nessun equivalente. Traducendo «un ératépiste» (p. 48) come «un dipendente trasporti pubblici» (p. 38) e «les céhéresses» (p. 53) come «le guardie» (p. 43), Calvino passa dall'iponimo all'iperonimo perché la traduzione transculturale in questo caso non avrebbe senso.

Le scene nel *Bar Biturico* sono un esempio di pastiche dei romanzi *chosistes* dello scrittore francese Alain Robbe-Grillet, noto per la grande importanza che attribuisce agli oggetti. Raymond Queneau gioca sul significato esplicito del nome di questo bar che allude alle sostanze sedative. I barbiturici possono creare dipendenza, sia fisica che psicologica. La comprensione del pastiche presuppone senza dubbio una certa cultura letteraria e «richiede la complicità col lettore» (Pasquier, 2004, p. 28), che deve riconoscere la fonte per apprezzarne l'imitazione stilistica.

[10] «[…] référence nostalgique d'une pureté révolue, une connotation qui est évidemment immanquablement perdue en italien.» – mia traduzione.

Le **deformazioni ortografiche** e la **coagulazione fonetica** rispecchiano il linguaggio popolare dei personaggi: «Surtout, vous allez pas faire la course» (p. 61) – «Però non mettetevi a far corse» (p. 50); il loro linguaggio disinvolto, persino gergale: «se harnache illico» (p. 22) – «s'imbasta del suo basto» (p. 12); la loro pronuncia: «J'ai occis» (p. 53) – «Ho commesso omicidio nella persona» (p. 43). Questi strumenti linguistici svolgono diverse funzioni stilistiche: trasmettere un'intonazione espressiva; distinguere le specificità individuali della pronuncia; enfatizzare l'effetto comico della situazione (Kristeva & Dobreva, 2024, p. 185).

La seguente tabella contrastiva presenta gli esempi analizzati:

Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*	*I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino
aussi faux que lorique (p. 35) Loin! loin! Ici la boue est faite de nos fleurs. /… bleues (p. 15) un ératépiste (p. 48) les céhéresses (p. 53) Surtout, vous allez pas faire la course (p. 61) se harnache illico (p. 22) J'ai occis (p. 53)	tanto folle quanto clorico (p. 24) Lontano! Qui il fango è fatto dei nostri fiori. /… dei nostri fiori blu (p. 4) un dipendente trasporti pubblici (p. 38) le guardie (p. 43) Però non mettetevi a far corse (p. 50) s'imbasta del suo basto (p. 12) Ho commesso omicidio nella persona (p. 43)

4. Tradurre il neo-francese

I due passi dalla traduzione di Calvino su cui vorrei soffermarmi adesso risolvono magistralmente alcuni dei problemi sopra menzionati:

Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, p. 21	*I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, p. 11
Là-dessus, on apporta l'essence de fenouil et l'*eau plate*. Ils burent. – Et comment *nomadez*-vous ? demanda Cidrolin. A pied, à cheval, en voiture ? *en hélico, en vélo, en auto* ? – En stop, répondit la fille. – En auto-stop ? – Bien sûr *en auto-stop*. – Moi, je *voyage parfois en autotaxi*. *C'est moins économique*. – L'argent *on s'en fout*. – D'accord. Et mon essence de fenouil ? – *Pas mauvais*. Je *préférons* l'eau pure.	In quella, venne servita l'essenza di finocchio et l'*acqua naturale*. Bevvero. – E com'è che *nomandate*? – domandò Cidrolin. – A piedi, a cavallo, in macchina? in *bici, moto, auto, elico*? – In stop, – rispose la ragazza. – Autostop? – Certo, *icciaíking*. – Io *l'autostop lo faccio solo coi tassì*. *È più caro*. – Il denaro *me ne frego*. – D'accordo. E la mia essenza di finocchio? – *Mica male*. Io, *meglio* l'acqua pura.

A prescindere dal carattere apparentemente assurdo del dialogo, i passaggi in corsivo evidenziano le libertà traduttive adottate da Calvino rispetto all'originale. Queste libertà possono essere riassunte in alcuni punti: parole aggiunte (la sequenza «en hélico, en vélo, en auto» – «in bici, moto, auto, elico» è completata da «moto» per preservare l'assonanza); sostituzione di alcuni elementi con i loro opposti («C'est moins économique» – «È più caro»); adeguamento della configurazione sintattica alla prassi sintattica italiana e sostituzione di «parfois» (a volte) con «solo» (esclusivamente) («Moi, je voyage parfois en autotaxi» – «Io l'autostop lo faccio solo coi tassì»); cambiamenti della persona grammaticale («on s'en fout» – «me ne frego»); rifiuto di tradurre le

costruzioni sgrammaticate («Je préférons l'eau pure»[11] – «Io, meglio l'acqua pura»[12]); creazione di neologismi per ottenere l'effetto stilistico («en auto-stop» – «icciaíking»). In questo ultimo caso potrebbe trattarsi di compensazione per dare un esempio di trascrizione fonetica, ben difficile da rendere in italiano. A volte lo scrittore-traduttore si permette di «joycizzare» il testo: come la scelta della parola inglese che significa autostop, *hitchhike* con l'aggiunta del suffisso *-ing*, invece di quella italiana, ma pronunciata in un modo inverosimile, cioè italianizzata; oppure quella del termine «campinghe» (p. 8) invece di campeggio per tradurre la deformazione della grafia *camping* nell'originale *«campigne»* (p. 19). In breve, questi sono solo alcuni esempi del fatto che nulla sfugge a questo lettore così attento e a questo traduttore così rispettoso dell'opera originale e del suo autore (Kristeva, 2015, p. 62).

Conviene soffermarsi brevemente sull'«essence de fenouil». Ovviamente questo liquore non esiste[13]. Ma il finocchio è una pianta della famiglia dell'anice che invece sta alla base dell'anisetta. Tutto ciò fa venire in mente una serie di liquori francesi con la stessa sostanza attiva: *l'absinthe, l'anisette, le pastis, le Pernod*. Inoltre, Queneau precisa più di una volta che la marca di essenza di finocchio preferita da Cidrolin (che porta il nome di un'altra bevanda – il sidro) è *Cheval blanc* (*Cavallo Bianco*), che rimanda chiaramente alla famosa marca di whisky *White horse*. L'«essence de fenouil» si taglia con acqua. Da notare, a questo proposito, la decisione di Calvino di tradurre «eau plate» con «acqua naturale» invece che con l'espressione più colloquiale «acqua liscia».

Anche la traduzione di «l'essence» non è affatto scontata, data la sua polisemia: può designare il profumo, la benzina, ma soprattutto la sostanza delle cose. D'altronde, l'omofonia tra «l'essence» e «les sens», cioè «i sensi», aggiunge un'ulteriore connotazione all'espressione «l'essence de fenouil». L'equivalente italiano «finocchio», dal canto suo, è ricco di significati assenti in francese. Si osserva qui un altro caso di compensazione, in cui l'enfasi si sposta dall'essenza al finocchio. Si entra così in un gioco di rinvii semantici e fonici, in un virtuosismo linguistico senza fine e senza uscita.

Il secondo passo riguarda una sequenza di proverbi esistenti o creati apposta da Queneau:

Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, pp. 34–35	*I fiori blu*, trad. it. di Italo Calvino, p. 24
– Animal qu'a parlé, âme damnée. – Si le coq a ri tôt, l'haricot pue trop. – Quand l'huître a causé, l'huis est très cassé. – A poisson qui cause, petit cochon peu rose. – Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth.	– Bestia articolata, anima dannata. – Uccello che parla verba volant. – L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto. – A ostrica parlante non si guarda in bocca. – Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebù.

La maestria nella traduzione dei detti popolari risiede nel riuscire a ricrearli nella lingua di arrivo, rispettando il registro stilistico ed osservando il ritmo e le rime interne di ogni proverbio, poco prima della cesura e alla fine dei versi. Il ritmo della versione di

[11] Nei *patois* francesi, gli errori di accordo fra soggetto e verbo sono frequenti.
[12] Questa scelta di Calvino, pur non essendo grammaticalmente perfetta, è certamente consapevole.
[13] Si deve però accennare che l'essenza di finocchio esiste veramente, sebbene non come liquore, ma come medicinale o ingrediente in profumeria.

Italo Calvino è leggermente alterato e le rime non sono sempre rispettate. Ma questo viene compensato dagli equivalenti funzionali che egli propone, tratti dalla sua lingua madre o frutto del suo proprio ingegno di scrittore-traduttore, coi quali riesce a rendere splendidamente gli effetti desiderati nella sua traduzione. Mario Fusco fa un'osservazione giusta a questo proposito: «Lui [Italo Calvino] traduce in generale il senso […], eventualmente mantiene il ritmo, non dà mai indicazioni» (Fusco, 2001, p. 38)[14].

5. Conclusione

La traduzione richiede una lettura in grado di ristabilire i valori estetici e le intenzioni dell'originale. Consente di penetrare il testo a fondo per conoscerne le tensioni interne e di prendere confidenza con il suo autore, tale da condividere la sua sensibilità poetica. Assicura, dunque, la «sopravvivenza» (Benjamin, 2007, p. 8) dell'opera, intesa come prosecuzione della sua vita nel tempo e nello spazio.

La traduzione reinventiva dei *Fiori blu* si rivela capace di restituire nella lingua di arrivo il dinamismo interno del testo di partenza, la sua carica ludica e la sua complessità polisemica. In questo senso, si avvicina alla «traduzione interpretativa» (Pound, 2000, p. 33). Sia per Pound che per Calvino, la traduzione non è un'operazione di semplice equivalenza semantica, ma un atto creativo in grado di rinnovare la lingua di arrivo e di ampliarne le possibilità espressive. Così si configura come uno spazio di incontro interculturale e di sperimentazione poetica.

L'analisi della versione calviniana evidenzia che la traduzione reinventiva non costituisce soltanto una strategia operativa, ma anche una presa di posizione teorica nei confronti dell'apparente intraducibilità del romanzo di Queneau. Di fronte a un'opera fondata sulla scrittura vincolata, sulla sperimentazione linguistica e su una fitta rete di giochi fonici, semantici e intertestuali, Calvino rinuncia consapevolmente alla resa mimetica, privilegiando una fedeltà di ordine funzionale ed estetico. Il suo esempio dimostra quindi che tradurre un testo oulipiano non significa semplicemente decodificarlo, ma riscriverlo, mantenendo vivo il vincolo come principio generativo del gioco. In questa prospettiva, la traduzione reinventiva si impone come uno strumento particolarmente adeguato per affrontare opere ad alta densità formale, aprendo al contempo nuove possibilità di riflessione teorica e di applicazione critica ad altri testi letterari.

Bibliografia

Baudelaire, Ch. (2005/1857). *Les Fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

Benjamin, W. (2007). *Il compito del traduttore*, trad. it. Antonello Sciacchitano. *Aut Aut*, 334, pp. 7–20.

Bollack, J. (2000). *Sens contre sens. Comment lit-on?* Paris: Editions La passe du vent.

Calvino, I. (1995). Nota del traduttore. In Queneau, R., *I fiori blu*, trad. it. Italo Calvino. Torino: Einaudi tascabili, pp. 265–274.

[14] «En général il traduit le sens […]; éventuellement il garde le rythme; il ne donne jamais d'indications…» (trad. dell'autrice).

Derrida, J. (2004/1998). *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?* In M.-L. Mallet & G. Michaud (ed.), *Jacques Derrida*. Paris: Éditions de l'Herne, pp. 561–576.

Fusco, M. (2001). Intervention à la table ronde *Les fleurs bleues de Raymond Queneau*. In *Dix-septièmes assises de la Traduction littéraire*. Arles: Atlas/Actes Sud.

Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art I: Immanence et transcendance*. Paris: Le Seuil.

Kristeva, I. (2015). La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau. *Traduire*, 232, pp. 56–66.

Kristeva, I. & Dobreva, G. (2024). Traduire le néologisme: étude comparative du roman *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau et de sa traduction bulgare. *Colloquia Comparativa Litterarum*, 10, 1, pp. 181–190.

Mangano, D. (2007). Quand Calvino traduisait Queneau: le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes? *Équivalences*, 34, 1–2, pp. 59–80.

OuLiPo. (1987). *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Éditions Ramsay, vol. 2.

Pasquier, M.-Cl. (2004). *Ezra Pound traducteur*. In *Vingtièmes assises de la traduction littéraire*. Arles: Atlas/Actes Sud.

Pound, E. (2000). Guido's Relations. In L. VENUTI (ed.), *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, pp. 26–33.

Queneau, R. (1950). *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris: Gallimard.

Queneau, R. (1965). *Les fleurs bleues*. Paris: Gallimard.

Queneau, R. (1995). *I fiori blu*, trad. it. Italo Calvino. Torino: Einaudi tascabili.

Steiner, G. (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London – Oxford – New York: Oxford University Press.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 195–209
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.14

La définition lexicographique dans les dictionnaires francophones face aux dénominations glossonymiques

The Lexicographical Definition of Glossonymic Denominations in Francophone Dictionaries

Carlo Girelli
Université de Florence, Italie
https://orcid.org/0009-0003-8108-9552
carlo.girelli@unifi.it

Résumé : Cette contribution se propose d'étudier la transmission des idéologies linguistiques au sein des principaux dictionnaires francophones contemporains. L'analyse portera plus particulièrement sur les dénominations glossonymiques et sur leur traitement lexicographique. Pour ce faire, nous adopterons une double approche disciplinaire, articulant la sociolinguistique dite « périphérique » et la lexicographie, tant traditionnelle que collaborative, selon une démarche comparative. Après avoir précisé le cadre théorico-méthodologique, ainsi que le corpus lexicographique exploité, nous présenterons les lexies retenues pour l'analyse différentielle. L'étude s'appuiera sur un corpus ciblé de huit dictionnaires français et francophones, afin de dresser l'inventaire critique des traitements définitoires de ces dénominations glossonymiques et d'en mettre au jour les idéologies sous-jacentes. Cette recherche permettra enfin d'interpréter le discours lexicographique à teneur métalinguistique non pas comme le simple vecteur d'une hiérarchisation linguistique, mais davantage comme le reflet direct d'une catégorisation sociale et territoriale bien ancrée.

Mots clés : lexicographie, idéologies linguistiques, dénominations glossonymiques, sociolinguistique, dictionnnaires.

Abstract: This contribution aims to examine the transmission of linguistic ideologies within major contemporary French-language dictionaries. This analysis focuses specifically on glossonymic denominations and their lexicographical treatment. To achieve this, we adopt a dual disciplinary approach, articulating so-called "peripheral" sociolinguistics with traditional and collaborative lexicography, within a comparative methodology. After outlining the theoretical and methodological framework alongside the lexicographical corpus under study, we introduce the specific lexical items selected for the differential analysis. The study draws upon a targeted corpus of eight French and

Received: 2026-03-27; Verified: 2026-06-17; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Florence. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

Francophone dictionaries to provide a critical overview of how these glossonyms are defined, thereby uncovering their ideologies. Ultimately, this research demonstrates that metalinguistic discourse within lexicography is not merely a medium for linguistic hierarchisation, but rather a direct reflection of deeply embedded social and territorial categorisations.

Keywords: lexicography, linguistic ideologies, glossonymic denominations, sociolinguistics, dictionaries.

1. Introduction

Le rapport entre langue et pouvoir constitue un pivot autour duquel les nations et les États ont construit, au cours des siècles, leur légitimité discursive. La conflictualité sociale qui en découle fait écho à l'évolution même du savoir, dont la diffusion est étroitement liée à la position hiérarchique du producteur d'information. Pour opérer pleinement, cette dynamique de tensions requiert le déploiement de stratégies discursives ciblées, adossées à l'instauration d'un rapport d'altérité fondateur de son autorité[1]. Cette distanciation, guère perçue par les destinataires assujettis à l'action, établit un centre et une périphérie articulés, d'une part, autour de la production du savoir (Raffestin, 2019) et, de l'autre, de son acceptation comme légitime et crédible (Charaudeau, 2005). Au cœur des préoccupations sociologiques, la circulation du savoir situé demeure un terrain fécond pour une analyse idéologico-épistémologique visant à éclairer la problématique suivante : comment se concrétise aujourd'hui le discours métalinguistique – notamment glossonymique – dans les dictionnaires francophones ? Pour mener à bien notre étude, nous croiserons deux perspectives complémentaires : l'approche sociolinguistique, centrée sur la catégorisation des langues et l'architecture des représentations (Boyer, 2024), et la dimension lexicographique, le dictionnaire constituant un véritable terrain d'enquête (Rey, 2020). En effet, comme le rappelle Bourdieu (1982) « l'efficacité symbolique des mots ne s'exerce jamais que dans la mesure où celui qui la subit reconnaît celui qui l'exerce comme fondé à l'exercer » (p. 119).

2. La perception sociale des langues : des idéologies linguistiques aux dénominations glossonymiques et inversement

L'évolution de la langue française s'est inscrite, au fil du temps, dans des dynamiques multiples, qui lui ont permis d'accéder à son statut actuel. Calvet (2002, p. 110) emprunte l'image de la digestion pour rendre compte de l'assimilation territoriale et fonctionnelle opérée par le français à partir du XVI^{e} siècle. Au détriment des autres langues présentes sur le territoire, le français a investi les sphères d'influence tant politiques qu'élitaires, devenant le vecteur de la production du savoir tout en s'adaptant aux mutations sociétales et technico-scientifiques[2]. Boyer (2008) qualifie d'« idéologie de l'unilinguisme » le processus politique visant à accorder un rôle central à la langue française en tant qu'unique système linguistique légitime. Cette vision, propre au contexte hexagonal, a entraîné des conséquences profondes sur le plan psychosocial (Lafont, 1997) chez les locuteurs au fil des siècles. C'est

[1] Selon Charaudeau (2009), il s'agit de l'instance médiatique.
[2] Cf. Villa, 2021 ; Grimaldi, 2017.

dans cette perspective que la sociolinguistique dite « périphérique » a proposé une nouvelle conceptualisation de la diglossie, conçue comme un outil de relecture de la domination idéologico-linguistique. Selon cette approche, la division diglossique de la société ne renvoie pas à la simple coexistence d'une variété haute et d'une variété basse, mais rend compte d'un conflit social déclenché par la coprésence de deux langues.

Nous adoptons ici la tripartition proposée par Boyer (2008) relative aux dénominations glossonymiques. L'étiquetage des langues s'inscrit, selon cette théorie, le long d'une échelle sociale déterminée par les représentations et les valeurs associées à chaque langue ou variété. La première catégorie englobe les *appellations glossonymiques*, lesquelles traduisent fidèlement le rapport d'une langue à son territoire. Par un procédé métonymique, le lien politico-administratif sous-jacent s'y avère manifeste : c'est le cas de *français*, *italien*, *espagnol*, etc. Viennent ensuite les *désignations à teneur métalinguistique* qui englobent les notions de *langue*, *dialecte*, *idiome*, etc. Enfin, les *désignations épilinguistiques*, telles que *patois* et *jargon*, se voient reléguées au bas de cette échelle axiologique.

L'ancrage social d'un schème figé, pris pour vrai, confère à la dynamique idéologique une efficacité remarquable. Il s'agit dès lors d'une « construction sociocognitive […] à visée dominatrice » (Boyer, 2024, p. 10) qui, s'alimentant de sa propre réitération, engendre conjointement des jugements et des comportements. À cet égard, le sentiment d'appartenance à un groupe s'avère constitutif de l'identité collective (Amossy, Herschberg Pierrot, 2014), dont le dynamisme (Narcy-Combes, 2013) témoigne de la prégnance d'un imaginaire idéologique partagé.

Le purisme linguistique constitue précisément l'idéologie qui synthétise le mieux le paysage sociolinguistique français. Depuis le XVII^e^ siècle, l'exigence d'une maîtrise éprouvée d'une langue investie d'une légitimité sociopolitique est associée à la pratique des intellectuels, voire à celle de l'élite sociale. Un rapport logique d'équivalence s'instaure ainsi au sein de la production littéraire, lexicographique et métalinguistique. À partir de Vaugelas (1647) et de la création de l'Académie française, le savoir linguistique acquiert un statut explicitement normatif, fondé sur les catégories du *bon usage*. De nos jours, cette tendance idéologique demeure largement perceptible dans tout discours prescriptif et normatif métalinguistique, qu'il soit savant ou profane, selon différents gradients[3]. À titre d'exemple, nous pouvons citer la préface du dictionnaire *Petit Larousse Illustré* (édition 2025) qui, en restant l'un des dictionnaires les plus vendus, témoigne d'un purisme marqué :

> On entre au Petit Larousse comme on accède à l'Académie. Dans la solennité et l'émotion […]. À l'héritage d'un passé vénérable s'adjoignent des nouveautés de bon aloi […]. Saluons l'œuvre de ces greffiers de l'usage contemporain : ils ont la modestie du vrai savoir et la ferveur des amants. Ils modernisent le dictionnaire, élevant avec respect, avec affection, un monument de science et d'harmonie à la gloire de notre bien le plus précieux : la langue (Le petit Larousse illustré, 2024, p. I).

[3] Cf. Vicari, 2015, 2016 ; Molinari, 2017.

L'exclusivité sous-tend ici la mise en scène des pratiques rédactionnelles, lesquelles s'imbriquent dans un prédiscours émotif, voire idéologique. Dès lors, comme dans tout discours politique à visée collective, on assiste à la mise en « œuvre des stratégies discursives satisfaisant à des exigences de simplicité et jouant davantage sur les émotions que sur la raison » (Charaudeau, 2009, p. 4).

3. De la lexicographie traditionnelle à la lexicographie collaborative : le grand bouleversement

Il convient maintenant de préciser le statut du dictionnaire en tant qu'objet véhiculant un discours souvent idéologique. D'après le cadre théorique mobilisé, la distance qui sépare le centre de la périphérie s'avère génératrice d'une relation fortement conflictuelle. Elle constitue également un lien dissymétrique (Raffestin, 2019), qui tend à susciter des contre-discours face à la production périphérique. Le dictionnaire s'impose ici comme un instrument polymorphe, signe à la fois de reconnaissance sociale, élitaire (Buzon, 1979) et identitaire (Vincent, 2019), notamment face aux différentes variétés diatopiques du français. Il continue d'être perçu comme le réceptacle de la connaissance et le dépositaire infaillible de vérités (Pruvost, 2014). Ainsi, le dictionnaire demeure un outil à la forte charge symbolique, forgeant l'esprit national unifié. La lexicographie, passée du statut d'art à celui de science, a évolué au fil des siècles tout en proposant des représentations dynamiques et changeantes (Molinari, 2024). Dès la genèse de l'art dictionnairique français, en effet, le souci de clarté semble avoir cédé le pas à un fonctionnement discursif unificateur, fondé sur une sélection sociale. L'examen de la célèbre définition du terme *patois* dans le dictionnaire de Richelet (1680)[4] éclaire de façon saisissante l'apparat discursif et idéologique en langue française. Rey (2020) définit d'ailleurs cette intrusion de la sociolinguistique dans la lexicographie comme une véritable nécessité, le lien entre « 'dictionnaires' et 'idéologie(s)' ne [étant] plus à prouver » (Rey, 2020, p. 16).

Pour ce faire, nous nous concentrerons sur la structure microscopique de l'article du dictionnaire, et plus particulièrement sur la définition, composante fondamentale de la microstructure lexicographique. La configuration sémantique de celle-ci a fait l'objet de nombreuses recherches au cours des dernières années. En effet, les études typologiques ont permis de cartographier les pratiques rédactionnelles[5], tout en confirmant la présence d'« un *genus* et d'une *differentia* » (Frassi, 2010, p. 11). Une autre approche, développée par la théorie linguistique *Sens-Texte* et élaborée par la *Lexicologie Explicative et Combinatoire* (*LEC*)[6], porte sur la structuration et le contenu informationnel des définitions lexicographiques. Cette démarche vise au respect des relations sémantiques, syntagmatiques et paradigmatiques des lexies,

[4] Il s'agit de l'une des définitions glossonymiques les plus éloquentes et les plus représentatives de cette époque : « Sorte de langage grossier d'un lieu particulier & qui est différent de celui dont parlent les honnêtes gens » (Richelet, 1680, p. 136).
[5] Visant à dévoiler les différentes structures définitoires et leurs réalisations, les travaux typologiques ont mis en lumière une grande diversité de modèles : des définitions non seulement relationnelles, substantielles et synonymiques, mais encore métalinguistiques et paraphrastiques.
[6] Cf. Mel'cuck, Polguère, 2016.

afin de rendre compte de leur fonctionnement combinatoire et contextuel au sein des définitions. L'idéal consisterait à respecter l'équivalence entre défini et définissant, tout en garantissant une clarté maximale. Cette exigence procède également d'une organisation « par classes sémantiques de lexies vedettes, en élaborant le patron commun pour chacune de ces classes » (Mel'cuck, Polguère, 2016, p. 69), mettant ainsi en lumière deux nécessités distinctes : l'examen critique des pratiques rédactionnelles lexicographiques au sens large et l'organisation même du domaine métalinguistique.

L'essor de l'écosystème collaboratif du web 2.0 a profondément influencé la production lexicographique, permettant ainsi la confection d'outils informatiques aptes aussi bien à la rédaction de dictionnaires qu'à leur utilisation. Les usagers peuvent désormais contribuer à la rédaction d'articles tout en naviguant intuitivement entre les différentes fiches. Cette évolution de l'environnement lexicographique constitue une véritable révolution de linguistique populaire, qualifiée de phase de « redictionnairisation » (Pruvost, 2005, p. 17). Cette mutation interroge également le rôle des linguistes face à l'apport des contributeurs, ainsi que leur collaboration à la construction de l'objet dictionnaire, de plus en plus conçu comme un réseau de savoir (Armentano, 2025, p. 91). Pourtant, la fiabilité de cette production participative est souvent mise en question (Calvi, Dankova, 2023, p. 153). Afin de favoriser la comparaison des définitions lexicographiques portant sur les glossonymes, nous entendons mobiliser un corpus constitué de définitions extraites de dictionnaires traditionnels et collaboratifs.

4. Corpus et méthodologie

La constitution de notre corpus lexicographique repose sur plusieurs critères, qu'il convient de définir. Nous avons sélectionné huit dictionnaires francophones facilement accessibles, dont la moitié relève de la production lexicographique hexagonale. Nous nous sommes exclusivement appuyés sur des dictionnaires et des bases de données lexicographiques numériques, ce choix favorisant une analyse de lexicographie différentielle. Le corpus se compose ainsi de la neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (désormais DAF), du *Dictionnaire Littré*, du *Petit Robert de la langue française*, du *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi), du dictionnaire *Usito*, du *Dictionnaire des francophones* (DDF), du *Wiktionnaire* et de la *Base de données lexicographiques panfrancophones* (BDLP).

La composition particulièrement hétérogène de notre corpus se justifie par la volonté de retracer la généalogie de l'unilinguisme et du purisme, à travers un parcours diachronique. Cette démarche différentielle s'avère ainsi indispensable pour problématiser la circulation, la permanence ou la modification des idéologies linguistiques au sein des définitions glossonymiques.

Les lexies ont été choisies en fonction de l'organisation triadique qui sous-tend la typologie des dénominations glossonymiques (§ 2). Nous avons ainsi retenu : *français*, *québécois*, *langue*, *dialecte* et *patois,* tout en établissant des liens avec les autres dénominations existantes. Les critères retenus pour la comparaison des lexies portent principalement sur les traitements et la structure définitoires, ainsi que sur l'identification d'éléments récurrents propres à la dimension idéologique.

5. Analyse des définitions lexicographiques à valeur glossonymique

Tableau 1. Collection des définitions de *français*

	français
DAF	« *Le français,* la langue française, d'origine romane, devenue langue officielle en France et dans d'autres États, et parlée par de nombreux peuples. *L'ancien français. Le français classique. Le français du Québec.* […] *Ce n'est pas du bon français,* c'est une tournure, une expression fautive », (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9F1526).
Dictionnaire Littré	« Le français, la langue française. Apprendre, enseigner le français » (Dictionnaire Littré, https://www.littre.org/definition/français).
Petit Robert	« La langue française, parlée en tant que langue maternelle en France, dans quelques pays de civilisation analogue (Belgique, Suisse romande, Canada, etc.), langue privilégiée dans plusieurs régions du monde (Afrique, Antilles…). => francophonie » (Le Petit Robert, 2024).
TLFi	« Langue parlée en France et dans certains pays étrangers frontaliers ou de culture française, appartenant au groupe des langues romanes. *Apprendre, enseigner, savoir le français ; dire, écrire, traduire en français ; faute de français* » (TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?27;s=1921874820;r=2;nat=;sol=9).
Usito	« Langue romane en usage notamment en France, en Belgique (en Wallonie et à Bruxelles), en Suisse romande, au Canada (principalement au Québec) et dans plusieurs pays du Maghreb et d'Afrique centrale et de l'Ouest. […] *Français acadien, hexagonal, québécois* » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/français).
DDF	« D'expression française ou relatif à un lieu où la langue française est principalement en usage » (DDF, https://www.dictionnairedesfrancophones.org/form/français).
Wiktionnaire	« Relatif à la langue française, au français » (Wiktionnaire, https://fr.wiktionary.org/wiki/français).
BDLP	« Français germanisé (ou simplement fautif) des textes produits par l'administration centrale, ainsi que par les entreprises et agences de publicité dont le siège social est situé en Suisse alémanique » (Suisse) ; « Le français de référence. [Real French, referencial French] (Louisiane) » (BDLP, https://www.bdlp.org/resultat?query%5B%5D=français%2C+e&bases%5B%5D=QU&bases%5B%5D=AC&bases%5B%5D=AL&bases%5B%5D=AN&bases%5B%5D=BE&bases%5B%5D=BU&bases%5B%5D=CA&bases%5B%5D=CE&bases%5B%5D=CB&bases%5B%5D=CI&bases%5B%5D=FR&bases%5B%5D=LO&bases%5B%5D=MD&bases%5B%5D=MA&bases%5B%5D=IM&bases%5B%5D=NC&bases%5B%5D=RE&bases%5B%5D=RW&bases%5B%5D=SU&bases%5B%5D=TC).

Ce premier exemple de dénomination glossonymique renvoie généralement au prestige associé au français, présenté comme une langue privilégiée et largement diffusée. Il s'agit, par conséquent, d'une lexie extrêmement connotée. La *BDLP* montre, parmi ses résultats, un apport locutionnel important (*le français fédéral*, *le vrai français*) illustrant un usage distinct qui renvoie en premier lieu aux variétés de français. Quant à la structure définitoire, nous relevons le plus souvent un genus *langue* et des réalisations sémantiquement faibles qui reproduisent de manière circulaire la lexie à définir (*DAF*, *Littré* et *Petit Robert*), seule ou en locution : le français, la langue française.

Le glossonyme désignant la variété de français parlée au Québec fait l'objet de définitions distinctes. D'abord, l'hyperonyme *français* fonctionne comme le classificateur de ses variétés hyponymiques, telles que *québécois*. Par ailleurs,

Usito propose une définition restreinte renvoyant exclusivement aux particularismes du français du Québec, tandis qu'une définition similaire est donnée à l'entrée *québécisme* dans le même dictionnaire. Si le *DAF* caractérise *québécois* comme un *parler*, la même source définit cette lexie à valeur métalinguistique comme un « Ensemble des façons de parler […] » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0686). Le risque théorisé par la *LEC* semble persister dans le traitement de ces dénominations glossonymiques : le principe de décomposition sémantique. En effet, la structure définitoire tend à recourir à des formules circulaires ou sémantiquement faibles qui échouent à décomposer réellement les traits spécifiques du glossonyme. L'absence d'entrées dans certains dictionnaires est motivée soit par la mutualisation des définitions – c'est le cas du DDF qui intègre directement celle du Wiktionnaire – soit par leur non-traitement.

Tableau 2. Collection des définitions de *québécois*

	québécois
DAF	« *Le québécois*, le parler français des Québécois » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0686).
Dictionnaire Littré	–
Petit Robert	« Le français propre au Québec » (Le Petit Robert, 2024).
TLFi	« Français parlé et écrit au Québec » (TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=785480580).
Usito	« Variété de français en usage au Québec. […] REM. Employé seul, le nom *québécois* fait souvent référence aux seuls particularismes de cette variété » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/québécois#B17bE3d39920e213).
DDF	–
Wiktionnaire	« Variété de la langue française parlée au Québec » (Wiktionnaire, https://fr.wiktionary.org/wiki/québécois).
BDLP	–

Nous descendons le long de l'échelle hiérarchique en présentant les désignations à teneur métalinguistiques : *langue* et *dialecte*.

Une fois les définitions de la lexie *langue* recueillies, nous relevons une uniformité définitoire marquante. L'hypéronyme le plus fréquent s'avère *système* (d'expression ou de signes) souvent associé à la construction synonymique *ensemble de*. Pourtant, derrière une neutralité apparente, le penchant normatif apparaît clairement dans certains dictionnaires, notamment le *Littré* qui invoque la notion de correction. D'autres ouvrages s'attachent à retracer les particularismes qui témoignent d'une palette variationnelle plurielle (la *BDLP*), sans pour autant fournir une définition qui respecte le critère fondamental de la paraphrase : la lexie *langue*, pourtant objet de la définition, y est répétée jusqu'à six fois. La dimension sociale, quant à elle, est introduite par le biais des adjectifs *conventionnel* et *commun*, témoignant d'un contrat social qui permet, afin d'être « unis, […] [d'] adhérer volontairement, même sans y croire » (Detey, 2023, p. 314). L'instance médiatique, étant facilement repérable, vise à établir un rapport d'identité collective en associant ce concept de système d'expression communautaire à celui de français. Le *DAF* présente à ce sujet

des exemples assez parlants, qui se fondent toujours sur l'idéologie de l'unilinguisme. « *Langue nationale*, commune à toute une nation. […] *L'Académie française a reçu pour mission de donner des règles certaines à la langue, de la rendre pure* […]. *La langue est le premier instrument de culture* » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L0264).

Tableau 3. Collection des définitions de *langue*

	langue
DAF	« Système d'expression verbale qui est d'emploi conventionnel dans un groupe humain et permet à ses membres de communiquer entre eux » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9L0264).
Dictionnaire Littré	« L'ensemble des règles qui régissent un idiome ; cet idiome considéré par rapport à sa correction » (Dictionnaire Littré, https://www.littre.org/definition/langue).
Petit Robert	« Système d'expression et de communication commun à un groupe social (communauté linguistique) » (Le Petit Robert, 2024).
TLFi	« Système de signes vocaux et/ou graphiques, conventionnels, utilisé par un groupe d'individus pour l'expression du mental et la communication » (TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=384400260;r=1;nat=;sol=2).
Usito	« Système de signes conventionnels utilisé par un groupe d'individus pour l'expression et la communication » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/langue).
DDF	–
Wiktionnaire	« Système d'expression orale, gestuelle ou écrite utilisé par un groupe de personnes (communauté linguistique) pour communiquer » (Wiktionnaire, https://fr.wiktionary.org/wiki/langue).
BDLP	« La langue vernaculaire, langue maternelle, ou forme d'une langue ayant fonction de vernaculaire (langue vernaculaire particulière – le dehu par exemple – ou forme de langue particulière – le français calédonien par exemple) (Nouvelle-Calédonie) » (BDLP, https://www.bdlp.org/resultat?query%5B%5D=langue&bases%5B%5D=QU&bases%5B%5D=AC&bases%5B%5D=AL&bases%5B%5D=AN&bases%5B%5D=BE&bases%5B%5D=BU&bases%5B%5D=CA&bases%5B%5D=CE&bases%5B%5D=CB&bases%5B%5D=CI&bases%5B%5D=FR&bases%5B%5D=LO&bases%5B%5D=MD&bases%5B%5D=MA&bases%5B%5D=IM&bases%5B%5D=NC&bases%5B%5D=RE&bases%5B%5D=RW&bases%5B%5D=SU&bases%5B%5D=TC).

D'autres questionnements émergent autour de la structure des énoncés définitoires, notamment en ce qui concerne diverses dénominations glossonymiques à teneur métalinguistique, telles que *parler* et *idiome*. *Usito* propose à l'entrée *idiome* : « Langue propre à une communauté, généralement une nation, un peuple » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/idiome). La variation définitoire témoigne de contraintes majeures au niveau interne d'un même dictionnaire. Un traitement inspiré de la *LEC* pourrait à cet égard rompre le cercle vicieux de ces définitions qui se renvoient les unes aux autres, en utilisant des hypéronymes vagues ou synonymiques, et des *différentia* dont la cohérence sémantique n'apparaît pas toujours clairement.

Tableau 4. Collection des définitions de *dialecte*

	dialecte
DAF	« Variété régionale d'une langue. […] Les dialectes de langue d'oïl, de langue d'oc » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9D2337).
Dictionnaire Littré	« Parler d'une contrée, d'un pays étendu, ne différant des parlers voisins que par des changements peu considérables qui n'empêchent pas que de dialecte à dialecte on ne se comprenne, et comportant une complète culture littéraire » (Dictionnaire Littré, https://www.littre.org/definition/dialecte).
Petit Robert	« Forme régionale d'une langue considérée comme un système linguistique en soi » (Le Petit Robert, 2024).
TLFi	« Forme particulière d'une langue, intermédiaire entre cette langue et le patois, parlée et écrite dans une région d'étendue variable et parfois instable ou confuse, sans le statut culturel ni le plus souvent social de cette langue, à l'intérieur ou en marge de laquelle elle s'est développée sous l'influence de divers facteurs sociaux, politiques, religieux, etc. » (TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?59;s=384400260).
Usito	« Système linguistique de diffusion et de statut culturel et social limités. […] Variété géographique régionale ou sociale d'une langue » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/dialecte).
DDF	« Parlers germaniques d'Alsace (stand. alsacien) et de Lorraine germanophone » (DDF, https://www.dictionnairedesfrancophones.org/form/dialecte).
Wiktionnaire	« Proche parent d'une langue dominante ou officielle mais qui s'en distingue et qui, avec cette langue dominante, étaient autrefois variétés régionales l'une de l'autre » (Wiktionnaire, https://fr.wiktionary.org/wiki/dialecte).
BDLP	« Langue locale (africaine) (Tchad) » ; « Langue vernaculaire d'extension limitée, parlée par un groupe ethnique (Centrafrique) » (BDLP, https://www.bdlp.org/resultat?query%5B%5D=dialecte&bases%5B%5D=QU&bases%5B%5D=AC&bases%5B%5D=AL&bases%5B%5D=AN&bases%5B%5D=BE&bases%5B%5D=BU&bases%5B%5D=CA&bases%5B%5D=CE&bases%5B%5D=CB&bases%5B%5D=CI&bases%5B%5D=FR&bases%5B%5D=LO&bases%5B%5D=MD&bases%5B%).

Encore une fois, nous observons un flou définitoire qui empêche de saisir clairement le sens de ce qu'est un *dialecte*, d'autant plus que ces notions reposent non pas sur des critères intralinguistiques mais le plus souvent sur des conventions extralinguistiques. Quoi qu'il en soit, le partage de définisseurs hyponymiques – tels que *variété* et *forme* – permet certes de regrouper les concepts, sans pour autant éclairer les différences qui subsistent entre *langue* et *dialecte*, ce dernier étant lui-même défini comme un système linguistique en soi, propre à un groupe de locuteurs. D'autres remarques, plus stigmatisantes, mettent en évidence le statut subordonné du dialecte, auquel ferait défaut une culture littéraire suffisante (*TLFi*). En revanche, certaines sources en soulignent la valeur littéraire et culturelle, notamment à travers des exemples historiques : le *Littré* mentionne ainsi les dialectes de la Grèce antique ou ceux de l'ancien français. Bien que cette même source distingue la trajectoire permettant à un dialecte de devenir une langue[7], elle tend à superposer les notions de *dialecte* et de *patois* en les traitant comme des synonymes, ne se différenciant que

[7] « On voit par là qu'il est tout à fait erroné de dire les dialectes dérivés de la langue générale ; le fait est que la langue générale, qui n'est qu'un des dialectes arrivé par une circonstance quelconque et avec toute sorte de mélanges à la préséance, est à ce titre postérieure aux dialectes » (https://www.littre.org/definition/dialecte).

sur le plan évolutif[8]. Les dictionnaires collaboratifs, à l'instar du *Wiktionnaire*, marquent une évolution sociolinguistique majeure : leurs énoncés intègrent explicitement les rapports de domination et les dynamiques de contact linguistique. La *BDLP*, quant à elle, semble abolir la frontière entre les notions de *langue* et *dialecte* : « Notion synchronique, le dialecte n'est qu'un moyen de description des variations linguistiques contemporaines » (Calvet, 2002, p. 63).

Nous arrivons ainsi à la troisième catégorie : la dénomination épilinguistique *patois*.

Tableau 5. Collection des définitions de *patois*

	patois
DAF	« Variété d'un dialecte qui n'est parlée que dans une contrée de faible étendue, le plus souvent rurale. […] Par extension. *Péj*. Langage pauvre et rustique, jargon incompréhensible. *Il s'exprimait dans un incroyable patois. C'est du patois !* » (Dictionnaire de l'Académie française, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0993).
Dictionnaire Littré	« Parler provincial qui, étant jadis un dialecte, a cessé d'être littérairement cultivé et qui n'est plus en usage que pour la conversation parmi les gens de la province, et particulièrement parmi les paysans et les ouvriers » (Dictionnaire Littré, », https://www.littre.org/definition/patois).
Petit Robert	« Parler local, dialecte employé par une population généralement peu nombreuse, souvent rurale, et qui n'a pas le statut, le prestige social et culturel de la langue commune dominante » (Le Petit Robert, 2024).
TLFi	« Système liguistique [*sic*.] restreint fonctionnant en un point déterminé ou dans un espace géographique réduit, sans statut culturel et social stable, qui se distingue du dialecte dont il relève par de nombreux traits phonologiques, morphosyntaxiques et lexicaux. […] Parfois *péj.* Parler essentiellement oral, pratiqué dans une localité ou un groupe de localités, principalement rurales » (TLFi, http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=701950740;).
Usito	« Système linguistique fonctionnant dans un espace géographique réduit, sans statut culturel et social stable » (Usito, https://usito.usherbrooke.ca/définitions/patois).
DDF	–
Wiktionnaire	« Dialecte parlé dans une contrée réduite » (Wiktionnaire, https://fr.wiktionary.org/wiki/patois).
BDLP	« Langue créole (Antilles) » ; « Langue africaine vernaculaire propre à un groupe ethnique » (Centrafrique) » ; « Créole parlé en Nouvelle-Calédonie, et né dans la région de Saint-Louis, près de Nouméa (Nouvelle-Calédonie) » (BDLP, https://www.bdlp.org/resultat?query%5B%5D=patois&bases%5B%5D=QU&bases%5B%5D=AC&bases%5B%5D=AL&bases%5B%5D=AN&bases%5B%5D=BE&bases%5B%5D=BU&bases%5B%5D=CA&bases%5B%5D=CE&bases%5B%5D=CB&bases%5B%5D=CI&bases%5B%5D=FR&bases%5B%5D=LO&bases%5B%5D=MD&bases%5B%5D=MA&bases%5B%5D=IM&bases%5B%5D=NC&bases%5B%5D=RE&bases%5B%5D=RW&bases%5B%5D=SU&bases%5B%5D=TC).

C'est autour de la lexie *patois* que cette dissymétrie de traitement au sein de la définition apparaît de façon particulièrement marquée. Ce terme a d'abord fonctionné comme un logonyme avant de devenir, à partir du XVI[e] siècle, un glossonyme (Trimaille, Matthey, 2013). Bien que l'évolution de la discipline

[8] « Aussi quand cette langue générale se forme, les dialectes déchoient et ils deviennent des patois, c'est-à-dire des parlers locaux dans lesquels les choses littéraires importantes ne sont plus traitées. Avant le XIV[e] siècle il n'y avait point en France de parler prédominant ; il y avait des dialectes ; et aucun de ces dialectes ne se subordonnait à l'autre. Après le XIV[e] siècle, il se forma une langue littéraire et écrite, et les dialectes devinrent des patois » (https://www.littre.org/definition/dialecte).

lexicographique témoigne de réelles mutations épistémologiques, plusieurs éléments trahissent un discours encore profondément idéologique. L'examen de la lexie *patois* dans le *TLFi* relève d'une dualité marquante. Certes, l'acception se veut purement descriptive, sans intention disqualifiante. Néanmoins, cette neutralité technique se heurte immédiatement à la charge péjorative qui sature l'usage courant : la simple mention d'un manque de statut stable bascule inévitablement vers une forme de stigmatisation sociale. Cela se manifeste d'abord par la présence d'indicateurs d'exclusion[9] tels que : *pej.*, *arg.*, *pop.*, aisément retraçables lors de la consultation d'un dictionnaire contemporain (*DAF*, *Littré*, *TLFi* et *Petit Robert*). De surcroît, les exemples accumulent des *differentia* qui s'articulent autour de notions ou mots-clés ouvertement connotés (rural, gens de province, statut et prestige social et culturel faibles, contraposés à ceux de la langue dominante). Le pouvoir (et le savoir) accordé à l'Académie française semble proposer des modèles définitoires s'inscrivant dans le sillage historique de la domination centripète : « Ce contrat linguistique ne peut cependant parvenir à son objectif que s'il est acté par l'ensemble des piliers de la société, en particulier par ceux qui […] sont porteurs d'une parole publique, soit en termes d'audience […], soit en termes d'autorité » (Detey, 2023, p. 313). Il convient toutefois de noter qu'un traitement profondément différent émerge : *Usito* recourt au même hypéronyme que pour *langue* et *dialecte* : *système*. En refusant de propager des représentations d'ordre idéologique, l'ouvrage intègre ces notions au sein d'un même réseau lexico-sémantique ; ce choix permet à l'usager d'accéder à une définition épurée de tout élément superflu ou hautement stéréotypées.

6. Pour une géographie francophone des dictionnaires et des idéologies linguistiques

L'examen des différents constituants de la définition métalinguistique met au jour une évidente isomorphie structurelle. Sur le plan sémantique, l'agencement des informations véhicule souvent un discours fortement idéologique. En effet, si la lexie *français* s'associe spontanément à des notions de privilège, de nation, de prestige, de diffusion et de statut culturel, cette corrélation s'inverse pour les autres catégories glossonymiques. Le terme *dialecte* se voit indexé à des représentations de dépendance territoriale (voire provincialisme), d'instabilité et de précarité statutaire. Il convient de remarquer également que le mot *langue*, bien qu'il appartienne à la même catégorie glossonymique que *dialecte*, se trouve le plus souvent associé à *français*. Ses définitions intègrent certes des critères territoriaux, mais elles privilégient surtout la dimension sociale, notamment liée à l'idée d'un contrat au sein d'une même communauté linguistique. Ainsi, nous remarquons d'abord une grande force hiérarchique qui se conjugue à une classification sociale (paysans, ouvriers, etc.) et territoriale (centre et périphérie). Historiquement, cette configuration s'impose comme la conséquence naturelle d'une « géographie centrifuge, [à laquelle]

[9] Cf. Buzon, 1979, p. 42 ; Bourdieu, 1982, pp. 31–32.

on a opposé une histoire centripète : l'émergence puis la suprématie d'un parler singulier » (Cerquiglini, 2007, p. 211).

Toutefois, la lexicographie périphérique semble insuffler – bien que partiellement – un élan nouveau à travers des définitions en réseau et des contre-discours. Ces derniers s'inscrivent dans un paysage sociolinguistique et lexicographique davantage tourné vers la quête et l'affirmation identitaires (Remysen, Vincent, 2024). L'origine conflictuelle des idéologies ainsi retracées permet de repérer, au cœur du discours métalinguistique, un *habitus* linguistique ; celui-ci prend la forme « de normes et de représentations sociales (donc collectives) dont l'individu est *in fine* le dépositaire, conscient ou non » (Lagarde, 2004, p. 223).

En somme, la pluralité des objectifs de la lexicographie permet de délimiter deux versants complémentaires : le premier, essentiellement normatif, s'incarne dans la tradition parisienne ; le second, résolument descriptif, s'attache à restituer la diversité de la francophonie en tendant à s'affranchir de toute charge idéologico-axiologique.

7. Conclusions

La comparaison diachronique des définitions recueillies dans les dictionnaires et bases de données lexicographiques francophones les plus consultés nous a permis, en premier lieu de confirmer l'importance de la structure de l'énoncé définitionnel et des informations qu'il renferme. Cette démarche différentielle a ainsi autorisé la constitution d'un corpus lexicographique hétérogène. Grâce à un double ancrage disciplinaire, à la fois sociolinguistique et lexicographique, nous avons pu mener une relecture de quelques notions métalinguistiques telles qu'elles sont présentées au grand public, sous le prisme de la conflictualité linguistique.

Cela nous a permis de constater la malléabilité du dispositif définitoire métalinguistique, qui, loin de fournir des définitions stables, tend à perpétuer des représentations peu scientifiques. Ensuite, nous avons dressé une typologie des définitions qui abordent la dimension sociale de la langue en mettant à jour une coexistence entre discours et contre-discours. Certains d'entre eux semblent rompre avec une tradition centripète et fortement normative, en particulier lorsqu'ils émanent de la périphérie géographique. Ces pratiques lexicographiques diversifiées appellent désormais une approche plurielle, participative mais également rigoureuse. L'environnement numérique collaboratif montre toutefois encore ses limites, notamment à travers une diffusion parfois hétérogène et confuse ; la surexposition des données du *DDF*, par exemple, risque de fragiliser la fiabilité d'un outil lexicographique francophone majeur. Une telle dérive compromettrait les avancés descriptives qui semblent pourtant offrir une alternative à la lexicographie traditionnelle normative. Il ne reste dès lors qu'à observer l'évolution de la discipline, qui s'ancre de plus en plus au sein de cénacles locaux, dans une perspective – sociale et identitaire – visant à décrire sa propre langue au plus près des usages.

Bibliographie

Amossy, R. & Herschberg Pierrot, A. (2014). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Collin.

Armentano, N. (2025). L'Acadie vue du Dictionnaire des Francophones ou la lexicographie numérique au service de l'altérité. *Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations des pays francophone*, 24, pp. 89–100, https://doi.org/10.54103/2281-7964/27991

Base de Données Lexicographiques Panfrancophone. https://www.bdlp.org

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques.* Paris : Fayard.

Boyer, H. (2008). *Langue et identité : sur le nationalisme linguistique*. Limoges : Lambert-Lucas.

Boyer, H. (2024). *Pour un traitement interdisciplinaire des représentations et idéologies sociolinguistiques*. Paris : L'Harmattan.

Buzon, C. (1979). Dictionnaire, langue, discours, idéologie. *Langue française*, 43, pp. 27–44.

Calvet, L.-J. (2002). *Linguistique et colonialisme : petit traité de glottophagie*. Paris : Payot & Rivages.

Calvi, S. & Dankova, K. (2023). Lexicographie traditionnelle-collaborative et FLE : compétences lexicales et lexicographiques. *Linx*, 86. https://doi.org/10.4000/linx.10108

Cerquiglini, B. (2007). *Une langue orpheline*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Charaudeau, P. (2005). *Le Discours politique : les masques du pouvoir*. Paris : Vuibert.

Charaudeau, P. (2009). Le discours de manipulation entre persuasion et influence sociale. *Acte du colloque de Lyon*. pp. 1–14. http://www.patrick-charaudeau.com/Le-discours-de-manipulation-entre-persuasion-et-influence-sociale.html

Courouau, J.-F. (2005). Matériaux pour servir à l'histoire du mot patois XV^{e}–XVII^{e} siècles. *Lengas*, 57. https://doi.org/10.4000/lengas.6401

Detey, S. (2023). Savons-nous vraiment parler ? Du contrat linguistique comme contrat social. Paris : Armand Colin.

Dictionnaire de l'Académie française. https://www.dictionnaire-academie.fr/

Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré. https://www.littre.org

Dictionnaire des francophones. https://www.dictionnairedesfrancophones.org/

Frassi, P. (2010). La définition lexicographique : aperçu et propositions. *Publifarum*, 11.

Grimaldi, C. (2017). *Discours et terminologie dans la presse scientifique française (1699–1740) : la construction des lexiques de la botanique et de la chimie*, Oxford : Peter Lang.

Lafont, R. (1997). *Quarante ans de sociolinguistique à la périphérie*. Paris : L'Harmattan.

Lagarde, C. (2004). Habitus et status : des concepts à une typologie des situations de bilinguisme. In H. Boyer (éd.), *Langues et contact des langues dans l'aire méditerranéenne. Pratiques, représentations et gestions*. Paris : L'Harmattan, pp. 219–234.

Le Petit Larousse illustré (2024, Édition 2025). Paris : Larousse.

Le Petit Robert de la Langue Française (2024), version numérique sur abonnement. Paris : Le Robert.

Mel'cuck, I. & Polguère, A. (2016). La définition lexicographique selon la Lexicologie Explicative et Combinatoire. *Cahiers de Lexicologie*, 109, pp. 61–91.

Molinari, C. (2017). Nouvelle lexicographie vs anciennes représentations. In C. Molinari & N. Vincent (éd.), *Dictionnaires, culture numérique et décentralisation de la norme dans l'espace francophone*, « Repères Do.Ri.F. », 14. https://www.dorif.it/reperes/chiara-molinari-nouvelle-lexicographie-vs-anciennes-representations/

Molinari, C. (2024). Ce que dictionnaires et plateformes en ligne (ne) nous disent (pas) du monde contemporain : le binôme langue-culture est-il encore actuel ? In N. Vincent & N. Sorba (éd.), *Les dictionnaires numériques dans l'espace francophone, des ressources porteuses de culture et d'idéologies*. Sherbrooke : Les Éditions de l'Université de Sherbrooke, pp. 9–33. https://doi.org/10.17118/11143/22393

Narcy-Combes, J.-P. (2013). De la reponsabilité épistémologique à un contrat social. In J.-C. Beacco (dir.), *Éthique et politique en didactique des langues. Autour de la notion de responsabilité*. Paris : Les Éditions Didier.

Pruvost, J. (2005). Quelques concepts lexicographiques opératoires à promouvoir au seuil du XXIe siècle. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 137, pp. 7–37.

Pruvost, J. (2014). Les dictionnaires de langue française : de la genèse à l'Internet, un outil pour tous. In F. Argod-Dutard (éd.), *Le français, une langue pour réussir*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. https://doi.org/10.4000/books.pur.65603

Raffestin, C. (2019). Langue et pouvoir. In A.-L. Amilhat Szary, & Y. Calberac (éd.), *Pour une géographie du pouvoir*. Lyon : ENS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.enseditions.7638

Remysen, W. & Vincent, N. (2024). Idéologies patriotiques et linguistiques du glossairiste québécois Oscar Dunn au 19e siècle. *Circula : revue d'idéologies linguistiques*, 19, pp. 36–53.

Rey, C. (2020). *Dictionnaire et société*. Paris : Honoré Champion éditeur.

Richelet, P. (1680). *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise : Ses Expressions Propres, Figurées & Burlesques, la Prononciation des Mots les plus difficiles, les genres des Noms, le Regime des Verbes avec Les termes les plus connus des Arts & des Sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue françoise*. Génève : J.-H. Widerhold.

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). http://www.atilf.fr/tlfi

Trimaille, C. & Matthey, M. (2013). Catégorisations. In J. Simonin & S. Wharton (éd.), *Sociolinguistique du contact*. Lyon : ENS Éditions. https://doi.org/10.4000/books.enseditions.12414

Usito. https://usito.usherbrooke.ca

Vaugelas, C. Favre de (1647). *Remarques sur la langue françoise : utiles à ceux qui veulent bien parler et bien escrire*. Paris : J. Camusat et P. Le Petit.

VICARI, S. (2015). Construction de l'ethos d'autorité dans les discours de l'Académie. *Mots. Les langages du politique*, 107, pp. 19–33.

VICARI, S. (2016). La réforme de l'orthographe dans les forums de discussion des articles du Monde, du Figaro et de Libération en ligne : que nous disent les non-linguistes ? *Circula : revue d'idéologies linguistiques*, 4, pp. 107–125.

VILLA, M., L. (2021). Il linguaggio della scienza e la creazione della terminologia ». In C. GRIMALDI, M. T. ZANOLA, (cur.), *Terminologie e vocabolari. Lessici specialistici e tesauri, glossari e dizionari*. Firenze : Firenze University Press, pp. 15–22.

VINCENT, N. (2019). Qu'est-ce qu'un dictionnaire ? Perspectives de la lexicographie au 21e siècle. In A. DISTER & S. PIRON (éd.), *Les discours de référence sur la langue française*. Bruxelles : Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles. https://doi.org/10.4000/books.pusl.26417

WIKTIONNAIRE. https://fr.wiktionary.org/wiki/Wiktionnaire:Page_d'accueil

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 211–224
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.15

Le pas et la phrase : pour une chorégraphie de l'écriture chez Marguerite Duras

The Step and the Sentence : Toward a Choregraphy of Writing in Marguerite Duras

Sabrina Lusuriello
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM), France
https://orcid.org/0000-0001-8478-8824
lusuriello.sabrina@gmail.com

Résumé : Cet article propose d'analyser le motif du bal dans l'œuvre de Marguerite Duras comme un dispositif poïétique où se nouent mouvement des corps, circulation du désir et geste d'écriture. À partir de la scène fondatrice du bal de T. Beach dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, l'étude met en évidence la fonction structurante de la danse dans l'économie narrative et symbolique de l'esthétique durassienne. Dans plusieurs textes, notamment *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia* et *La Vie tranquille*, le bal apparaît comme un espace de révélation où se manifestent les tensions entre désir, mémoire et silence. En articulant analyse thématique et étude stylistique, l'article montre que la danse constitue à la fois un langage du corps susceptible de suppléer la parole et une métaphore du geste scriptural. Par la parataxe, les répétitions et les suspensions qui scandent la phrase, l'écriture durassienne semble ainsi intégrer les rythmes du mouvement dansé. Oscillant entre élan et immobilité, fascination et destruction, la danse devient dès lors un principe formel permettant de penser la relation entre émotion, corps et écriture dans l'œuvre de Duras.

Mots clés : Duras, danse, désir, syntaxe, écriture.

Abstract: This article analyzes the motif of the ball in the works of Marguerite Duras as a poetic device through which bodily movement, the circulation of desire, and the act of writing converge. Taking the foundational ballroom scene of T. Beach in *Le Ravissement de Lol V. Stein* as its point of departure, the study highlights the structuring role of dance within the narrative and symbolic economy of Durassian aesthetics. Across several texts, including *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, and *La Vie tranquille*, the ball functions as a privileged site of revelation where the text stages tensions between desire, memory, and silence. Combining thematic analysis with stylistic inquiry, the article argues that dance operates both as a bodily language capable of replacing speech and as

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (THALIM). **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

a metaphor for the act of writing itself. Through parataxis, repetition, and syntactic suspension, Durassian prose incorporates the rhythms of dancing movement within the structure of the sentence. Oscillating between impulse and stillness, fascination and destruction, dance ultimately becomes a key formal and symbolic principle for understanding the relationship between emotion, body, and writing in Duras's work.

Keywords: Duras, dance, desire, syntax, writing.

1. Introduction : entrer dans l'écriture qui danse

« allez Tatiana, allez viens, on danse Tatiana, viens » (Duras, 2011b, p. 287) : c'est par cet élan enthousiaste que Lol V. Stein, dans le roman éponyme, exhorte son amie à danser. L'accumulation d'impératifs crée une injonction directe, renforcée par les répétitions qui produisent un effet d'insistance presque incantatoire. La syntaxe saccadée imite les pas de danse discontinus de Lol qui attend son amie sur la piste. Cette phrase invite aussi le narrateur, Jacques Hold, ainsi que le lecteur, à rouvrir symboliquement les portes fermées du fameux bal de T. Beach. Lors de ce bal au Casino municipal, Lol V. Stein voit son fiancé Michael Richardson lui être ravi par Anne-Marie Stretter, une femme plus âgée dont le charme opère par la danse. Or, ce qui traumatise véritablement Lol V. Stein, ce n'est pas tant le rapt de son fiancé que la privation du spectacle du couple dansant au-delà de l'aube. Fascinée par la passion naissante qui rapproche Anne-Marie Stretter et Michael Richardson sur la piste de danse, Lol V. Stein ne supporte pas d'en être exclue à la fin du bal – au point de sombrer dans la folie, selon le témoignage de Tatiana. Dans cette triangulation du désir, les places se redistribuent comme dans une chorégraphie instable, où chacun change de rôle au rythme des mouvements des autres – voire une espèce de jeu de chaises musicales[1].

Cette scène emblématise l'enchevêtrement entre émotion et mouvement, danse et écriture. Véritable « scène matrice » (Loignon, 2020, p. 75), ce bal organise l'économie événementielle et narrative de l'œuvre tout en offrant à l'auteure un modèle d'écriture : les rythmes de la danse semblent se prolonger dans ceux de la phrase, où répétitions, relances et suspensions inscrivent le mouvement au cœur même de la syntaxe durassienne. Il s'agit dès lors de tirer les fils de cette scène exemplaire pour montrer que le bal, motif récurrent dans l'*opus* durassien, fonctionne simultanément comme déclencheur narratif, mise en scène du désir et allégorie du geste scriptural.

Cette étude adopte une double démarche. Elle propose d'abord une lecture du motif du bal dans plusieurs œuvres de Marguerite Duras, afin d'en extraire les enjeux narratifs, affectifs et symboliques, où se nouent le désir, la mémoire et le vertige de la disparition. Elle prête ensuite une attention plus fine aux gestes de l'écriture elle-même, à ses battements internes – répétitions, parataxes, suspensions, reprises rythmiques – par lesquels la phrase durassienne semble épouser, jusque dans sa matière, les dynamiques du mouvement dansé. De cette double exploration

[1] Le jeu de chaises musicales est ici utilisé de manière métaphorique pour désigner la circulation instable des positions de désir entre les personnages. Il s'agit d'une image qui permet de saisir la redistribution des rôles dans la scène du bal.

thématique et stylistique se dégage une hypothèse centrale : la danse ne relève pas seulement de la représentation ; mais encore, elle traverse l'écriture comme une force de composition, un principe formel qui travaille la phrase, la fait ralentir ou repartir.

Cette réflexion s'inscrit également dans une perspective interartistique, en quête des résonances et des correspondances entre l'écriture et le mouvement. La notion de chorégraphie y est entendue dans un sens élargi, proche de celui proposé par Patrice Pavis, c'est-à-dire comme une manière de penser l'agencement des corps, des rythmes et des déplacements non seulement comme des gestes scéniques, mais comme une véritable écriture des formes, où chaque position, chaque suspension, devient signe. Le texte durassien ressemble dès lors à un espace de mouvements, de rythmes et de variations, où le sens émerge de la circulation même des formes plutôt que de leur stabilisation. Dans le même ordre d'idée, les réflexions de Gilles Deleuze et de Félix Guattari sur la syntaxe envisagée comme puissance de sensation permettent de penser ce glissement de la langue vers le sensible : l'écriture durassienne y apparaît comme un espace où le mouvement ne se décrit pas, mais se déploie dans la phrase comme une vibration, jusqu'à en troubler la linéarité.

2. Se mouvoir et s'émouvoir : la danse comme langage du désir

Bien avant *Le Ravissement de Lol V. Stein*, œuvre-phare parue en 1964, le motif du bal exerce un pouvoir de séduction et déchaîne les émotions. Car la danse unit des corps en quête de désir et fait circuler la passion. Semblables au bal du *Ravissement de Lol V. Stein*, qui fait naître un nouvel amour entre Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, les soirées dansantes dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, roman publié en 1953, permettent à la bonne de retrouver le douanier, son amant : « Le bal favorise alors la rencontre, si ce n'est amoureuse, du moins sexuelle » (Loignon, 2020, p. 74). Ce que Sara, la protagoniste du même texte, confirme, puisque la tentation de l'adultère devient irrésistible pour elle à l'heure du bal populaire. Celui-ci sert de couverture, voire d'alibi pour un rendez-vous secret entre Sara et l'homme au bateau : « Il ajouta plus bas : Derrière le bal, j'ai vu des champs de maïs, très près de la mer. – Il y en a, dit Sara. Et la plage est très grande de ce côté-là » (Duras, 2011a, pp. 934–935). Dès lors, du bal au désir, il n'y a qu'un pas, parfois un faux-pas, dans tous les sens du terme[2]. Derrière la fête collective se dessine déjà la promesse d'une rencontre intime : la danse sert ici de dispositif de rapprochement, de cadre propice à un possible adultère. En tant qu'espace de retrait et de circulation des corps, le bal et la danse préparent les personnages à ce qu'ils n'avouent qu'à demi-mot.

En effet, le bal dans l'œuvre durassienne joue le rôle d'un catalyseur émotionnel. Toujours dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, le bal fatidique de T. Beach apparaît comme l'élément déclencheur de la folie de Lol V. Stein. Sous le joug de la fascination

[2] Le faux-pas est ici entendu à la fois dans son sens propre, comme erreur de pas dans la danse, et dans son sens figuré, comme erreur existentielle ou affective. Il s'inscrit dans une lecture critique de Marguerite Duras qui associe étroitement mouvement du corps et déséquilibre du sujet.

en regardant le nouveau couple danser, Lol entre dans la folie – tout comme Anne-Marie Stretter est entrée dans la danse – selon une mise en scène théâtralisée :

> Tatiana descend le perron en courant, arrive sur Lol, s'arrête avant de l'atteindre, regarde dans une surprise débordante mais un peu hagarde, qui va du plaisir au déplaisir, de la crainte au rassurement, Lol l'intruse, la petite du préau, Lol de T. Beach, ce bal, ce bal, la folle, l'aimait-elle toujours ? (Duras, 2011b, p. 322)

Superflue et minuscule, Lol disparaît de la piste de danse et ne parvient pas à se détacher de ce spectacle ravissant. L'emploi de la parataxe traduit ici l'instantanéité, redessinant dans la phrase le mouvement même du corps et du regard. La syntaxe devient alors chorégraphique : Marguerite Duras écrit la danse dans la danse même de la phrase et utilise la danse comme principe formel de l'écriture. Les propositions juxtaposées miment la fluidité du couple dansant et reproduisent la discontinuité des perceptions. Comme nous l'apprend Virgine Podvin, il existe bel et bien un lien entre le motif de la folie et la mise en scène et en récit du bal dans l'esthétique durassienne :

> Parmi les formes musicales, une lui sied particulièrement – *la folia* –, forme musicale que goûtait très certainement Duras, dont la passion pour la chaconne – sœur formelle de la *folia* à ce point que les musicologues avertissent de leur possible confusion – était sue (Podvin, 2019, p. 180).

Comme si la musique, et plus encore le bal, annonçaient, voire conditionnaient la folie de Lol V. Stein. D'ailleurs, et cela paraît presque anecdotique, le personnage de Lol V. Stein découle d'un autobiographème et a été découvert « pendant un bal de Noël. Dans un asile psychiatrique des environs de Paris » (Duras, 1999, p. 10). Ce substrat biographique éclaire rétrospectivement l'articulation centrale du roman entre danse, fascination et basculement dans la folie. Sans réduire la fiction à sa genèse biographique, cet élément suggère que le bal se constitue d'emblée comme un espace de tension, où se nouent l'attraction du spectacle et la désorganisation psychique.

Le bal atteint le paroxysme de sa charge émotive lorsqu'il fait advenir, entre les danses, le coup de foudre. Tout comme l'amour, la danse est « cet art (qui) s'incarne, s'incorpore et se sublime dans l'instant » (Loignon, 2020, p. 74). En dansant avec Anna, le narrateur dans *Le Marin de Gibraltar*, roman datant de 1952, tombe amoureux de la jolie Américaine à la poursuite du marin disparu. À l'instar de Lol V. Stein, pétrifiée, il devine à son plus grand désarroi que la fascination amoureuse provoque une lenteur du corps qui devient éliminatoire. Soudainement frappé d'immobilité, il ne peut plus bouger au rythme de la musique et craint le faux-pas :

> Dès que je l'eus dans mes bras, sa main dans la mienne, je compris que je n'arriverais pas à danser. Je ne savais pas ce qu'on jouait, le rythme m'échappait complètement, je n'arrivais pas à m'adapter à lui, ni même à l'écouter (Duras, 2011a, p. 610).

Le toucher scelle ici la rencontre amoureuse : s'il ne guide plus vraiment la danseuse, il préfigure néanmoins « le rapprochement des corps dans l'amour » (Loignon, 2020,

p. 74). Les phrases négatives soulignent à quel point le mouvement du narrateur devient hésitant et maladroit. Cette désynchronisation du corps révèle un état de sidération amoureuse : saisi par le désir, le narrateur n'arrive plus à accorder son corps au rythme de la musique. À la fois troublé, gêné et décontenancé, il rate ses pas de danse, comme si l'émotion intense entravait le mouvement. Le narrateur, qui se déplace lentement et péniblement, rend peut-être hommage à l'étymologie tout aussi incertaine du verbe *danser*[3] : en vieux francique, *dansôn* signifie *tirer*, *traîner*. Sur le mouvement et l'émotion plane donc toujours la menace de l'abandon.

Ainsi, dans le prolongement de ces scènes de danse où les pas se trouvent suspendus et impuissants, la danse durassienne ressemble, à proprement parler, à un langage du corps. Le corps agit comme gestuelle significative qui, même ou surtout lorsque les danseurs se taisent, prend en charge ce que le discours ne peut dire. Lorsque le silence n'est pas seulement absence, mais aussi suspension du geste, moment de figement dans la chorégraphie, la danse devient un mode d'expression parallèle, voire une véritable alternative aux mots. Elle préfigure dès lors la manière dont l'écriture durassienne tente elle aussi de saisir l'émotion dans le mouvement même de la phrase.

3. Danser pour dire : l'éloquence des corps

Danser, chez Marguerite Duras, relève de la magie, voire du sacré : bien qu'elle s'inscrive dans un mode de communication non-verbale, la danse remplace souvent la parole – en particulier lorsque celle-ci fait défaut. Les pas de danse qu'enchaînent Anne-Marie Stretter et Michael Richardson dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* s'avèrent d'autant plus parlants, car ils se lisent comme une déclaration d'amour silencieuse. Grâce au spectacle de danse, les personnages tournent autour du fameux « mot-trou », métonymie de l'indicible, qui permettrait de dire le ravissement. À défaut de trouver les mots justes, à la hauteur de ce ravissement, les personnages durassiens valsent sans se parler, et le texte lui-même semble trembler dans l'enchaînement de ses phrases, revenant lui aussi sur ses pas : « Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal » (Duras, 2011b, p. 292). La répétition du participe passé « dansé », renforcée par l'adverbe « encore », souligne la dimension corporelle et hypnotique de cette rencontre. Le toucher, mais aussi le regard, opèrent dans cette scène de rapt. La danse fusionne les personnages et les réunit dans le pronom « ils », alors que le regard, individualisé, les sépare en « lui » et « elle ». Le texte se lance ici le défi de rendre l'invisible – à savoir le désir naissant entre les personnages – visible par le truchement du mouvement.

Si pour certains, danser fournit l'occasion idéale de se taire, pour d'autres, il constitue au contraire le moment opportun aux confidences. Dans *Le Marin de*

[3] L'étymologie du verbe *danser* est discutée. Certains rapprochements ont été proposés avec le gallo-roman *dintjan*, désignant des mouvements cadencés, ou encore avec le néerlandais *deinzen*, qui signifie *se remuer en divers sens, reculer, s'éloigner*. La racine germanique renverrait ainsi à l'idée de tension ou d'élan du corps. Cette hypothèse étymologique ne prétend toutefois pas à une certitude stricte sur l'origine du verbe. Voir à ce sujet : https://www.cnrtl.fr/etymologie/danser

Gibraltar, le narrateur confie à Candida, sa partenaire de danse, son intention de se séparer de sa femme Jacqueline. Mais il ne sait pas comment annoncer la rupture à sa femme et, ne sachant pas sur quel pied danser, il s'imagine alors le pouvoir apparemment libérateur de la parole que la danse pourrait détenir :

> Jusque dans son dernier moment, notre couple resterait illusoire. Il me vint un regret un peu fou sans doute, de ne pas l'avoir emmenée au bal. En dansant, qui sait ? on peut peut-être mieux parler, mieux se faire comprendre (Duras, 2011a, p. 575).

Ce que le narrateur tente ici de mettre en mots, ce n'est pas que le bal faciliterait la prise de parole ; il la remplacerait plutôt : véritable rhétorique du corps, la danse parlerait d'elle-même, et pour elle-même, et permettrait aussi de déplacer le sujet de la conversation dans la mesure où le bal « donne aussi matière à discussion » (Loignon, 2020, p. 74), surtout si le silence commence à s'installer.

De la parole remplacée à la parole incarnée, le bal ne se contente plus de faire parler les corps : il les dispose et les expose en transformant la piste de danse en scène de théâtre.

4. Se mettre en scène : le bal des apparences et des rôles

Déjà dans *Les Impudents*, premier roman de Marguerite Duras paru en 1943, le bal baignait dans une atmosphère étrange et inquiétante, dont les interruptions accentuaient encore le trouble. Entre jeu de pouvoir et jeu de séduction, le bal révèle ici les tensions souterraines entre les personnages et noue les différentes intrigues. Car c'est au bal que Maud et les autres figures s'interrogent sur le drame de la servante noyée et tentent de démasquer le coupable :

> L'atmosphère entre deux danses était étrangement silencieuse et peu rassurante, comme si la musique masquait un trouble général.
> Les gens dansaient, se reposaient et buvaient, entraînés dans une sorte de rythme aussi régulier que celui d'une gymnastique (Duras, 2011a, p. 94).

Le mouvement et le bruit – que ce soit l'orchestre qui joue, les pas des danseurs ou le vacarme de la fête – vont ici de pair. Les courtes pauses entre deux danses, marquées par l'immobilité et le silence des personnages qui cessent de parler et de danser avant que la musique reprenne, laissent affleurer un drame latent. La musique et la danse dissimulent en effet le tragique. Le verbe « masquer » entre en résonance avec l'univers théâtral et les arts du spectacle. D'ailleurs, l'esprit festif apparent, les mouvements peu spontanés et la cadence trop uniforme, éveillent les soupçons chez Maud, impatiente de confondre le responsable.

Comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*, où Lol ne part qu'à l'aube, Claire et Marcel dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce de théâtre publiée en 1960, s'imaginent leur dernier bal avant leur condamnation pour le meurtre de leur cousine :

> MARCEL : Que ferais-tu au bal, à la fin des fins ? Une valse et tu pourrais mourir.
> CLAIRE, *lumineuse* : Je regarderai. Dans un coin. Jusqu'à la fin, jusqu'au petit jour. C'est tout. Et puis je m'en retournerai d'où je viens, vers toi, ivre de musique et de

> voir. D'avoir vu. D'avoir entendu. D'en avoir vu d'autres. D'en avoir entendu d'autres. D'autres… d'autres… (Duras, 2011a, p. 1287).

La « fin des fins » équivaut à la mort, qui advient ici sous la forme majestueuse de la valse. Mais Claire efface tout mouvement dans son spectacle imaginaire et privilégie le regard – comme Lol plus tard, avide d'observer le couple qui danse. Claire veut savourer la danse non pas par le toucher, mais par le biais des sens visuel et auditif. Les phrases au rythme saccadé, parfois sans verbe, ainsi que les hyperbates soulignent la nonchalance de Claire, qui se dérobe au mouvement. Les points de suspension à la fin de l'extrait, mais surtout les phrases avortées, ralentissent et suspendent complètement cette dernière danse. Dans l'univers théâtral, nous apprend Patrice Pavis, la notion de *chorégraphie* prend justement une tout autre ampleur :

> Car tout jeu de l'acteur, tout mouvement sur la scène, toute organisation des signes possèdent une dimension chorégraphique. La chorégraphie comporte aussi bien les déplacements et la gestuelle des acteurs, le *rythme* de la représentation, la synchronisation de la parole et du geste, que "l'arrangement fondamental" des acteurs sur le plateau (Pavis, 1987, pp. 69–70)[4].

Frôlant la mise en abyme, Claire (re)présente ce dernier bal dans la posture d'un metteur en scène, voire d'un chorégraphe. Les verbes qu'elle emploie – « je regarderai » et « je m'en retournerai » – fonctionnent presque comme des didascalies, précisant son propre positionnement dans la scène qu'elle imagine. Comme si ce n'était que dans l'extériorité du mouvement qu'elle pouvait assouvir sa soif de musique et de danse, de spectacle, en somme. De la mise en scène du regard à celle des corps, le bal apparaît ainsi comme le lieu privilégié où les identités se construisent et se rejouent, toujours dans la logique de la représentation.

Dans quelques textes où la notion de classe s'impose, la danse s'apparente à une lutte sociale. Le bal devient alors le lieu et le temps provisoires d'une suspension de la hiérarchie, où les identités sociales peuvent, le temps d'une danse, être complètement réinventées. Dans le roman dialogué *Le Square*, paru en 1955, la bonne oublie, le temps de danser chaque samedi au bal de Croix-Nivert, sa condition misérable : « Je danse bien, oui, et lorsque je danse, rien de ma condition ne paraît. Je deviens comme tout le monde. Moi-même, j'oublie qui je suis » (Duras, 2011a, p. 1182). La danse gomme le statut défavorisé de la bonne et transporte la danseuse dans une identité si nouvelle, délestée de toute misère, qu'elle en vient à oublier d'où elle vient. Plus encore, la danse « introduit une donnée sociologique » (Loignon, 2020, p. 74) et « participe d'un rituel social » (Loignon, 2020, p. 74). Elle devient ainsi un enjeu institutionnel en ce qu'elle peut promouvoir le mariage : porte d'entrée à l'univers matrimonial, la danse permet aux sœurs de Carla dans *Le Marin de Gibraltar* ainsi qu'à la bonne dans *Le Square*, de tisser déjà, quoiqu'à moitié, les liens sacrés du mariage.

[4] Mise en évidence dans le texte original.

C'est précisément dans ce sens qu'il faut interpréter la conversation des estivants dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia* :

> Est-ce qu'on n'est pas tous pour les bals contre tout ce qui peut arriver dans le monde, demanda Sara.
> – Oui, dit Jacques en souriant, pour le triomphe et l'avènement des bals en général (Duras, 2011a, p. 884).

La question rhétorique de Sara, posée sous forme négative, oriente implicitement la réponse vers l'affirmative : même le bal populaire où se divertissent les personnages reçoit dans ce contexte des accents prestigieux. Car la danse instaure un début de règne symbolique où tous les danseurs accèdent finalement au sommet de leur existence. Véritable alchimie, la danse redore le blason terni de l'existence.

Or, cette idéalisation du bal trouve sa limite lorsque certains corps s'en trouvent empêchés. Dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, texte paru en 1962, le triste vieillard se voit contraint à l'immobilité et se sent « solitaire, et désormais impuissant à faire danser ce corps ruiné » (Duras, 2011a, p. 227). À deux doigts de perdre sa fille bien-aimée qui valse dans les bras de Michel Arc, Monsieur Andesmas reconnaît soudainement « l'attrait de la danse, son irrésistible urgence, son existence parallèle à sa fin » (Duras, 2011a, p. 227). Puisqu'elle garantit le rapprochement entre deux personnages, la danse apparaît comme le seul remède à la solitude du vieillard, qui voue à sa fille un amour démesuré. Le vocable « urgence », indiquant l'empressement du personnage, entre en contraste avec sa mobilité réduite et son éloignement de la piste de danse. En haut de la colline, depuis sa terrasse, il ne fait qu'observer la fête dansante qui anime le village dans la vallée.

Alors que dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, la danse symbolisait l'élévation sociale et le partage, elle fonctionne dans *L'Après-midi de Monsieur Andesmas* comme un facteur d'exclusion contribuant à l'isolement du vieillard. Le même motif fait ainsi basculer le lien en séparation, comme si la danse contenait déjà sa propre négation.

5. Danser et disparaître : mouvement et dissolution du sujet

Le motif du bal convoque souvent l'idée du silence et du vide. Irrémédiablement tourné vers une fin tragique, le bal dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* présente des signes négatifs annonciateurs qui donnent le vertige du néant : « L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide » (Duras, 2011b, p. 289). Le vocable « vide » révèle qu'en définitive, on écrit et on danse chez Marguerite Duras au bord de l'abîme : il s'agit d'un espace d'effacement possible où le mouvement paraît tout à la fois prévenir ou accélérer la chute, entendue ici comme le basculement du sujet, à l'exemple de Lol à la fin du bal, dans l'effondrement psychique. Ou pour reprendre les propos de Philippe Besson :

> On est au bord d'un précipice, et soudain on danse. Parce qu'elle fait de la musique, Duras. Alors, on danse. On n'a pas besoin de comprendre. On a juste besoin de s'abandonner à la musique (Besson, 2011, p. 69).

Et surtout au mouvement du corps qui aime ou qui a aimé. Quand la parole échoue à dire le ravissement, c'est le mouvement du corps, et aussi celui de la phrase, qui prend le relais. Cette pirouette entre mouvement et disparition – c'est-à-dire la dissolution conjointe de la parole et du sujet dans l'expérience de la fascination amoureuse, notamment chez Lol – constitue l'un des paradoxes fondateurs de l'esthétique durassienne : la danse permet à la fois l'affirmation de la vie et l'avènement de la catastrophe.

Les pas peuvent s'avérer tout aussi destructeurs que l'immobilité. C'est paradoxalement Lol V. Stein, paralysée dans la scène du ravissement, qui écrase le souvenir du bal de T. Beach et sa nouvelle ville de résidence, S. Tahla, sous ses pas – car Lol se promène comme d'autres dansent :

> Le bal sera au bout du voyage, il tombera comme château de cartes comme en ce moment le voyage lui-même. Elle revoit sa mémoire-ci pour la dernière fois de sa vie, elle l'enterre. Dans l'avenir ce sera de cette vision aujourd'hui, de cette compagnie-ci à ses côtés qu'elle se souviendra. Il en sera comme pour S. Tahla maintenant, ruinée sous ses pas du présent (Duras, 2011b, pp. 379–380).

Point de départ et destination finale à la fois, le bal de T. Beach, aux confins du souvenir et de l'oubli, se fige dans la mémoire trouée de la protagoniste, qui erre désormais dans S. Tahla parce qu'elle ne pouvait danser à T. Beach. La marche, empreinte de nostalgie, apparaît ici comme une forme diminuée et ralentie de la danse : elle en constitue le souvenir, ou plutôt le vertige.

Au corps en mouvement s'oppose la lenteur qui compromet souvent la danse durassienne : sous l'effet de cette décélération, la danse ne s'apparente plus qu'à une marche mortelle. Dans *L'Amour*, encore une reprise du *Ravissement* datant de 1972, la danse ralentie revêt une dimension macabre : « C'est une marche lente aux solennels accents. Une danse lente, de bals morts, de fêtes sanglantes » (Duras, 2011b, p. 1284). S'ajoute ici l'aspect cérémoniel de la danse qui semble célébrer les obsèques symboliques de Lol V. Stein. L'allitération en « l » résonne comme une lente plainte funèbre, gravée dans la pierre tombale de Lol V. Stein.

Cela revient à dire que le couple qui danse au bal fatidique joue le rôle de bourreau qui exécute la femme exclue. Dans *La Femme du Gange*, scénario et film de 1973, le Voyageur entend l'air du bal et le compare à un hymne de la mort : « Le Voyageur écoute l'air du bal de S. Thala. Fixe. L'hymne de la mise à mort par *eux* exécutée. Eux, les amants du bal de S. Thala » (Duras, 2011b, p. 1459). L'écriture s'approprie la polysémie du verbe « exécuter », qui signifie dans ce contexte tout à la fois réaliser une danse, interpréter une musique et mettre à mort la femme ravie.

Cette tension entre mouvement et effacement atteint son point culminant dans *India Song*, œuvre hybride (texte, théâtre, film) qui retrace, à travers un dispositif de voix[5] et de scènes répétées, la trajectoire d'Anne-Marie Stretter, épouse de l'ambassadeur de France à Calcutta, évoluant progressivement dans un univers

[5] Dans *India Song*, la parole est dissociée de l'image et du geste, produisant un effet de décalage entre récit et représentation.

de danse, de désir et d'absence vers sa dissolution existentielle. Dès les premières indications du scénario, le décor semble étouffant et figé dans une temporalité indéfinie : « Immobilité totale. Aucun vent dans le parc. À l'intérieur, ombre dense. C'est le soir ? On ne sait pas. […] Rien ne bouge, rien, que ce ventilateur d'une «fictivité» de cauchemar » (Duras, 2011b, p. 1525). L'immobilité se traduit ici par l'absence de vent, de lumière et de circulation, tandis que les phrases nominales et les négations suspendent toute progression dramatique. Le ventilateur au ralenti illustre le paradoxe du mouvement durassien : il tourne, mais avec une telle lenteur qu'il semble à l'arrêt – comme si le ventilateur participait à une atmosphère irréelle, fantomatique.

Dans cet espace presque mortuaire, la danse apparaît comme une résurgence fragile : « La femme habillée de noir et l'homme qui est assis près d'elle se mettent à bouger. Sortent ainsi de la mort. Leurs pas ne font pas de bruit » (Duras, 2011b, p. 1527). Le passage de l'immobilité au mouvement se fait dans le silence et l'indistinction. La musique d'*India Song* déclenche progressivement l'apparition du geste : « On ne voit pas tout d'abord le mouvement, le début du mouvement : il commence très précisément avec la première note d'India Song » (Duras, 2011b, p. 1527). La succession de phrases brèves – « Ils se sont levés. / Ils se sont rapprochés. / Que font-ils ? / Ils dansent. / Ils dansent. Nous nous en apercevons quand déjà ils dansent. / Ils dansent lentement, ils dansent » (Duras, 2011b, p. 1527) – mime l'émergence progressive du mouvement et met en évidence une syntaxe fragmentée qui cherche elle-même son rythme.

Lorsque les personnages enchaînent blues, tangos et fox-trots lors de la réception à l'ambassade, la danse devient recherche de rapprochement, voire de fusion : « Ils dansent. / Ils se rapprochent dans la danse jusqu'à ne faire qu'un. / […] Fondus dans la danse, l'un dans l'autre, presque immobiles. / Puis, immobiles » (Duras, 2011b, p. 1529). Si la danse semble culminer dans l'union, elle ne conduit pas à l'accomplissement du désir mais à sa destruction progressive, jusqu'au point où l'immobilité finale confine à la disparition.

Les déplacements des danseurs dans *India Song* évoquent parfois l'univers du *Lac des cygnes*[6] : les corps semblent flotter sur la piste, soustraits aux lois ordinaires du temps. À l'instar des héroïnes du ballet romantique, la grâce fragile d'Anne-Marie Stretter demeure inséparable d'une conscience tragique où l'élégance du mouvement annonce la mort. Si le cygne s'abandonne dans une danse épuisante qui se solde par son agonie, Anne-Marie Stretter danse empreinte de mélancolie et de dissonance existentielle : « Elle se tient au milieu d'elle avec une grâce où tout s'abîme, dans un inépuisable silence. Grâce que les voix essaient précisément de

[6] La référence au *Lac des cygnes* fonctionne ici comme analogie esthétique : il ne s'agit pas d'une influence directe mais d'un rapprochement imaginaire entre la grâce des héroïnes et la disparition du corps dans le mouvement. Le verbe *revoir* entre en écho avec la célèbre réplique de Lol V. Stein. À la question du narrateur Jacques Hold – « Que désirez-vous ? » – elle répond : « Les voir » (Duras, 2011b, p. 340), en référence à Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, qui ont dansé ensemble lors du bal de T. Beach. Comme Lol V. Stein, les voix d'*India* Song, partageant la même obsession, tentent de « revoir » la scène fondatrice et traumatique du bal.

revoir[7], poreuse, dangereuse […] » (Duras, 2011b, p. 1618). Repliée sur elle-même, elle apparaît comme un centre de gravité autour duquel s'organisent les regards, tout en demeurant inaccessible et insaisissable. Ici, la grâce n'élève pas : elle engloutit, transformant l'élégance en figure de chute et de disparition.

Oscillant entre mémoire et oubli, bruit et silence, mouvement et immobilité, vivacité et fatalité, la danse dans *La Femme du Gange* fascine par son ambivalence qui l'inscrit tantôt dans la violence tantôt dans la douceur : « Terreur : la douce et chaude demeure de L. V. S. recèle un ouragan silencieux, elle repose sur le bal mort de S. Thala » (Duras, 2011b, p. 1465). Les antithèses qui unissent terreur et douceur, froideur et chaleur, mort et repos, se condensent dans l'oxymore « ouragan silencieux » : véritable tempête où le vent tournoie comme un danseur *derwish*. L'ouragan métaphorise la violence avec laquelle le couple dansant de T. Beach envahit la piste de danse : une violence latente, encore en gestation qui contamine le pas de danse et la main de l'auteure. L'étude de Minako Kono sur la danse durassienne corrobore cette ambivalence où « la danse représente une sorte d'expansion imaginaire, à l'aide de deux mouvements contradictoires, l'un qui est lent, l'autre vivace » (Kono, 2019, p. 196).

Certes, la danse fait revivre un traumatisme du passé : avant Lol V. Stein, dont le cri au bal précède la folle indifférence, le bal ouvre des plaies dans *La Vie tranquille*, deuxième roman durassien paru en 1944. En effet, c'est à l'occasion d'un bal que le père de Françou, bourgmestre d'une petite ville belge, a perdu sa fonction officielle et a été contraint à l'exil. Mais écrire et danser au bord de l'abîme, c'est aussi s'ouvrir à l'inconnu ou redécouvrir le trop connu. La protagoniste Françou en quête identitaire, trouve plus tard dans la danse – bien que symbolique – un moyen d'affirmation de soi :

> Il faudrait oser se regarder soi-même jusqu'à danser pour soi seule, me quitter moi-même jusqu'à me danser, danser devant moi le triomphe de mon ignorance absolue de moi et de mon ignorance de tout (Duras, 2011a, p. 239).

La danse traduit l'audace d'être soi, presque l'égoïsme ou du moins l'égocentrisme de la protagoniste. La triple répétition du verbe « danser » insiste sur le mouvement d'aller-retour, à la fois élan et retour à soi, qui anime de nombreuses figures féminines dans l'*opus* durassien : en définitive, il faut, pour ainsi dire, sortir de soi pour entrer en soi. Le vocable « triomphe » revient plus tard dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, où les estivants trinquent « pour le triomphe et l'avènement des bals », comme si la danse ressemblait à un combat des corps et des cœurs.

6. Conclusion : pour une choré-graphie du texte

Se rejoignant dans la dynamique syntaxique et la matérialité – entre répétitions, reprises et suspensions –, le geste d'écriture et le pas de danse fixent le mouvement, tant bien que mal chez Marguerite Duras. Écrire revient alors à chorégraphier les mots, à créer une partition des gestes, à organiser leurs déplacements dans la phrase comme

[7] Mise en évidence dans le texte original.

autant de figures sur une scène. C'est pourquoi l'écriture durassienne, parfois fugace, détourne le motif de la danse pour faire virevolter les mots. Et la phrase se construit dans la cadence même du mouvement, entre élans et ruptures, accélérations et arrêts. Dans *La Vie tranquille* par exemple, Françou tente d'appréhender l'adjectif « bizarre » qui définirait son frère, dans une approche esthétique :

> Lorsque Luce disait qu'il était bizarre, cela n'avait pas de sens mais je ne pouvais m'empêcher de retrouver mon ancien petit frère. « Bizarre. » Nicolas dansait dans ma tête au-dessus de ce mot, âgé de tous les âges qu'il avait eus successivement, tournait autour, s'en échappait et y rentrait sans cesse, tantôt tout petit comme Noël, tantôt suant et tremblant de sa bataille avec Jérôme. Tel que je le voyais là ce soir, il se tenait sur la crête de ce mot vague, mince, rêveur, comme un danseur (Duras, 2011a, p. 184).

Insensé et évidé, le mot « bizarre » ne peut habiter son espace creux qu'au moyen d'une danse imaginaire. Dans son article sur la syntaxe de la danse, Véronique Fabbri avance que « la danse semble accréditer l'idée qu'il puisse y avoir un art de la syntaxe qui ne serait pas un art du sens » (Fabbri, 2011, p. 86). L'écriture durassienne relève plutôt d'un art de la spatialisation. C'est pourquoi Françou s'imagine le mot, complètement soustrait à son contexte, exalté par les mouvements de Nicolas. C'est encore par le biais de la danse que Nicolas parvient à la cime et au sommet du mot. La crête rappelle aussi le combat de coq au début du roman, entre Nicolas et son oncle Jérôme, confrontation qui se solde par la blessure mortelle de ce dernier. Danseur et auteur s'apparentent à des funambules qui doivent avancer « pour le triomphe et l'avènement des bals » et des mots : car le mouvement, celui des pieds ou des mains, marque toujours une victoire sur les amours déchues, la fatalité, l'immobilité, la mort, et le silence, enfin.

Frôlant le *furor*, la danse durassienne se veut, comme sa langue, sensuelle et sinueuse : dans une syntaxe investie spatialement, les mots s'élancent et reviennent sur leurs pas, entre variation et répétition. Par la danse, « la musique devient dessin » (Halévy, 1995, p. 45) et écriture, pourrait-on ajouter pour Marguerite Duras.

Chez Marguerite Duras, danser et écrire se font souvent du même pas pressé, pour mettre en scène « l'écriture courante, [...] qui court sur la crête des mots » (Duras, 1984, p. 93), qui travaille ses pointes. À la même grâce qu'une ballerine, l'écriture durassienne cultive ce qu'elle baptise « la maigreur des mots », en les libérant de la syntaxe prisonnière et en les faisant entrer dans une nouvelle choré-graphie :

> Faire des pointes, pour une danseuse, c'est se tenir en équilibre sur l'extrémité du chausson. La danse sur les pointes a pour conséquence de suggérer l'élévation, de provoquer la sensation de légèreté et d'affiner la silhouette (Baril, 1964, p. 43).

« Courante » garde certainement son sens premier de *courir*, compromis entre la marche, plus lente, et la danse, plus sophistiquée. Selon cette expression que l'auteure accole à sa pratique d'écriture, il s'agit de saisir les mots dans leur envol, dans un exercice de style délicat – comme la danseuse qui fait ses pointes. L'expression

« écriture courante » fait finalement écho à la danse courante, que Jacques Baril décrit en ces termes :

> Elle était composée de mouvements en zigzag, faits d'une suite de deux pas simples et d'un double pas, successivement exécutées à gauche et à droite. [...] Vers le milieu du XVII^{e}, l'allure de la courante est animée, mais elle se modifie par la suite pour devenir en France une danse grave, lente et glissée terre à terre (Baril, 1964, pp. 15–16).

Le tracé sinueux et la linéarité brisée se reflètent dans le style Duras, qui privilégie la parataxe et les propositions nominales, parfois réduites à un seul mot. Voilà le chaos d'où naissent la danse et l'écriture durassienne, soumises à une double torsion et alternant l'arrêt et l'élan. Si la danse courante perd progressivement en vélocité, l'écriture courante de Marguerite Duras s'accélère jusqu'à faire valser et sauter les mots.

Ce qui se dessine ainsi, à travers le bal, la danse et surtout leurs formes d'effacement, c'est une conception de l'écriture comme intensité rythmique. La phrase durassienne ne décrit pas le mouvement : elle le suspend, le fragmente, le rejoue, le fait vibrer. En prolongement de cette réflexion sur la forme « courante », il est possible de conclure par cette formule empruntée aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui condense le déplacement du représentatif vers le sensible : « L'écrivain se sert des mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 167). Et danser, pour Marguerite Duras, choré-graphe à ses heures perdues. Comme une danseuse, la phrase durassienne avance, trébuche, s'arrête, repart, tombe et s'élève avec grâce. Danser et écrire deviennent sous la plume durassienne deux modalités d'un même geste fragile qui tente, phrase après phrase, pas après pas, de maintenir le corps du désir en mouvement.

Bibliographie

Baril, J. (1964). *Dictionnaire de danse*. Paris : Seuil.

Besson, Ph. (2011). On avance sans savoir et soudain on danse. *Le Magazine littéraire*, 513, p. 69.

Cnrtl (2012). Danser. https://www.cnrtl.fr/etymologie/danser

Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.

Duras, M. (1984). L'inconnue de la rue Catinat. Entretien avec Le Masson, H., *Le Nouvel Observateur*, pp. 93–94.

Duras, M. (1999). *Dits à la télévision*. Entretien avec Dumayet, P. Paris : E. P. E. L., « Atelier ».

Duras, M. (2011a). *Œuvres complètes*, I. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Duras, M. (2011b). *Œuvres complètes*, II. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Duras, M. (2014). *Œuvres complètes*, III. Paris : Gallimard, « Nrf / Bibliothèque de la Pléiade ».

Fabbri, V. (2011). Syntaxe de la danse. In Game, J. (éd.), *Le Récit aujourd'hui. Cinéma, danse, littérature, musique, peinture, performance, théâtre, vidéo*. Paris : PUV, « Esthétiques hors cadre », pp. 85–108.

Halévy, D. (1995). *Degas parle*. Paris : Bernard de Fallois.

Kono, M. (2019). Duras et l'art asiatique : la mendiante à travers la danse dans « Ballerines cambodgiennes ». In M. Royer & L. Upadhyay (éd.), *Marguerite Duras. À la croisée des arts*. Bruxelles, Berlin, Berne, New York, Oxford, Vienne : Peter Lang, « Marguerite Duras », pp. 191–200.

Loignon, S. (2020). Bal. In B. Alazet & Ch. Blot-Labarrère (éd.), *Dictionnaire Marguerite Duras*. Paris : Honoré Champion, « Dictionnaires & références », pp. 74–75.

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Messidor /éd. sociales.

Podvin, V. (2019). La musique dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : un détour artistique nécessaire à la restitution de la parole folle. In M. Royer & L. Upadhyay (éd.), *Marguerite Duras. À la croisée des arts*. Bruxelles, Berlin, Berne, New York, Oxford, Vienne : Peter Lang, « Marguerite Duras », pp. 175–190.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 225–238
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.16

Du viol au drame de la « bonne mère » : corps traumatique, maternité impossible et silence dans *Le malheur du bas* d'Inès Bayard

From Rape to the Tragedy of the "Good Mother": The Traumatized Body, Impossible Motherhood, and Silence in Inès Bayard's Le malheur du bas

Agnieszka Loska
Université de Silésie, Pologne
https://orcid.org/0000-0002-9297-398X
agnieszka.loska@us.edu.pl

Résumé : Le présent article analyse la représentation du viol et de ses conséquences dans *Le malheur du bas* d'Inès Bayard. Il défend l'hypothèse selon laquelle le viol ne constitue pas un événement ponctuel, mais une expérience traumatique qui se prolonge dans le corps, la maternité et la subjectivité de la victime. En s'appuyant sur les travaux de Cathy Caruth, l'étude montre que le traumatisme s'inscrit durablement dans le corps de Marie, la protagoniste du roman, et continue de se manifester bien après l'agression. La grossesse et la maternité, loin de favoriser une reconstruction de soi, réactivent la violence subie et transforment le corps maternel en lieu de persistance du traumatisme. En mobilisant les travaux de Sara Ahmed et d'Élisabeth Badinter, l'article se penche ensuite sur l'impossibilité de la relation maternelle, marquée chez la protagoniste par le rejet, la peur et l'absence d'amour. Enfin, sous le prisme des recherches de Shoshana Felman et Judith Butler, il montre que le silence de la protagoniste, tant choisi qu'imposé par des normes sociales, entrave son épanouissement en tant que mère et la pousse vers l'effondrement.

Mots clés : viol, maternité, silence, corps féminin, traumatisme.

Abstract: The present article analyzes the representation of rape and its repercussions in Inès Bayard's novel *Le malheur du bas*. It is based on the hypothesis that rape is not a single event but a traumatic experience that continues to shape the victim's body, motherhood, and subjectivity. Drawing on Cathy Caruth's work, the article argues that trauma becomes inscribed in the body of Marie, the novel's

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-12; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Silésie. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. T**he percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: ChatGPT (OpenAI) and LanguageTool were used for language editing and stylistic revision of the manuscript. The author reviewed and verified all suggested changes and takes full responsibility for the final content of the manuscript.

protagonist, and persists long after the assault itself. Pregnancy and motherhood, rather than offering a space for recovery, reactivate the violence she has endured and turn the maternal body into a site where trauma endures. Using the works of Sara Ahmed and Élisabeth Badinter, the article subsequently examines the impossibility of maternal bond, which is marked by rejection, fear, and the absence of maternal love. Finally, through the prism of Shoshana Felman's and Judith Butler's works, it shows that the protagonist's silence, both chosen and imposed by social norms, precludes her from flourishing as a mother and leads to her collapse.

Keywords: rape, motherhood, silence, female body, trauma.

Le viol est une violence dépourvue d'explication et de sens. Il provoque une destruction profonde et irréversible chez la victime. Les dégâts qu'il entraîne affectent non seulement le corps violé, mais également sa psyché, bouleversant par la suite l'ensemble de son existence. Le viol, comme l'observe Rennie Yotova, « est un meurtre sans cadavre » (Yotova, 2007, p. 14). La victime, après avoir vécu l'horreur, se trouve dans un espace entre la vie et la mort. Elle habite un corps qui est en même temps dépourvu de vie et de mort (Yotova, 2007, p. 15). Elle habite le néant.

Simultanément, à ce drame d'individu brisé par la violence cruelle s'attache l'indicible du viol. D'un côté, la victime s'enfonce « dans le silence du remords ou dans le cri de la folie » (Yotova, 2007, p. 52). De l'autre, il persiste une tendance à blâmer la victime, car son entourage essaie de retrouver du sens dans l'irrationalité de cette violence. La société condamne souvent la victime à une forme de mort sociale en interprétant faussement sa passivité et sa permissivité lors de la violence, dictée par la peur, comme un consentement à l'acte du violeur.

Cette attribution de la responsabilité à la victime, renforcée par la passivité tacite de son entourage, est présente de longue date. Toutefois, depuis plusieurs années, et surtout depuis l'émergence du mouvement #MeToo, la sensibilité sociale aux violences sexuelles ne cesse d'augmenter. Malgré cela, la stigmatisation sociale de la victime, toujours renforcée par les mythes et stéréotypes liés aux agressions sexuelles[1], persiste. C'est pourquoi ces violences deviennent de plus en plus fréquemment un thème central du débat public et un sujet majeur de la création littéraire. Les écrivains contemporains s'attachent à décrire le viol avec une précision croissante et à en décortiquer les mécanismes, afin d'en révéler les effets destructeurs sur le corps et la subjectivité de la victime[2].

[1] Helen Benedict identifie six mythes et stéréotypes concernant les agressions sexuelles. Ces croyances répandues expliquent typiquement le viol comme le résultat d'un désir masculin incontrôlable ou de signaux contradictoires envoyés par les femmes. Elles suggèrent également que le viol serait parfois une fausse accusation portée par une femme cherchant à se venger d'un homme, attribuent ce crime à des agresseurs d'une autre origine ethnoculturelle, affirment que les hommes jouissant d'une bonne réputation ne peuvent pas être des agresseurs, ou encore que les femmes provoquent elles-mêmes ces agressions (Benedict, 1993, pp. 13–24).

[2] La thématique de la violence sexuelle et de ses conséquences est abordée dans de nombreuses œuvres contemporaines. La littérature française donne notamment la parole à des auteurs qui cherchent à briser le silence entourant ces violences (*Le consentement* de Vanessa Springora, 2020), à mettre en lumière les difficultés d'exprimer le traumatisme (*Histoire de la violence* d'Édouard Louis, 2016), ou à interroger les structures sociales liées à la violence sexuelle (*King Kong Théorie* de Virginie Despentes, 2006), pour ne citer que quelques exemples. Ces textes participent à une réflexion plus large sur les effets

C'est dans cette dynamique littéraire que s'inscrit le premier roman d'Inès Bayard, *Le malheur du bas* (2018). Dès les premières pages, l'écrivaine dévoile la fin tragique de la protagoniste et de sa famille, tout en racontant le déclenchement du drame de Marie, sa protagoniste. Le récit s'ouvre sur la scène du crime : Marie a empoisonné à la fois son mari, son fils et elle-même. Saisi par ce début brutal, le lecteur cherche à comprendre ce qui l'a conduite à commettre ces actes. La protagoniste bayardienne est une femme ordinaire. Elle travaille dans une banque et mène, avec Laurent, son mari fidèle et quasiment parfait, une vie heureuse et simple, voire banale. Ensemble, ils rêvent d'un enfant qu'ils considèrent comme l'accomplissement de leur famille idéale.

Cette idylle est brisée quand le directeur de Marie la viole. Cependant, le viol n'est que le commencement de son malheur. La violence déchire d'abord son corps. La grossesse qu'elle découvre quelques jours plus tard, ainsi que le refoulement de cette expérience dévastatrice, qu'elle étouffe en elle sans en parler à personne, détruisent sa relation, ses rêves de maternité et sa vie entière. Bayard met en scène les conséquences de la violence sexuelle sur la subjectivité féminine et, plus particulièrement, sur l'expérience maternelle. Dans cette perspective, le roman invite à examiner une maternité issue d'un viol et marquée par la persistance du traumatisme. Loin d'apparaître comme un espace d'épanouissement ou de réparation, la maternité devient pour Marie le lieu où la violence subie continue de se manifester.

Le présent article soutient l'hypothèse selon laquelle, dans *Le malheur du bas*, le viol ne constitue pas un évènement ponctuel, mais une expérience traumatique qui continue à se déployer dans le corps, la maternité et la subjectivité de la victime. Le roman montre ainsi comment la violence sexuelle se prolonge bien au-delà de l'agression elle-même, en transformant durablement le rapport de Marie à son corps, à son enfant et aux normes sociales qui encadrent son existence. Cette continuité du traumatisme se manifeste à trois niveaux étroitement liés : le corps, la maternité et le silence qui structure le rapport de Marie à elle-même et aux autres. Nous examinerons également comment ce silence qui, loin de protéger la protagoniste, contribue à renforcer les effets destructeurs du traumatisme.

Afin de démontrer cette hypothèse, notre étude s'organise autour de trois axes principaux. La première partie analyse le corps traumatique de Marie et les manifestations corporelles du viol à la lumière des études consacrées au traumatisme. La deuxième partie s'intéresse à l'impossibilité de la maternité et à l'absence du lien maternel en mobilisant notamment les réflexions de Sara Ahmed et d'Élisabeth Badinter. Enfin, la troisième partie examine le silence de la protagoniste ainsi que le poids des normes sociales de la « bonne mère », en s'appuyant sur les travaux de Shoshana Felman et Judith Butler.

individuels et collectifs des violences sexuelles ainsi que sur les mécanismes sociaux qui contribuent à leur perpétuation.

Corps traumatique

Le viol touche d'abord le corps de la victime. Le violeur enlève ses vêtements pour ôter sa dignité. Il impose un contrôle total sur son corps, ce qui constitue une forme extrême de domination et de dépossession de sa subjectivité. Le viol d'une femme par un homme peut alors apparaître comme une manifestation extrême de haine dirigée contre la femme, visant à la réduire à un « corps à disposition » (Froidevaux-Metterie, 2020, p. 64) et à anéantir sa subjectivité. Pour comprendre l'ampleur des ravages que cet acte peut produire dans l'existence d'une femme, il faut en appréhender la profondeur. Dans *Le malheur du bas*, le viol ne se réduit pas à un événement ponctuel. Il s'inscrit durablement dans le corps de la protagoniste, qui devient le lieu où le traumatisme continue de se manifester.

Le viol est avant tout une violence physique. La victime souffre d'une douleur provoquée par l'agression atteignant les parties les plus intimes de son corps, lesquelles semblent résister à l'invasion de l'agresseur. Lorsque Marie est violée par son directeur, la douleur la submerge : « [s]on vagin est sec. Les parois de son sexe sont râpées jusqu'au sang » (Bayard, 2020, p. 35). La douleur est si intense qu'elle vomit. Cette violence physique est étroitement liée à une logique de domination masculine qui sert à la destruction de la femme, à son objectification qui la dépossède de sa subjectivité. Lors de ce viol, quand Marie tente de reprendre le contrôle de la situation en refusant de pratiquer une fellation et en mordant son agresseur, celui-ci la gifle puis la sodomise. Après cet acte, « son sexe est moite, trempé de sperme, de vomi, de sang, d'excréments et de sécrétions vaginales » (Bayard, 2020, p. 37). Bayard insiste sur l'accumulation de ces fluides corporels, ce qui déplace la scène du côté de la souillure et de la dégradation corporelle. Ce choix d'écriture contribue à faire du corps de Marie un espace de destruction à la fois symbolique et physique. La brutalité de cette scène souligne à la fois la volonté de l'agresseur d'humilier sa victime et d'exercer un pouvoir absolu sur elle. De plus, ce viol revêt non seulement une fonction excrémentielle mais aussi cannibalique (Yotova, 2007, p. 65). Ainsi, par son extrême violence, l'agresseur réduit Marie à une matérialité corporelle privée de toute subjectivité, comme si elle n'était plus perçue que comme une simple masse de chair que l'on peut déchirer et dominer.

Cependant, la violence du viol ne se limite pas au moment de l'événement. En mobilisant la théorie du traumatisme de Cathy Caruth (Caruth, 1995, pp. 4–5), il est possible de considérer que le traumatisme ne se réduit pas à l'événement violent lui-même. Il se manifeste par la réapparition ultérieure de cette expérience dans le corps et dans la mémoire du sujet. Pour la première fois, Marie revit son expérience traumatique en rentrant chez elle après l'agression et en découvrant sous la douche l'étendue de ses blessures : « du sang séché sur ses cuisses, des traces brunâtres et puantes, […], des traces de sperme séché au coin de ses lèvres » (Bayard, 2020, p. 39). Pour la deuxième fois, elle ressent de nouveau cette douleur le lendemain, lorsque son mari fait l'amour avec elle. Son corps, encore meurtri, « se déchire de l'intérieur comme si on lui enfonçait une grande lime brûlante au fond du vagin »

(Bayard, 2020, p. 46). À cet instant, Marie ne distingue plus clairement son mari de son violeur : « Le sadisme de son violeur lui semble être le même que celui de son mari qui ne perçoit pas sa souffrance » (Bayard, 2020, p. 46).

Ainsi, la violence du viol et l'objectification qu'elle implique se gravent durablement dans le corps de Marie, blessé et douloureux. Impossible à effacer, elle paraît y résider même après la disparition des blessures physiques. Cet événement transforme profondément son rapport à son propre corps. Marie rejette désormais sa sexualité lors des rapports sexuels avec Laurent et sa corporéité qu'elle méprise. Son corps devient le porteur permanent du traumatisme. Cette persistance du traumatisme dans le corps confirme que le viol n'est pas représenté par Bayard comme un événement achevé, mais comme une expérience qui continue à se déployer bien au-delà de l'agression elle-même. Le corps devient ainsi le premier espace où se manifeste cette continuité du traumatisme qui structure l'ensemble du roman.

Le traumatisme ne se limite donc pas aux traces laissées sur le corps. Il affecte également la subjectivité de la victime et transforme durablement son rapport à elle-même. De plus, comme l'explique Cathy Caruth, « le récit du traumatisme, en tant que narration d'une expérience qui ne se révèle que plus tard […] atteste plutôt de son impact sans fin sur une vie » (Caruth, 1996, p. 7)[3]. Le traumatisme de Marie ne s'achève pas avec la guérison de son corps. Bien qu'elle tente de rejeter le souvenir de cet événement, « [l]a soirée à laquelle remonte son viol est déjà ancienne, presque oubliée, obsolète » (Bayard, 2020, p. 46), et de récupérer sa vie d'avant, le traumatisme resurgit le jour où elle apprend qu'elle est enceinte.

La grossesse devient pour Marie la preuve tangible du viol, de cet événement qu'elle tente d'effacer de sa mémoire. Elle est persuadée que l'enfant qu'elle porte n'est pas celui de son mari, mais celui de son agresseur. En conséquence, elle considère sa grossesse comme le prolongement du viol dans son propre corps, une souillure qui marque durablement sa corporéité : « C'est une ombre noire qui s'érige en son ventre, parcourt les fibres nerveuses de son sexe, infecte ses entrailles d'une puanteur atroce » (Bayard, 2020, p. 71). Le champ lexical de l'infection et de la contamination contribue ici à représenter la grossesse non comme une expérience de création, mais comme une forme d'envahissement pathologique et comme la prolongation corporelle du traumatisme. Pour elle, cet enfant n'est que « le monstre dans son ventre » (Bayard, 2020, p. 74).

Cette grossesse réactive avec force son traumatisme et révèle l'ampleur de son impact sur son existence et sa subjectivité. Elle l'empêche d'oublier « son calvaire » (Bayard, 2020, p. 75). Au contraire, son état ne fait que renforcer l'emprise du viol subi. Marie commence alors à rejeter son propre corps, perçu désormais comme le lieu où le traumatisme continue de s'inscrire à travers la grossesse. Elle prend du poids pour dissimuler « son ventre dégoûtant » (Bayard, 2020, p. 75). En rejetant son ventre, elle refuse en quelque sorte de reconnaître ou de valider sa grossesse (Froidevaux-

[3] Sauf indication contraire, toutes les citations tirées d'ouvrages en langue anglaise ont été traduites par l'autrice de l'article.

Metterie, 2023, p. 53). Elle déteste son corps enceint et l'ensemble des transformations auxquelles il est exposé lors de ces neuf mois :

> Toutes ces nausées, cette fatigue permanente, ces diarrhées, ces aigreurs d'estomac, cette cellulite qui massacre son corps autrefois lisse et ferme, ces vagues de transpiration puante qui inondent ses draps, sa peau grasse, parsemée de perpétuelles rougeurs, ses cheveux ternes, son haleine de chien (Bayard, 2020, p. 89).

L'accumulation de ces manifestations corporelles et l'énumération insistante de symptômes et d'altérations physiques à connotation négative construisent une représentation profondément dévalorisée de la grossesse, perçue par Marie comme une dégradation continue de son corps plutôt que comme une expérience épanouissante.

Pourtant, c'est aussi son entourage qui contribue à réduire Marie à son corps de femme enceinte. Elle est ramenée à la fonction de corps porteur de l'enfant, à un corps-objet, ce qui nie toute sa subjectivité. Personne ne la considère plus comme « le sujet qu'elle continue pourtant d'être, un sujet animé d'émotions ambivalentes et de sentiments pas toujours 'conformes', un sujet capable de penser sa propre condition » (Froidevaux-Metterie, 2023, p. 140). Même à l'hôpital, où elle est opérée de la jambe après être tombée dans les escaliers, l'attention se porte avant tout sur l'état de l'enfant plutôt que sur le sien : « [e]lle ne représente que ventre » (Bayard, 2020, p. 94). L'enfant, preuve vivante du viol qu'elle tente de cacher dans le silence, « reste prioritaire, presque sacralisé » (Bayard, 2020, p. 94) et devient pour elle une forme d'envahissement permanent du traumatisme.

Marie tente même de se libérer de cet enfant-preuve du viol. Une nuit, lors de son séjour à l'hôpital, elle insère un canif entre ses cuisses et tente de traverser les parois de son vagin pour « tuer le bébé, taillader de toutes ses forces ce fœtus de l'intérieur, le crever, l'empaler sur le tranchant de son arme. C'est son acte de guerre » (Bayard, 2020, p. 96). Seul le hasard, l'entrée d'un médecin lors de sa tournée, l'empêche de mener à bien cette tentative de destruction de son propre corps, traumatisé et devenu pour elle insupportable.

Le dernier événement qui contribue à son objectification est l'accouchement. Lorsque Marie sent « le liquide blanchâtre s'écouler entre ses cuisses » (Bayard, 2020, p. 98), elle repense immédiatement à son viol. Cette association spontanée entre l'accouchement et le viol montre que, dans le roman, la naissance ne constitue pas une rupture avec le traumatisme, mais l'un des moments où celui-ci se réactive avec le plus de force. Ce souvenir du viol l'accompagne tout au long de l'accouchement, durant lequel elle « se sent comme un putain d'animal » (Bayard, 2020, p. 99). L'accouchement ne devient pas pour elle un moment d'épanouissement ni d'éveil de l'amour maternel, mais plutôt « un moment de déshumanisation dé-corporante » (Picard, 2022, p. 133). La naissance de son fils n'éveille pas l'amour, elle ravive au contraire la douleur que même la péridurale ne parvient pas à atténuer. Son arrivée renforce le désir de se libérer de cet enfant, soit en mourant, soit en le tuant.

Même plusieurs mois après l'accouchement, son corps lui rappelle les effets du viol. Elle n'arrive pas à retrouver son poids d'avant, « sa silhouette élancée et lisse » (Bayard, 2020, p. 109) d'avant la grossesse. Son corps semble dévasté par la grossesse et par la croissance de cet enfant-preuve :

> Tout est déformé. La cellulite sur les cuisses et les fesses, la peau flasque, les seins mous, les grandes traces blanches des vergetures sur le ventre et les hanches, son sexe encore élargi par l'accouchement, sa peau sèche et abîmée par les longues insomnies (Bayard, 2020, p. 109).

L'énumération des marques laissées sur le corps accentue l'impression de dégradation physique et contribue à faire du corps maternel le lieu visible de la persistance du traumatisme. Ainsi, le corps de Marie n'est pas seulement le lieu où le traumatisme a pris naissance. Il fonctionne également comme une mémoire persistante du viol, dont il devient le porteur permanent. Ce traumatisme se cristallise dans les multiples formes d'objectification qu'elle subit ainsi que dans la dépossession progressive de sa subjectivité et de sa corporéité. Il culmine finalement dans une maternité forcée, directement issue de la violence du viol. Or, cette maternité ne transforme pas seulement le rapport de Marie à son corps et à sa subjectivité. Elle bouleverse surtout la relation que la protagoniste bayardienne entretient avec son enfant.

Maternité impossible

Si le viol marque durablement le corps de Marie, la grossesse prolonge ce traumatisme en l'inscrivant dans sa corporéité et son expérience maternelle. La maternité se manifeste alors non pas comme un espace d'épanouissement ou de reconstruction, mais comme un lieu de rejet et de conflit qui rend impossible la création d'un lien affectif avec l'enfant. Pourtant, rien dans le parcours de Marie ne semblait annoncer un tel refus de la maternité. Issue d'un milieu stable et attachée à des valeurs traditionnelles, elle avait toujours envisagé la maternité comme l'accomplissement naturel de sa vie de femme et de son projet conjugal avec Laurent.

Toutefois, la naissance de son fils réactive avec force son traumatisme dissimulé et en fait une présence quotidienne insupportable. Loin d'interrompre les effets du viol, la maternité devient ainsi l'un des principaux lieux où le traumatisme continue à se manifester. Marie n'arrive pas à accepter son fils, la preuve vivante du viol subi. Dès qu'elle le voit, « cet être difforme, bouffi, recouvert de liquide amniotique » (Bayard, 2020, p. 99), elle le perçoit comme « monstrueux » (Bayard, 2020, p. 99).

Leurs premiers moments ensemble montrent que l'instinct maternel n'est pas inné. Ils sont dépourvus d'amour et de tendresse maternels. Comme le constate Élisabeth Badinter, « l'amour maternel ne va pas de soi. Il est 'en plus' » (Badinter, 1980, p. 469) et, dans le cas de Marie, la naissance de cet amour est bloquée par son traumatisme. Dès la première minute, Marie examine attentivement son fils uniquement pour « déceler les premières ressemblances physiques avec son violeur » (Bayard, 2020, p. 101). Avec une précision inhabituelle chez une mère, elle « scrute la longueur de

ses mains, de son nez, la couleur de ses yeux, sa peau, la forme de sa bouche » (Bayard, 2020, p. 101). Même le prénom choisi (Thomas) par Laurent ne suffit pas à créer un lien affectif avec l'enfant qu'elle considère comme le fils de son violeur. Elle n'arrive pas à accepter le moindre lien d'affection qui se noue entre Laurent et son fils. Elle le rejette comme si cet enfant n'appartenait pas à leur bonheur familial :

> Laurent joue avec son fils, le taquine. […] Il l'embrasse dans le cou, le soulève, l'enlace, fourre son visage dans la poussette. Marie ne prête plus attention à cette tendresse. Elle pense que toutes ces démonstrations d'affection n'ont pas lieu d'être puisque tout est faux depuis le départ. C'est un grand mensonge […] (Bayard, 2020, p. 105).

Le lien affectif qui se construit entre Laurent et l'enfant ne parvient donc pas à atténuer les effets du traumatisme. Au contraire, il rappelle constamment à Marie l'origine violente de cette maternité. Sa distance affective se manifeste non seulement dans la manière dont elle perçoit son fils ou dans le rejet de l'attachement profond de son mari, mais aussi dans son refus du contact physique avec lui. Alors que l'allaitement est souvent considéré comme le « [s]igne de l'attachement entre la mère et l'enfant, […] une nourriture à la fois corporelle et spirituelle » (Froidevaux-Metterie, 2020b, loc. 1198), Marie éprouve, en revanche, une aversion profonde face à cette intimité contrainte, favorisée par les normes sociales et son entourage, ce qui engendre chez elle un sentiment d'humiliation intense :

> La minuscule bouche de l'enfant s'approche du sein chaud de Marie. […] La sensation est dérangeante, perverse. Ce bébé, fruit de son viol comme elle en est persuadée, suce son téton, le lèche, le déforme, le serre entre ses gencives saignantes sous les yeux attendris de son mari et de sa belle-mère (Bayard, 2020, p. 102).

L'accumulation des verbes décrivant le contact physique entre la mère et l'enfant transforme ici l'allaitement en une expérience invasive et indésirable, perçue non comme un moment de proximité maternelle mais comme une épreuve qui réactive le traumatisme.

Bien que l'innocence de l'enfant lors de l'allaitement parfois l'attendrisse et qu'elle souhaite l'aimer, elle n'y parvient pas, notamment parce que son fils lui rappelle la masculinité associée à l'agression qu'elle a subie. Elle est persuadée qu'elle le traiterait différemment s'il s'agissait d'une fille. Toutefois, à chaque fois qu'elle regarde son nourrisson masculin, elle voit l'avenir qui la terrifie : « Un homme avec un sexe, une virilité, un corps, des mains plus fortes que les siennes, une odeur, une voix, un destin de mâle, un sauvage » (Bayard, 2020, p. 102). Son corps, et surtout son sexe, la repoussent. Aux yeux de Marie, son fils n'est plus seulement la trace visible de l'agression sexuelle, mais l'incarnation possible d'une violence masculine future. Même après la naissance, cette peur continue d'affecter la relation qu'elle entretient avec lui. À chaque fois qu'elle doit changer sa couche, elle évite de regarder ou de toucher son sexe, ce qui conduit à une négligence ayant des conséquences sur la santé de l'enfant.

Ce rejet que Marie éprouve à l'égard du corps masculin de son fils peut être compris grâce à la politique des émotions proposée par Sara Ahmed. Selon Ahmed, les émotions ne sont pas de simples états se produisant à l'intérieur de chaque être

humain. Elles naissent sous l'influence des autres (Ahmed, 2014, p. 1). Les émotions sont des forces qui se déplacent entre les corps en produisant entre eux la proximité ou la distance (Ahmed, 2014, pp. 10–11). Le dégoût et le rejet éprouvés par la protagoniste ne relèvent donc pas uniquement d'une réaction individuelle. Ils créent une séparation corporelle et affective provenant de son traumatisme subi qui rend impossible l'établissement d'un lien maternel.

Toutefois, ce rejet ne se limite pas au corps masculin de son fils. Marie limite progressivement son rôle maternel aux soins les plus élémentaires et évite autant que possible toute proximité affective avec Thomas. Elle n'éprouve aucune joie du temps passé avec son enfant et « déteste être seule avec son fils » (Bayard, 2020, p. 136). Elle le rejette : elle n'arrive pas à le caresser, l'embrasser, lui susurrer des mots doux, car elle « n'arrive pas à détacher de son esprit le visage de son violeur » (Bayard, 2020, p. 121). Aucun véritable attachement maternel ne parvient à se développer envers cet enfant qui n'est pour elle qu'un « lourd fardeau » (Bayard, 2020, p. 130), une présence qui lui rappelle constamment le viol subi et qu'elle en vient à vouloir tuer. Cette pulsion se manifeste d'abord sous la forme de pensées-ritournelles. Une nuit, sur le balcon, Marie envisage de précipiter son fils dans le vide. Elle imagine alors sa chute du troisième étage, au cours de laquelle « [s]es petits os se briseront en un quart de seconde, sa chair se détachera immédiatement sous la violence du choc » (Bayard, 2020, p. 137). Ces pensées intrusives finissent toutefois par se traduire en actes. Lors d'une promenade avec Thomas, elle tente de l'étrangler :

> Elle lui serre les mains jusqu'à ce que son visage se crispe de douleur […], elle remonte les bras jusqu'à son cou pour le serrer plus fort. […] Ses yeux commencent à rougir sous les premiers effets de l'asphyxie. Marie ne s'arrête pas. Le cou potelé de l'enfant s'enfonce dans le coussin. Ses pieds tapotent le tapis de la poussette. Marie introduit un doigt au fond de sa gorge. Immédiatement, le bébé régurgite (Bayard, 2020, p. 175).

Ce passage à l'acte montre jusqu'à quel point le traumatisme déborde désormais le cadre de l'expérience intérieure pour affecter concrètement la relation entre la mère et l'enfant. Si Thomas devient la victime innocente, Marie se perd dans sa souffrance personnelle. Si le viol a profondément atteint sa subjectivité en la brisant, l'impossibilité de se libérer de son traumatisme à travers l'expérience maternelle l'a complètement anéantie : « Elle était mère. Une bonne à rien. Un ventre, un vagin, mais depuis longtemps déjà, Marie avait cessé d'être une femme » (Bayard, 2020, p. 212).

L'expérience maternelle de Marie est profondément marquée par le rejet et l'incapacité d'établir un lien affectif avec son enfant. Loin de correspondre à l'image idéalisée de la maternité comme espace rempli d'amour et de protection maternelle, sa relation avec Thomas est traversée par le dégoût, la peur et le souvenir persistant du viol. En percevant son fils comme l'incarnation possible de la violence masculine qui l'a anéantie en tant qu'être humain, Marie n'arrive pas à s'identifier au rôle maternel attendu d'elle par son mari, ses proches et la société entière. Cette difficulté n'est pourtant pas un simple manque d'amour maternel : elle provient à la fois de son expérience traumatique qu'elle étouffe en elle et des normes sociales qui façonnent la

figure de la « bonne mère ». Ce sont précisément ces deux aspects qui plongent Marie dans le silence autour du viol, un silence qui ne la protège pas, mais qui contribue au contraire à renforcer les effets destructeurs du traumatisme.

Silence de la « bonne mère »

Si le silence de Marie apparaît comme une tentative de protéger son existence après le viol, il contribue paradoxalement à son enfermement dans le traumatisme. Les raisons pour lesquelles elle choisit de se taire, plutôt que d'accuser son agresseur et de témoigner de sa souffrance, sont pourtant multiples.

Tout d'abord, en nous fondant sur la notion des « scripts du viol » de Sharon Marcus, qui voit le viol comme une « interaction scénarisée se produisant dans le langage et pouvant être appréhendée à travers les prismes de la masculinité et de la féminité conventionnelles » (Marcus, 1992, p. 390), il est possible de considérer que Marie occupe la position de « victime féminine » décrite par Marcus (Marcus, 1992, p. 390). Inscrite dans les normes sociales associant la féminité à la passivité, elle se trouve réduite à un rôle de corps-objet, disponible et appropriable (Beauvoir, 2003, p. 17). Sa passivité semble être le résultat d'un modèle de féminité socialement construit qui, comme le souligne Sharon Marcus, renforce les scripts du viol (Marcus, 1992, p. 393). Cette passivité n'est toutefois pas un trait individuel de Marie, mais le produit d'une socialisation qui façonne le rapport des femmes à la violence. Comme le remarque Virginie Despentes, il s'agit d'une « société qui n'apprend pas aux femmes à se défendre contre l'agression sexuelle » (Despentes, 2006, p. 30), mais qui les prépare davantage à endurer cette violence qu'à la combattre.

Juste avant le viol, Marie ne s'oppose pas aux avances insistantes de son oppresseur. Son silence semble déjà révélateur de la position de vulnérabilité dans laquelle elle se trouve :

> Elle voudrait crier, mais étrangement elle n'ose pas. Elle pense à certains détails. Elle ne voudrait pas réveiller tout le quartier, se faire remarquer pour rien. Elle ne veut pas avoir honte devant son directeur d'avoir pensé à une agression alors qu'il ne s'agit peut-être que d'une tentative de séduction un peu rude (Bayard, 2020, p. 34).

Au début, son silence est donc lié à une passivité acquise et s'inscrit dans la logique du viol-domination. Au cours du viol, c'est avant tout sa peur qui, comme l'explique Sharon Marcus, suscite chez elle des « sensations familières de 'sidération' – une immobilité et un silence involontaire » (Marcus, 1992, p. 394). Après le viol, le silence lui est alors ordonné par son violeur. Son agresseur, qui est un homme marié et son supérieur, la menace de répercussions sur son mariage et sa carrière. Son silence ultérieur s'inscrit ainsi explicitement dans la logique du viol-mutilation qui, comme l'explique Rennie Yotova, « annonce la loi du silence que les violeurs cherchent à imposer à leurs victimes » (Yotova, 2007, p. 27).

En conséquence, submergée par la peur qui se transforme en honte, elle décide de ne rien dire à personne. Dans une perspective d'épistémologie de la confiance, son choix peut être interprété comme une rupture de la confiance envers les autres,

car « lorsque le trauma est le fait d'un acte intentionnel infligé par autrui, une fracture s'introduit entre moi et l'autre » (Vinit & Therrien-Binette, 2022, p. 249). Toutefois, ce silence et le refus de témoigner l'empêchent en même temps de surmonter son traumatisme : « elle finit toujours par se résigner au mensonge, consciente de se trahir elle-même et de se détruire » (Bayard, 2020, p. 69). Le témoignage, compris comme un « composé de bribes de mémoire, submergées par des événements qui n'ont pas été assimilés ni inscrits dans le souvenir » (Felman & Laub, 1992, p. 5), ne se réduit pas à un simple récit de faits. Il constitue plutôt l'ouverture vers une vérité autrement inaccessible (Felman & Laub, 1992, pp. 5–6).

Marie tente pourtant une fois de verbaliser son expérience dans une lettre adressée à Laurent, où elle évoque le viol et son impuissance maternelle, mais elle ne la lui donne jamais. Quand, un jour, sa sœur découvre cette lettre par hasard, Marie lui interdit d'en parler. Dans ces conditions, en refusant que son histoire soit entendue, elle prolonge les effets du traumatisme. Le silence apparaît ainsi comme l'une des formes par lesquelles le traumatisme continue à se déployer au-delà de l'agression elle-même. En l'absence de parole et d'un interlocuteur capable d'écouter et de comprendre son expérience, Marie s'enferme dans sa souffrance, ce qui « réduit la capacité à se raconter soi-même » (Vinit & Therrien-Binette, 2022, p. 242). Elle ne parvient pas à intégrer le traumatisme, qui persiste à se reproduire dans son corps et dans sa vie (Felman & Laub, 1992, pp. 57–58).

La honte qui résulte de sa peur est un autre sentiment renforçant son silence. Comme l'observe Sara Ahmed, « la honte peut être décrite comme une sensation intense et douloureuse, qui est inséparablement liée à la manière dont le sujet se rapporte à lui-même, un sentiment de soi qu'il ressent par et sur le corps » (Ahmed, 2004, p. 103). Cette sensation pousse l'individu qui l'éprouve à chercher à se cacher ou à disparaître. Marie, dont la honte provient de l'agression subie, s'enferme dans le silence pour que les autres n'apprennent pas la vérité. Cela se manifeste notamment lors de son premier examen médical pendant sa grossesse :

> Et si l'échographie démontrait son viol ? Si le fœtus n'avait pas le même visage que Laurent, la même forme, la même façon de bouger ou de sourire ? Si Paul découvrait en l'auscultant les traces de son agression ? (Bayard, 2020, p. 79)

Pour Marie, le viol constitue aussi un événement brisant les normes sociales qui structuraient jusque-là les fondements stables de son existence. La honte qu'elle éprouve après l'agression peut être comprise, si nous nous référons aux analyses de Sara Ahmed, comme « le coût affectif du non-respect des normes sociales » (Ahmed, 2004, p. 107). Son enfant devient dès lors la représentation tangible de son incohérence aux attentes sociales.

Enceinte, Marie rejette sa grossesse qui est pour elle « une ignominie, un destin contre nature » (Bayard, 2020, p. 71). Elle ne parvient pas à répondre aux attentes sociales inhérentes à la figure de la « bonne mère »[4], lesquelles définissent ce qu'elle

[4] Le concept de la « bonne mère » se rapproche de la notion de « normative motherhood » (maternité normative) proposée par Andrea O'Reilly. La « maternité normative » correspond à une

doit être, la manière dont elle doit se comporter, ainsi que les pensées et les émotions qui lui sont autorisées (Donath, 2019, pp. 49–65). Son comportement, en dissonance avec cet idéal maternel, suscite des jugements constants de la part de son entourage et de la société.

Elle ressent notamment le poids du regard des autres lorsqu'elle est l'une des dernières mères à récupérer son fils à la crèche : « Les mères la regardent. Ce n'est pas de la compassion, mais un pur jugement. Marie est une mauvaise mère, elle le sait » (Bayard, 2020, p. 150). Même son mari, qui considère Marie comme une bonne mère, « préfère toujours savoir ce qu'elle fait » (Bayard, 2020, p. 106). Dès lors, le sentiment de ne pas être une « bonne mère » et le rejet intériorisé de son enfant qu'elle éprouve depuis sa naissance éveillent chez Marie une honte profonde et renforcée par le mépris des autres qui ne cessent de la juger. Comme le souligne Sara Ahmed, le sentiment de honte de l'individu germe sous les regards des autres et émerge comme un sentiment d'être « contre soi-même » lorsque l'individu le considère comme la marque de sa propre défaillance (Ahmed, 2004, p. 103).

L'impossibilité de verbaliser l'origine de son rejet et de donner sens à son expérience conduit Marie à refouler sa propre subjectivité :

> Assise sagement près de son mari, il lui semble tout à coup être l'illustration parfaite de ce que la société méprise : une femme faible, lâche, grosse, qui n'aime pas son enfant, qui pense à abandonner sa famille, sexuellement peu active, inefficace et dépassée dans son travail, déjà vieille (Bayard, 2020, p. 134).

Marie, essayant à tout prix de dissimuler son incapacité d'aimer son fils afin de se conformer aux normes de la « bonne mère », devient pourtant la victime de ces mêmes normes. La honte qu'elle éprouve est renforcée par la découverte que la maternité n'est pour elle qu'une « mascarade, [un] leurre que le monde entretient au sujet de l'incroyable et enrichissante expérience d'être mère » (Bayard, 2020, p. 223). Incapable de témoigner du viol qui fonde son expérience maternelle et de rendre alors son comportement appréhensible, elle n'arrive pas, en conséquence, à se reconstruire après le viol et la naissance de son enfant. Comme l'observe Judith Butler, même si les normes sociales imposent des comportements acceptables à l'individu, tout individu doit être capable de s'expliquer pour être socialement reconnu. Autrement, il risque de perdre la possibilité de cette reconnaissance (Butler, 2001, p. 26). L'absence d'un témoignage sincère, qui pourrait permettre à Marie d'expliquer son expérience et d'être reconnue par les autres, l'empêche d'être reconnue et la plonge dans l'image de la « mauvaise mère ». Cette impasse peut être rapprochée de ce que Julia Kristeva désigne comme une « faute agie », c'est-à-dire une forme de passage à l'acte qui survient lorsque la souffrance psychique ne peut plus être élaborée ni mise en mots (Kristeva, 1987, p. 93). Elle finit alors par envisager le crime comme seule issue pour « rectifier ce qu'elle considère encore comme sa

maternité construite autour de l'amour maternel inconditionnel, du dévouement total de la femme et de l'effacement de toute ambiguïté maternelle. O'Reilly énumère dix injonctions de la maternité normative : l'essentialisation, la privatisation, l'individualisation, la naturalisation, la normalisation, l'idéalisation, la biologisation, l'expertisation, l'intensification et la dépolitisation (O'Reilly, 2021, pp. 477–478).

propre erreur » (Bayard, 2020, p. 253). Empoisonner son mari, son fils et elle-même devient pour Marie l'unique façon de reprendre « la vie à la vie et personne ne la jugera » (Bayard, 2020, p. 253).

Vers une conclusion

En peignant le parcours tragique de Marie, Inès Bayard met en lumière la complexité du drame vécu par une victime de viol et montre à quel point des décisions, en apparence plus simples et moins douloureuses, peuvent entraîner des conséquences profondes et durables. De plus, en choisissant comme protagoniste une femme ordinaire, menant une vie parfaitement banale, qui est agressée et violée par un homme ordinaire, qu'elle connaît et en qui elle a confiance, l'écrivaine joue avec les mythes et stéréotypes entourant les agressions sexuelles. Par cette démarche, Bayard montre explicitement qu'une telle violence peut survenir à n'importe qui, dans n'importe quel contexte et de la part de n'importe qui.

Sans aucun doute, Marie est la victime innocente du viol subi « de façon absolument gratuite, qui l'engage dans un lien qu'[elle] ne peut pas rompre à cause de son incapacité à comprendre ce qu'[elle] a vécu, à lui donner un sens » (Yotova, 2007, p. 153). Comme le souligne Virginie Despentes, le viol constitue une forme de domination par laquelle un sexe cherche à rendre l'autre personne « inférieure, coupable et dégradée » (Despentes, 2006, p. 32). Le parcours de Marie illustre les effets durables d'une telle violence, qui continue à façonner son rapport à son corps, à la maternité et à elle-même. Incapable de se dégager de la honte qui accompagne l'agression, elle en souffre en silence. Son refus de témoigner, motivé à la fois par la peur, la honte et la domination exercée par son agresseur, l'enferme dans un cercle vicieux dont elle ne peut pas sortir. L'expérience de Marie rappelle ce que Julia Kristeva décrit comme l'installation d'un « vide psychique » et d'un « affect douloureux » à la place d'une perte demeurée indicible (Kristeva, 1987, p. 93). Incapable de dire sa honte et d'élaborer le traumatisme subi, Marie reste enfermée dans ce vide, où se prépare son effondrement.

Toutefois, l'intérêt du roman ne réside pas uniquement dans la représentation du traumatisme du viol. Au fil du récit, Marie apparaît de plus en plus comme la victime des normes sociales dans lesquelles elle a été élevée et auxquelles elle s'efforce toujours de se conformer. Le silence qu'elle choisit après l'agression ne constitue pas seulement une réaction au traumatisme, mais également l'effet d'un ordre social qui valorise la discrétion, l'abnégation et la maternité comme accomplissement féminin. En ce sens, Marie incarne ce que Judith Butler décrit comme un sujet « à la fois constitué par des normes et dépendant d'elles » (Butler, 2016, p. 14). Son existence se construit à l'intérieur de cadres sociaux qu'elle adopte comme naturels, bien qu'ils lui soient imposés et qu'elle ne parvienne pas à s'en libérer (Butler, 2016, pp. 13–15). Le viol devient la première rupture dans son existence normée. Pourtant, au lieu de contester les normes qui façonnent sa vie en témoignant de l'agression subie, Marie choisit le silence. Dès lors, la maternité, longtemps désirée, cesse d'incarner l'accomplissement féminin auquel elle aspirait pour devenir le lieu où se rejouent le traumatisme, la honte

et l'impossibilité de se reconstruire. En devenant mère, Marie a perdu son identité. Elle a « cessé d'être une femme » (Bayard, 2020, p. 212). En cherchant à effacer les traces du viol afin de préserver l'image de la femme et de la mère conforme aux attentes sociales, elle rend progressivement sa vie invivable, ce qui la conduit à son effondrement final. Le roman montre ainsi que le viol ne demeure jamais un événement achevé : il continue à se manifester dans le corps, la maternité et le silence, qui deviennent les principaux lieux de persistance du traumatisme.

Bibliographie

Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press.

Badinter, É. (1980). *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel (XVII^e^–XX^e^ siècle)*. Paris : Flammarion.

Bayard, I. (2020). *Le malheur du bas*. Paris : Le Livre de Poche.

Benedict, H. (1993). *Virgin or vamp: How the press covers sex crimes*. New York ; Oxford : Oxford University Press.

Butler, J. (2001). Giving an account of oneself. *Diacritics,* 31(4), pp. 22–40.

Butler, J. (2016). *Défaire le genre*. Trad. M. Cervulle. Paris : Éditions Amsterdam.

Caruth, C. (1995). Introduction. In C. Caruth (ed.), *Trauma – Explorations in Memory*. Baltimore ; London : John Hopkins University Press, pp. 3–12.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore ; London : John Hopkins University Press.

De Beauvoir, S. (2003). *Le Deuxième Sexe, I. Les faits et les mythes*. Paris : Gallimard.

Despentes, V. (2006). *King Kong théorie*. Paris : Éditons Grasset & Fasquelle.

Donath, O. (2019). *Le regret d'être mère*. Paris : Odile Jacob.

Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York : Routledge.

Froidevaux-Metterie, C. (2020a). Le féminisme et le corps des femmes. *Pouvoirs*. 173(2), pp. 63–73.

Froidevaux-Metterie, C. (2020b). *Seins* (Kindle édition). Paris : Anamosa.

Froidevaux-Metterie, C. (2023). *Un si gros ventre. Expériences vécues du corps enceint*. Paris : Stock.

Kristeva, J. (2015). *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard.

Marcus, S. (1992). Fighting bodies, fighting words: A theory and politics of rape preventions. In J. Butler & J. W. Scott (ed.), *Feminists theorize the political*. New York : Columbia University Press, pp. 385–403, https://doi.org/10.7916/D85B0BSG

O'Reilly, A. (2021). Normative Motherhood. In A. O'Reilly (ed.), *Maternal Theory. Essential Readings*. Toronto : Demeter Press, pp. 477–492.

Picard, C. (2022). *Philosophie de l'enfantement. Cinq méditations*. Paris : Classiques Garnier.

Vinit, F. & Therrien-Binette, A.-S. (2022). L'agression sexuelle : quand le trauma colonise le corps. In F. Vinit & C. Thiboutot (éd.), *Habiter le monde au féminin. Entre récits et phénoménologie*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Yotova, R. (2007). *Écrire le viol*. Paris : Non Lieu.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 239–251
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.17

Corps en dérive, identité en devenir : une poétique du mouvement dans *Amours et aventures de Sindbad le marin* de Salim Bachi

Drifting Bodies, Identity in ihe Making: a Poetics of Movement in Amours et aventures de sindbad le marin *by Salim Bachi*

Khaoula Lakriti
Université Cadi Ayyad Marrakech, Maroc
https://orcid.org/0009-0003-2425-5227
khaoula.lakriti@gmail.com

Ali Rahali
Université Cadi Ayyad Marrakech, Maroc
https://orcid.org/0009-0007-7265-5718
rahali.safi@gmail.com

Résumé : Cet article analyse *Les Amours et aventures de Sindbad le marin* de Salim Bachi en montrant comment le voyage y dépasse le simple déplacement pour devenir une expérience de transformation du sujet. À travers la figure de Sindbad, l'errance maritime apparaît comme un espace d'épreuve et de reconfiguration identitaire, où la mer agit comme lieu d'indétermination et de désancrage. L'étude met en évidence une subjectivité en devenir, marquée par l'exil, la mémoire et la fragmentation. Le parcours du protagoniste ne conduit pas à une identité stable, mais à une conscience mobile, façonnée par l'altérité et l'instabilité. Par ailleurs, les expériences amoureuses participent à une véritable cartographie du désir, où le corps devient un espace de connaissance et de transformation. Ainsi, loin de toute finalité, l'initiation se déploie comme un processus ouvert, faisant du mouvement la condition même de l'existence et le principe d'une subjectivité toujours inachevée.

Mots clés : mouvement, voyage initiatique, désir, exil, fragmentation du sujet.

Abstract: This article analyzes *The Loves and Adventures of Sindbad the Sailor* by Salim Bachi, showing how travel transcends mere physical displacement to become an experience of subjective transformation. Through the figure of Sindbad, maritime wandering emerges as a space of trial and identity reconfiguration, where the sea functions as a site of indeterminacy and uprooting. The study

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-03; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université Cadi Ayyad Marrakech. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** K.L 60%, A.R 40%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

highlights a subjectivity in the making, shaped by exile, memory, and fragmentation. The protagonist's journey does not lead to a stable identity, but to a mobile consciousness formed through alterity and instability. Furthermore, amorous experiences contribute to a true cartography of desire, in which the body becomes a space of knowledge and transformation. Thus, far from any fixed endpoint, initiation unfolds as an open-ended process, making movement the very condition of existence and the principle of an ever-unfinished subjectivity.

Keywords: movement, initiatory journey, desire, exile, fragmentation of the subject.

1. Introduction

Dans les littératures maghrébines contemporaines, le voyage n'est plus une simple translation géographique, mais une modalité de l'être. Chez Salim Bachi, l'errance maritime et terrestre devient le creuset d'une reconfiguration du sujet. Il s'agit ici d'analyser comment l'expérience de la traversée, loin de n'être qu'un exil, s'érige en instrument de connaissance de soi et en vecteur d'une autonomie conquise sur les décombres des appartenances exclusives. Dans cette perspective, le voyage se déploie d'abord comme une expérience de projection et de dépassement de soi, où l'imaginaire savant participe à la constitution d'une subjectivité mobile. Le narrateur souligne ainsi :

> Voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, ou fort peu de gens ; n'avoir ni lettre de recommandation à remettre ni rendez-vous auxquels se rendre ; n'avoir d'engagements qu'avec soi, pour voir sans hâte les choses – d'une région, d'une ville – que nous avons désiré voir et qui d'ordinaire ne sont pas légion. » (Bachi, 2010, p. 85).

Cette conception du voyage met en évidence une volonté de rupture avec les cadres habituels de l'existence et les réseaux de sociabilité qui structurent le quotidien. Le déplacement apparaît alors comme une expérience de disponibilité à soi-même et au monde, fondée sur la liberté, l'ouverture et la contemplation. En se soustrayant aux obligations et aux attentes sociales, le sujet accède à une forme de détachement propice à la réflexion et à la transformation intérieure. Le voyage s'inscrit dès lors dans une dynamique de reconfiguration de soi, où l'expérience vécue devient le vecteur d'une subjectivité en mouvement et continuellement renouvelée. Cette dimension transformatrice tient précisément au fait que le voyage ne se réduit pas à un déplacement géographique, mais engage une expérience singulière du monde et de soi.

> L'horizon du voyage n'est pas d'une solidité objective, il prend une consistance essentiellement symbolique, nourrie d'un rapport au réel revisité qui sollicite l'imaginaire. D'où l'étroitesse de la relation que le voyage entretient avec l'expérience et qui demeure la meilleure garantie de sa capacité transformatrice (Christin, 2005, p. 100).

Dans cette optique, le voyage se comprend comme un dispositif privilégié de recomposition identitaire et d'ouverture à l'imaginaire, attestant la primauté du symbolique sur l'expérience strictement empirique. Une telle dynamique s'inscrit dans une véritable éthique de l'intensité, que condense l'injonction à « vivre vite, partir loin, aimer le plus » (Bachi, 2010, p. 83). Cette conception du sujet voyageur trouve un

écho dans les *Maqāmāt d'Al-Hamdani*, œuvre fondatrice de la prose narrative arabe classique, où l'errance, le déplacement et la métamorphose du sujet constituent les ressorts essentiels de la narration. Elle se donne ainsi à lire dans une mise en scène du sujet en mouvement, dont l'identité se déploie dans la traversée et l'errance : « Je suis celui qui voyage à travers les pays […] Je suis la toupie des temps » (Al-Hamdani, 1995, p. 113).

Dès lors, le voyage ne saurait être réduit à un simple moyen orienté vers une fin ; il devient une finalité en soi, configurant un rapport au monde fondé sur le dépassement de soi et l'intensification des expériences vécues. Parallèlement se dessine une conception exigeante du voyage, qui implique une forme de désengagement volontaire : « voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, […] n'avoir d'engagements qu'avec soi » (Bachi, 2010,p. 85). Une telle posture suppose un détachement des attaches sociales préexistantes, condition d'une disponibilité totale à l'expérience, et ouvre ainsi à une relation plus immédiate au monde, susceptible de fonder une authenticité à la fois perceptive et existentielle.

2. Aventures initiatiques : Sindbad et la découverte de soi à travers l'exploration maritime dans *Les amours et aventures de Sindbad le marin*

Dans *Les Amours et aventures de Sindbad le marin*, le voyage maritime n'est pas simplement un cadre narratif ou un prétexte à des péripéties, mais un véritable dispositif de découverte de soi. Sindbad, figure emblématique du marin aventurier, est ici réinterprété à travers le prisme d'une subjectivité en quête de connaissance et de transformation. La mer, avec ses horizons mouvants, ses escales lointaines et ses conditions extrêmes, devient un espace d'indétermination et de confrontation à l'altérité, où le héros est constamment confronté à ses limites physiques, émotionnelles et existentielles.

L'œuvre met en lumière une tension permanente entre mobilité et identité, entre errance et construction de soi. Chaque traversée, chaque rencontre et chaque expérience sociale ou intime deviennent autant de points de réflexion où le sujet s'explore, se redéfinit et se dépasse. Le voyage maritime agit ainsi comme un catalyseur de transformation, offrant à Sindbad non seulement la découverte de nouveaux territoires, mais également celle des profondeurs de sa propre intériorité.

Ce chapitre se propose d'examiner de quelle manière la réélaboration du mythe de Sindbad fait du voyage maritime bien plus qu'un simple cadre narratif, en l'érigeant en métaphore du dépassement de soi. Il s'agira de mettre en lumière l'articulation entre l'indétermination de l'espace, les interactions sociales et les dynamiques de l'exploration intérieure. L'analyse montrera ainsi que l'aventure ne se situe plus dans le caractère spectaculaire des événements, mais dans l'intensité de l'expérience vécue et la malléabilité de la subjectivité. La mer apparaît dès lors comme un espace privilégié d'expérimentation où s'élaborent les processus de connaissance et de transformation du sujet.

Salim Bachi, en se réappropriant la figure de Sindbad, ne se contente pas d'en réactiver l'imaginaire merveilleux hérité des *Mille et Une Nuits* ; il en opère un déplacement décisif vers une exploration à la fois traumatique, érotique et existentielle. L'aventure cesse d'être un simple enchaînement d'épreuves extérieures pour devenir le lieu d'une interrogation sur la condition de l'homme méditerranéen contemporain. La mer n'est plus un décor, mais un espace de révélation où se nouent identité, exil et désir.

Le protagoniste, *harraga*[1] moderne, s'inscrit dans une trajectoire où la fuite politique se confond avec une quête intérieure, marquée par l'instabilité et l'incertitude. Cette expérience engendre une conscience fragmentée, dont la présence au monde semble se construire « dans la glaise intemporelle, à travers ces visions dans l'océan profond du désordre, qui constituent sa présence dans ce monde, volonté de vie dans les interstices de l'oubli et des mémoires » (Bouraoui, 1994, p. 92). L'être apparaît ainsi pris dans une tension permanente entre chaos, mémoire et persistance vitale. Dès lors, l'exploration maritime fonctionne comme une maïeutique inversée : loin de conduire à la découverte d'une essence stable, elle met en crise toute définition du sujet, substituant à l'ancrage terrestre la mobilité fluide de la vague comme principe de connaissance de soi.

Dans ce cadre, le mythe de Sindbad est revisité selon des modalités inédites, marquées par un passage du merveilleux à une dimension résolument charnelle, perceptible dès la réception de l'œuvre :

> Les nouveaux voyages de Sindbad. Il s'agissait des nouvelles aventures du célèbre marin. Un roman étrange où les péripéties de Sindbad étaient charnelles. L'homme passait de femme en femme pour mon plus grand plaisir. Du coup, je ne lâchai pas le livre avant de l'avoir fini (Bachi, 2010, p. 82).

Le passage met en scène une réécriture significative de la figure de Sindbad, où la simplicité apparente de l'énoncé, portée par des phrases brèves et un ton direct, renforce l'effet d'immédiateté et d'adhésion à l'expérience de lecture. L'insistance sur des « aventures » désormais qualifiées de « charnelles » marque un déplacement décisif du registre de l'exploit vers celui du corps et du désir, transformant en profondeur les modalités de l'aventure. La formule « passait de femme en femme » condense cette dynamique de mobilité affective et érotique, tandis que l'intervention du narrateur-lecteur (« pour mon plus grand plaisir », « je ne lâchai pas le livre ») souligne la puissance d'attraction du récit et sa capacité à produire une expérience immersive.

Dans cette perspective, l'accent mis sur le corps et l'érotisme révèle que l'initiation ne repose plus sur l'affrontement avec des figures extérieures et/ou monstrueuses, mais sur la confrontation à une altérité plus intime. Chaque rencontre amoureuse devient alors un espace de transformation, un dispositif à travers lequel

[1] Le terme *harraga* est largement utilisé dans les pays du Maghreb pour désigner les migrants qui tentent de rejoindre l'Europe de manière irrégulière en traversant la mer Méditerranée. Issu du dialecte maghrébin, ce mot dérive du verbe arabe « haraq », qui signifie « brûler ». Dans le langage courant, il fait référence à l'idée de « brûler les frontières » ou de contourner les procédures administratives relatives à la mobilité internationale.

le sujet se construit en se mesurant à l'autre. Les escales, Rome, Paris, Damas, ne se réduisent plus à de simples points géographiques : elles dessinent une véritable cartographie du désir, où chaque lieu correspond à une strate psychique et affective spécifique. L'expérience amoureuse, indissociable de la perte qui la traverse, inscrit le sujet dans un mouvement de décentrement continu, où plaisir et manque se conjuguent pour produire une connaissance sensible de soi. Ainsi, loin de l'aventure spectaculaire des récits traditionnels, le texte privilégie une exploration intérieure, où la subjectivité se reconfigure au fil des rencontres et des ruptures, dans une tension constante entre intensité vécue et impossibilité de toute fixation durable.

De manière analogue, la mer se présente comme un véritable chronotope de l'errance, où l'altérité géographique fait écho à une altérité intérieure. Elle ne conduit pas vers une destination, mais instaure un espace de dérive où le sujet se trouve confronté à sa propre instabilité. Le voyage devient alors un processus de dépouillement, proche d'une mort symbolique, condition nécessaire à toute recomposition identitaire. Toutefois, cette recomposition demeure toujours inachevée : chaque expérience reconfigure les précédentes sans jamais produire de synthèse stable. L'identité apparaît dès lors comme fondamentalement processuelle, travaillée par la mémoire et l'exil, où le passé persiste sous forme de traces tandis que la distance interdit toute réconciliation avec l'origine.

Par ailleurs, la figure de Sindbad acquiert une portée transhistorique qui dépasse le cadre du récit individuel :

> Sindbad était immortel : il renaissait à chaque génération et il s'incarnait dans un jeune homme à l'âme voyageuse, à la besace vide, aux yeux remplis de merveilles qui échouait toujours dans une ville étrangère aux mœurs incompréhensibles (Bachi, 2010, p. 141).

Cette dimension mythique permet de concevoir l'errance comme une structure anthropologique pérenne, dans laquelle le voyage cesse d'être une simple succession d'aventures exceptionnelles pour devenir un véritable mode d'existence. Le déplacement ne se définit plus par des péripéties extraordinaires mais se transforme en un processus continu de reconfiguration du sujet, dans la mesure où, selon Cassou, « le voyage s'est pour lui dépouillé de ce caractère essentiel : l'aventure. Et l'aventure engendre la découverte » (Cassou, 1967, p. 28). Dans cette perspective, le sujet bachien, fluide et désancré, ne trouve sa continuité ni dans un territoire fixe, ni dans une essence stable, mais dans le mouvement constant, ainsi que dans la mémoire et la langue qui en conservent les traces.

De ce fait, l'œuvre de Bachi propose une relecture profondément moderne du roman initiatique. Sindbad n'y apparaît plus comme un héros triomphant, mais comme une figure traversée par le doute, la contradiction et l'inachèvement. La quête ne mène pas à un accomplissement, mais demeure ouverte, à l'image de la mer elle-même. Le voyage cesse d'être orienté vers un but pour devenir un processus continu, où se découvrir implique d'accepter l'absence de fondement stable. L'exploration maritime se donne alors comme la métaphore d'une identité

en perpétuelle transformation : l'initiation ne réside plus dans l'arrivée, mais dans le mouvement même du départ, faisant de l'errance la condition d'une subjectivité lucide et irréductiblement inachevée.

3. La mer comme hétérotopie et matrice de désidentification

Dans le roman de Salim Bachi, le départ constitue un geste inaugural d'une densité à la fois politique, existentielle et symbolique. Quitter Carthago, double fictionnel d'Alger soumis à la violence d'un pouvoir arbitraire, ne relève pas seulement d'un déplacement géographique, mais d'un arrachement aux structures d'assignation identitaire. Une telle rupture peut être éclairée par les approches postcoloniales, notamment celles d'Edward Saïd qui, dans *Reflections on Exile and Other Essays*, considère l'exil comme une position de décentrement favorisant une distance critique à l'égard des cadres politiques, culturels et identitaires, et permettant ainsi de repenser à la fois le monde et soi-même. Dans ce prolongement, l'entre-deux-mondes propre à la condition de l'exilé ne relève pas seulement d'une déchirure ou d'une marginalité, mais se reconfigure comme un espace relationnel (Glissant, 1990, p. 187), au sens qu'Édouard Glissant confère à ce terme : un lieu dynamique d'interactions, de croisements et de mises en relation des identités. De ce fait, l'entrée en mer ne marque pas simplement un passage spatial, mais l'accès à un régime d'expérience où les repères se dérobent et où le sujet est contraint de se reconfigurer hors des cadres familiers, dans une ouverture à l'altérité qui redéfinit en profondeur les modalités mêmes de son être-au-monde.

Ainsi comprise, la mer s'impose comme un espace d'indétermination radicale, que l'on peut lire à la lumière de la notion foucaldienne d'hétérotopie[2] : un « espace autre » où les normes ordinaires sont suspendues. À la différence des territoires régis par l'appartenance et le contrôle, l'espace maritime ouvre une zone de flottement qui rejoint également les « non-lieux » décrits par Marc Augé (1992), produisant une subjectivité désancrée, privée de repères stables et contrainte de se redéfinir dans l'instant. Cette configuration peut être appréhendée comme une forme d'ergographie du sujet en déplacement, dans la mesure où l'identité ne s'y donne plus comme une essence préconstituée, mais comme le produit des pratiques, des ajustements et des expériences vécues au fil du parcours. Bien que relevant d'un autre univers romanesque, *Le Dernier Été d'un jeune homme* de Salim Bachi offre un éclairage comparable sur cette expérience de flottement, notamment à travers la description des conditions de vie à bord :

> Avant le départ, je me promène sur le bateau, arpente les coursives, les ponts. Je tombe par hasard sur les passagers de quatrième classe. Logés dans l'entrepont, ils s'entassent dans des couchettes superposées. Des langes souillés pendent entre les lits. Une odeur aigre flotte dans l'atmosphère. Des enfants vont vivre pendant vingt jours dans cet enfer. Et moi (Bachi, 2013, p. 11).

[2] Chez Foucault, les hétérotopies sont des lieux concrets qui fonctionnent comme des contre-espaces, révélant ou mettant en crise l'ordre dominant. Elles permettent d'observer autrement les structures sociales, culturelles ou symboliques.

Ce passage met en lumière la confrontation directe avec une réalité sociale étrangère et oppressante, où les repères hiérarchiques et les ordres établis semblent suspendus, accentuant la désorientation du sujet et l'obligeant à se repositionner dans un espace et un temps incertain. Simultanément, l'expérience maritime se déploie sur un plan métaphorique, reflétant la vie intérieure du protagoniste : « ce sont des négriers, ces marins sans volonté… tu ne les connais pas, toi, tu ignores le fond de l'âme comme celui de la mer : insondable » (Bachi, 2010, p. 162). L'analogie entre l'âme humaine et l'abîme marin souligne l'opacité constitutive du sujet, une profondeur insaisissable qui ne se réduit à aucune compréhension immédiate et dont le voyage ne fait qu'intensifier la complexité.

Dans cette perspective, l'espace maritime peut être envisagé comme une configuration d'errance où se superposent les mouvements du paysage et les fluctuations de la subjectivité. Dépourvue de trajectoire fixe, la traversée ne conduit vers aucun point d'ancrage, mais ouvre un régime d'instabilité dans lequel le sujet est renvoyé à la fragilité de ses repères et à la plasticité de son rapport à l'existence. L'expérience qui s'y déploie n'obéit ainsi à aucune continuité stable, se constituant comme un champ discontinu – « ni continu, ni infini, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction… » (Perec, 2015, p. 12) – qui fait éprouver au lecteur les tensions, les ruptures et les reconfigurations internes du sujet. Elle prolonge ainsi la dynamique de décentrement initiée par les expériences intimes et sociales précédemment analysées.

Dans cet univers liquide, Sindbad devient une figure paradigmatique de la modernité migrante, que l'on peut rapprocher des analyses de Stuart Hall (1990) dans « Cultural Identity and Diaspora », où l'identité est définie comme un processus relationnel, constamment reconfiguré par le mouvement, la discontinuité et l'altérité. Contrairement au modèle homérique,[3] orienté vers le retour, la trajectoire bachienne s'inscrit dans une dérive sans finalité : il n'y a plus de foyer à retrouver, mais une succession de déplacements qui reconfigurent continuellement l'individu. L'espace maritime, par son absence d'ancrage et ses coordonnées instables, agit comme un opérateur de crise des certitudes ontologiques. Le sujet ne peut plus s'y appréhender comme une essence stable, mais comme un processus en devenir. Cette expérience trouve un éclairage particulier dans les concepts de déterritorialisation élaborés par Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour lesquels « tout agencement est d'abord territorial. La première règle concrète des agencements, c'est de découvrir la territorialité qu'ils enveloppent » (1980, p. 629). Ainsi, le départ de Carthago ne constitue pas seulement une rupture géographique, mais engage une reconfiguration des agencements initiaux qui structuraient l'individu. En quittant ce territoire, Sindbad ne sort pas simplement d'un espace physique : il défait les cadres symboliques, culturels et identitaires qui assignaient son être. Il est projeté dans

[3] L'expression « modèle homérique » renvoie à une structure narrative et symbolique héritée des œuvres d'Homère, en particulier de l'*Odyssée*. Elle sert souvent, en analyse littéraire, de référence archétypale du voyage.

un champ de flux et d'intensités où les repères habituels se désagrègent, ouvrant un espace de déliaison et de recomposition.

La déterritorialisation ne se réduit pas ici à une perte, mais désigne un processus actif de transformation : privé de ses points d'ancrage, le sujet est contraint de se reconfigurer dans une dynamique continue de variation. Comme le soulignent Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> Chacun – à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche, ou rêve (Deleuze, Gattari, 1991, p. 66).

Dans cette perspective, l'identité ne relève plus d'une logique de permanence, mais d'un agencement provisoire, toujours susceptible d'être déplacé, reconfiguré ou reterritorialisé au gré des rencontres, des expériences et des lignes de fuite qui traversent son parcours.

Cette dynamique de recomposition identitaire se manifeste de manière frappante dans l'expérience maritime de Bachi. Là où la tradition philosophique envisageait la connaissance de soi comme dévoilement d'une vérité intérieure, Bachi propose une lecture critique : se connaître ne consiste pas à accéder à une essence stable, mais à éprouver un manque constitutif. L'errance maritime devient ainsi un espace de désidentification progressive : elle ne produit pas une identité fixe, mais révèle la multiplicité et l'insaisissabilité du sujet, rejoignant certaines perspectives psychanalytiques lacaniennes et illustrant concrètement les processus de déterritorialisation et de reterritorialisation analysés précédemment.

Enfin, cette expérience engage pleinement le corps, soumis à l'épuisement, à la peur et aux forces de la nature. Dans une perspective phénoménologique proche de Merleau-Ponty, pour qui le corps constitue « un système de systèmes voué à l'inspection du monde » (Merleau-Ponty, 1969, p. 110), il apparaît comme le lieu premier de la connaissance : c'est en éprouvant ses limites que le sujet accède à une forme de vérité sur lui-même. Cette vérité reste toutefois fragile et mouvante, à l'image de la mer elle-même. Comme le confesse le protagoniste : « je sais bien que vous attendez de moi d'autres contes, d'autres mystères, d'autres femmes. Il n'y en a plus. C'est terminé » (Bachi, 2010, p. 260), signifiant non seulement l'épuisement des expériences tangibles et la fin des récits, mais aussi l'acceptation de l'achèvement d'une étape existentielle. Ainsi, loin de se limiter à un simple décor, l'espace maritime fonctionne chez Bachi comme un opérateur poétique et théorique central, où se croisent hétérotopie, déterritorialisation et conception processuelle de l'identité, donnant à voir un sujet en perpétuelle reconfiguration, irréductiblement multiple et insaisissable.

4. La cartographie érotique du désir

Le déplacement opéré par Salim Bachi atteint son point de tension dans la redéfinition même de l'épreuve initiatique. Là où le Sindbad des *Mille et Une Nuits* affrontait des figures monstrueuses, le Sindbad contemporain se confronte à une altérité plus

intime, celle des corps et du désir. Le titre du roman signale d'ailleurs explicitement ce renversement en plaçant les « amours » avant les « aventures », instituant une nouvelle hiérarchie où l'expérience affective et charnelle devient le véritable moteur de l'initiation. Cette orientation est également assumée par le protagoniste lorsqu'il affirme : « j'étais, moi aussi, un explorateur de la chose profonde, un nageur en eaux troublables » (Bachi, 2010, p. 159). Cette métaphore aquatique ne renvoie pas seulement à l'espace maritime, mais à une plongée dans les zones obscures du désir et de l'inconscient, où la connaissance de soi passe nécessairement par l'instabilité et le trouble.

Dans cette configuration, chaque rencontre féminine — Vitalia, Giovanna, Béatrice — excède la simple fonction narrative pour devenir un espace symbolique de transformation. Ces figures agissent comme des seuils, des médiations au sens hégélien[4], à travers lesquelles le sujet accède à lui-même en se confrontant à l'altérité. À ce titre, l'expérience avec Vitalia illustre parfaitement cette dynamique :

> Vitalia m'engorgeait comme le printemps, me desséchait comme un mois d'août, m'amollissait comme un automne languide. Je devenais la feuille dans le vent qui tombe nonchalamment de l'arbre sans amour (Bachi, 2010, p. 95).

La géographie maritime se double ainsi d'une autre géographie : celle du désir. Les escales ne sont plus seulement des lieux, mais des points d'intensité où se reconfigure l'identité. L'érotisme apparaît dès lors comme un opérateur central de connaissance, ce que confirme l'affirmation selon laquelle « la véritable chance du marin, son unique trésor, était sa capacité à se réinventer à travers les femmes et les voyages. » (Bachi, 2010, p. 149). Le corps de l'autre devient ainsi un lieu de recomposition identitaire, où le sujet se décentre, se perd et se redéfinit dans une dynamique de transformation continue.

Toutefois, cette expérience ne saurait être dissociée de la perte qui la constitue. La mer, en tant qu'espace de circulation, impose la discontinuité des relations : chaque rencontre est vouée à l'éphémère, chaque attachement menacé par le départ. Comme le suggère le protagoniste : « il faudrait reprendre la mer et dériver, vie sans destin » (Bachi, 2010, p. 129), un propos qui illustre cette tension entre errance et impossibilité de s'ancrer. Cette logique rejoint une conception du désir comme structurellement marqué par le manque, où l'impossibilité de la coïncidence maintient le sujet dans un mouvement incessant. Loin d'aboutir à une fusion, l'amour révèle au contraire la séparation fondamentale des êtres, inscrivant l'expérience affective dans une tension irréductible entre présence et absence.

Le ressac maritime devient alors la métaphore privilégiée de cette dynamique : va-et-vient entre jouissance et mélancolie, entre intensité et disparition. Comme le note Bachi, « l'amour est un mystère que les religions antiques vénéraient » (Bachi, 2010, p. 89), soulignant par ces mots le caractère sacré et insondable de l'expérience

[4] D'un point de vue philosophique, chez Hegel, la médiation désigne l'instant dialectique où la confrontation et l'articulation des opposés, à travers le dialogue, favorisent l'émergence d'une synthèse, marquant ainsi un avancement dans le processus de pensée.

affective. C'est dans l'après-coup, au moment de la séparation, que l'expérience acquiert sa véritable signification, se transformant en trace mémorielle plutôt qu'en présence immédiate.

L'initiation amoureuse se configure ainsi comme une véritable école du manque, où l'identité ne se construit ni dans la possession ni dans la stabilité, mais dans une tension constante entre désir et perte : « Erreur, on se trompe : les êtres palissent dans l'or du soir de notre vie » (Bachi, 2010, p. 120). En articulant déplacement géographique et expérience érotique, Bachi fait émerger une subjectivité profondément moderne, qui ne se constitue qu'à travers ses ruptures, ses écarts et ses inachèvements.

5. Exil, mémoire et fragmentation du sujet

L'errance de Sindbad dépasse le simple mouvement géographique pour se déployer comme une expérience temporelle profondément morcelée, où passé, présent et imaginaire se mêlent sans jamais atteindre une stabilité. Le récit adopte ainsi une structure temporelle fragmentée, échappant à toute logique linéaire, dans laquelle la mémoire joue un rôle central mais ambigu. Plutôt que de servir de principe unificateur, elle se présente comme un repère fragile et simultanément comme source de fracture, maintenant le sujet dans une oscillation constante entre attachement et impossibilité de retour. Cette dynamique paradoxale se résume dans l'expression : « Exilé du perpétuel exil » (Bachi, 2010, p. 106), qui traduit l'intériorisation d'un exil désormais constitutif de l'existence elle-même.

Dans cette perspective, l'exil dépasse sa dimension géographique pour devenir une modalité d'être au monde. Comme le souligne Edward Saïd, l'exilé est marqué par « la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable » (Said, 2008, p. 241), des mots qui illustrent une incapacité structurelle à coïncider pleinement avec un lieu ou une identité. Chez Bachi, cette situation atteint une forme radicale : Sindbad n'est pas seulement déraciné de son territoire, mais également de lui-même. La perte est totale – « il a déjà tout perdu. C'est un homme brisé » (Bachi, 2010, p. 266) – et engage une désagrégation qui excède la dimension matérielle pour atteindre l'intégrité du sujet. Dès lors, le parcours s'inscrit « sur son chemin d'exil » (Bachi, 2010, p. 244), formulation qui suggère la continuité d'un déracinement sans fin, où chaque déplacement reconduit l'impossibilité de toute fixation.

Cette impossibilité de réconciliation illustre une conception moderne et critique du sujet. Le « moi » ne se manifeste jamais comme une essence stable, mais comme une construction en constante évolution, façonnée par des récits partiels et des révisions incessantes. Chez Bachi, cette dynamique narrative conserve cependant une dimension lacunaire, ponctuée d'absences et d'interruptions, incapable d'instaurer une continuité apaisée. La mémoire, loin d'unifier, révèle au contraire la persistance de la fragmentation : les souvenirs ne restituent pas une unité perdue, mais se présentent comme des fragments disjoints qui perturbent le présent sans jamais s'y fondre, laissant le sujet traversé par des temporalités éclatées.

Dans ce dispositif, la mer joue un rôle structurant. Elle matérialise la distance et institue la séparation, tout en maintenant le sujet dans un entre-deux instable que l'on peut rapprocher de la notion de liminalité[5], que Timothy Carson définit comme :

> Le seuil de passage entre deux lieux distincts. L'état liminal est donc un état transitoire, le résultat du franchissement d'un seuil entre un lieu, un statut, une position, un état mental, une condition sociale, la guerre et la paix, ou la maladie et la mort (Carson, 2016, p. 110).

Cet état transitoire suspend les identités, les rendant indéterminées et ouvertes à la transformation, sans jamais leur permettre de se fixer. Sindbad évolue ainsi dans un espace-temps liminal, où toute tentative d'ancrage est constamment différée.La mer ne sépare pas définitivement ; elle prolonge l'écart, instaurant une distance irréductible entre le sujet et toute origine possible, faisant de l'errance un véritable laboratoire existentiel où la subjectivité se reconstruit dans l'incertitude et la mobilité.

Sous l'effet de cet espace liminal et de la suspension des repères stables, le « moi » se présente comme un palimpseste, parcouru par des traces multiples, partiellement effacées mais jamais complètement disparues. Cette métaphore traduit une subjectivité stratifiée, constituée de couches narratives hétérogènes en perpétuelle recomposition, toujours marquée par l'absence et le différé, et jamais totalement présente à elle-même. L'exil, la mémoire et la mer s'articulent ainsi pour produire une figure du sujet profondément fragmentée. Dépourvu d'unité originelle ou de possibilité de réconciliation, Sindbad incarne une subjectivité en tension, façonnée par le manque et la discontinuité. L'errance ne vise pas la restauration d'un soi stable, mais la reconnaissance de son éclatement irréductible, faisant de la fragmentation non une anomalie, mais la condition constitutive de l'existence.

6. Une initiation sans finalité : vers une ontologie du mouvement

Au terme de ses pérégrinations, le Sindbad bachien n'accumule ni richesses matérielles ni certitudes stabilisées ; sa seule fortune réside dans l'épaisseur d'un vécu fragmenté, irréductible à toute synthèse. Le « moi » cesse d'apparaître comme un territoire à conquérir pour se définir comme un horizon fuyant, toujours en voie de reconfiguration. Cette perception est explicitement formulée dans l'expression : « des fragments obscurs une réalité fantomatique » (Bachi, 2010, p. 33), qui met en évidence la nature lacunaire du réel et, corrélativement, celle du sujet qui tente de s'y inscrire. De ce fait, l'expérience ne produit pas un savoir unifié, mais une constellation discontinue de perceptions et de souvenirs, dont l'opacité résiste à toute totalisation.

Dans ce cadre, le mouvement ne se réduit pas à une simple dynamique libératrice ; il se déploie à la fois comme condition et contrainte de l'expérience. La remarque de Bachi souligne cette tension : « le mouvement s'accélérait tant la jeunesse de la cité jadis glorieuse désespérait de jamais connaitre le bonheur »

[5] La liminalité est un concept issu de l'anthropologie, utilisé notamment par Arnold van Gennep et développé par Victor Turner, et repris ici par Timothy Carson. Le terme vient du latin *limen*, qui signifie « seuil ». Il désigne un état intermédiaire, transitoire, situé entre deux situations ou statuts.

(Bachi, 2010, p. 58). L'accélération y introduit une dimension critique, inscrivant l'errance dans une temporalité moderne caractérisée par l'urgence, la désillusion et l'impossibilité d'atteindre un état d'accomplissement stable. Plutôt que de conduire à la stabilisation, le voyage exacerbe la conscience d'un décalage irréductible entre le désir d'ancrage et la perpétuelle défaillance de ce dernier, révélant la condition intrinsèquement mobile et fragmentée du sujet.

Cette tension atteint son point culminant dans une réflexion ontologique où l'expérience du voyage s'entrelace avec la conscience de la finitude : « L'écoulement indiquait que le temps ne faisait rien à l'affaire, car nous avions beau respirer et marcher dans l'instant, un jour ou l'autre, il nous faudrait céder la place, emmaillotés et jetés dans l'oubli » (Bachi, 2010, p. 105). Plutôt que d'offrir une échappatoire, le déplacement met en lumière la condition mortelle du sujet. Le flux temporel, à l'image du flux maritime, ne peut être suspendu et emporte avec lui toute tentative de stabilisation, rappelant que l'existence est intrinsèquement vouée à l'effacement et à la transformation continue.

Ainsi, l'initiation ne débouche sur aucune résolution ni sur une quelconque forme d'accomplissement. Elle demeure ouverte, inachevée, à l'image de la mer elle-même, dont l'infinité et l'instabilité constituent une métaphore structurante. Le voyage devient alors un processus continu, où la découverte de soi ne consiste pas en l'atteinte d'une vérité stable, mais dans l'acceptation d'une fragmentation constitutive. Être ne signifie plus atteindre un état, mais traverser des expériences, consentir à l'instabilité comme condition fondamentale, et reconnaître dans l'inachèvement non une limite, mais la vérité même de l'existence.

7. Conclusion

Les Amours et aventures de Sindbad le marin propose une réinvention profonde du modèle initiatique classique, remplaçant la logique téléologique de l'accomplissement par une poétique de l'errance et de l'inachèvement. Salim Bachi y articule une réflexion contemporaine sur l'identité instable, l'expérience de l'exil et la fragmentation mémorielle, où le but n'est plus l'accès à une vérité définitive, mais l'exploration des conditions mêmes de son impossibilité.

Le parcours de Sindbad ne conduit jamais à une révélation finale ; il ouvre plutôt sur une lucidité troublante, celle d'un sujet confronté à une quête perpétuellement ouverte. L'initiation, loin d'être conçue comme un processus orienté vers un terme précis, se transforme en dynamique continue, où le sens se construit au fil du déplacement. Chaque départ, rencontre ou traversée agit comme un geste inaugural, sans cesse renouvelé, faisant de l'expérience elle-même un espace de formation et de transformation.

Dans ce cadre, l'espace maritime cesse d'être un simple décor pour devenir un véritable opérateur symbolique et existentiel, condensant les tensions entre ouverture et perte, mobilité et désancrage. Le sujet, dépourvu de fixité, ne se définit que par le mouvement, l'instabilité et la recomposition permanente de ses repères. Chaque expérience vécue, chaque rencontre avec l'altérité, contribuent simultanément

à l'enrichissement et à la déstabilisation de la subjectivité, révélant une identité processuelle, mouvante et toujours en devenir.

Ainsi, le voyage s'impose comme la métaphore centrale de l'existence : un espace instable, traversé par des flux contradictoires, où toute tentative de fixation se révèle illusoire. À l'image de cet itinéraire, le sujet bachien ne peut se constituer comme une entité close ou unifiée ; il se déploie dans un mouvement de transformation continue. La seule forme de vérité qui émerge ne réside pas dans l'identité en elle-même, mais dans le flux même qui la traverse, faisant de l'inachèvement une condition intrinsèque et constitutive de l'existence.

Bibliographie

Bachi, S. (2010). *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Paris : Gallimard.

Bachi, S. (2013). *Le Dernier Été d'un jeune homme*. Paris-: Flammarion.

Carson, T. (2016). *Liminal Reality and Transformational Power: Transition, Renewal and Hope*. Cambridge : Lutterworth Press.

Cassou, J. (1967). Du voyage au tourisme. *Communications*, 10(1), pp. 25–34.

Christin, R. (2005). *Anatomie de l'évasion*. Paris : Homnisphères.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Minuit.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit.

Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.

Merdji, N. (2017). Le récit de voyage : quête et découverte dans *Autoportrait avec grenade et dieu, Allah, moi et les autres* de Salim Bachi. *Multilinguales*, 8, pp. 166–179. https://doi.org/10.4000/multilinguales.437

Merleau-Ponty, M. (1969). *La prose du monde*. Paris : Gallimard.

Montanaro, M. (trad.) (1995). *Le Maqamat (Al-Hamadani), tome I*. Milan : Ariele.

Perec, G. (2015). *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, coll. « L'espace critique ».

Saci, F. (2017). La mobilité comme fuite dans le texte romanesque de Salim Bachi : pour une redéfinition de l'espace-temps du mouvement. *Langues & Usages*, n°1, pp. 218–231. Disponible sur : https://asjp.cerist.dz/en/article/123891

Saci, F. (2018). Écriture de soi et métadiscours dans *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi. *Aleph*, *5*(2), pp. 77–90. https://aleph.edinum.org/1289

Said, E. (2008). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles : Actes Sud. Traduction de Ch. Woillez.

Serghini, J. (2020). De l'interculturel et du métissage dans l'écriture de Salim Bachi. *Babel*, 41, pp. 177–188. https://doi.org/10.4000/babel.10313

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 253–265
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.18

« Tout tenir ensemble » : exigence esthétique et responsabilité politique dans les enquêtes littéraires de Joseph Andras

"Bringing It All Together": Aesthetic Ambition and Political Responsibility in Joseph Andras's Literary Investigations

Larisa Botnari
Université de Bucarest, Roumanie
https://orcid.org/0009-0008-1009-6815
larisa.botnari@lls.unibuc.ro

Résumé : Notre article vise à analyser les enquêtes littéraires de l'écrivain Joseph Andras, au regard de leur double aspiration : vers la justice politique et sociale, d'une part, à travers une restitution fidèle du combat politique d'individus et de communautés marginalisés ; vers la beauté stylistique, d'autre part, grâce à une écriture attentive aux sonorités du langage, à la musicalité de l'expression, qui lui confèrent des accents lyriques. Par une démarche associant l'approche sociocritique à la stylistique, nous étudierons dans un premier temps la posture littéraire et médiatique de l'écrivain, pour passer ensuite à l'analyse de la poétique à l'œuvre dans ses récits, ces deux aspects étant étroitement liés. Nous nous appuierons principalement sur les trois livres de Joseph Andras qui correspondent le mieux au modèle de l'enquête, tout en nous intéressant à ses apparitions publiques et à certains de ses entretiens dans la presse. L'hypothèse que nous souhaitons étayer dans ces pages est que les enquêtes littéraires de Joseph Andras portent non seulement sur des injustices en mal de réparation, mais répondent simultanément au besoin de rendre raison littérairement, voire poétiquement, d'une quête intérieure dont les enjeux n'en sont pas moins politiques.

Mots clés : enquête, littérature de terrain, posture littéraire, combat politique, style.

Abstract: Our article aims to analyze the literary investigations of the writer Joseph Andras, with regard to their dual aspiration: towards political and social justice, on the one hand, through a faithful rendering of the political struggles of marginalized individuals and communities; towards stylistic beauty, on the other hand, thanks to a writing style that is attentive to the sonorities of language and the musicality of expression, which lend it lyrical overtones. Combining a socio-critical approach with stylistics, we will first study the writer's literary and media posture, before moving on to analyze the poetics at work in his

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-03; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Bucarest. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

narratives, as these two aspects are closely linked. We will rely primarily on the three books by Joseph Andras that best fit the model of the investigation, while also looking at his public appearances and selected press interviews. The hypothesis we wish to support in these pages is that Joseph Andras's literary investigations not only focus on injustices in need of redress but simultaneously respond to the need to account, literarily, even poetically, for an inner quest whose stakes are nonetheless political.

Keywords: investigation, field literature, literary posture, political struggle, style.

> « Ce qui nous embrouille, c'est que notre sens commun […] ne cesse de réduire la question politique à la question sociale et que, par voie de conséquence, la littérarité, pour ne pas dire le lyrisme, se retrouve sur la touche. Or, ce qu'on pourrait persister à rêver, ce serait bel et bien d'opérer la synthèse qui permettra d'articuler l'émancipation lyrique de l'individu littéraire à l'utopie collective. »
>
> (Tanguy Viel)

> « On doit tout tenir ensemble : le combat, la morale, l'esthétique. »
>
> (Joseph Andras)[1]

Nouvel avatar de l'écriture engagée, remise en question des discours de savoir traditionnels, preuve d'un brouillage disciplinaire désormais inévitable, ainsi que de l'impossibilité d'une saisie intégrale et linéaire du réel, l'enquête littéraire apparaît, sans aucun doute, comme la démarche de prédilection des écrivains français au début du XXIe siècle. Plusieurs notions théoriques proposées au cours de ces deux dernières décennies s'efforcent d'en rendre compte : « littérature de terrain » (Viart, 2019), « littérature d'investigation » (Coste, 2017), « narrations documentaires » (Ruffel, 2012) ou « littérature du réel » (Jablonka, 2014) désignent, globalement, une même catégorie de récits dont une caractéristique importante est de relater, habituellement à la première personne, le déroulement d'une investigation en même temps que les faits qu'elle sert à établir. Les objets sur lesquels elle porte sont souvent « des réalités méconnues, oubliées ou méprisées » (Viart, 2019, §24), que les écrivains chercheraient à faire sortir de l'ombre en les portant à l'attention du public. Ce dernier assiste dès lors à la recherche en cours, laquelle semble d'ailleurs prendre le pas sur les résultats ou la découverte finale, qui peuvent aussi bien ne jamais advenir. Incursions dans un territoire ignoré ou au sein d'une communauté marginale, immersion dans les archives et entretiens avec des témoins, en quête de données nouvelles sur des événements ou des personnages restés obscurs, les enquêtes littéraires empruntent leurs outils à l'ethnographie, à la sociologie, à l'anthropologie, etc., tout en faisant ressortir la part d'inconnu et d'incertitude inhérente à toute investigation, en même temps qu'un sens accru des responsabilités politiques du geste d'écrire.

Telle est également la portée des travaux du jeune écrivain français Joseph Andras, auteur à ce jour de neuf livres qui relaient un même combat au service de

[1] Les sources de ces deux citations sont données dans le texte de l'article, où elles sont partiellement ou intégralement reprises, dans l'introduction (pour la seconde) et dans les conclusions (pour la première).

multiples causes sociales et politiques. Ses récits relatent des vies singulières articulées à des destins collectifs, pour l'évocation desquels l'écrivain n'hésite pas à se plonger aussi bien dans les archives, publiques comme familiales, que dans le quotidien éprouvant et souvent douloureux des personnages de ses enquêtes. Cependant, le souci de transparence vis-à-vis de la réalité qu'il s'efforce d'évoquer, qui lui impose « une discipline aiguë, une entrave volontaire à la création » (Andras & Hakem, 2018), ne s'associe pas moins à une recherche constante de la qualité et de la complexité formelles d'une écriture assumée comme pleinement littéraire. Rejetant toute autre étiquette que celle d'écrivain, qu'il semble investir d'une mission en droite ligne avec la vocation des créateurs romantiques, Andras déclare avoir choisi la littérature « pour ses ressources totalisantes et artistiques » (Andras & Lyons, 2022). Le défi qu'il se lance, de ce fait, et que ses écrits relèvent à notre sens exemplairement, apparaît comme particulièrement ambitieux : « On doit tout tenir ensemble : le combat, la morale, l'esthétique. Sans combat, on reproduit l'existant. Sans morale, on fait une littérature de peloton d'exécution. Sans esthétique, on ne fait pas de littérature. » (Andras & Harchi, 2024, p. 114).

Notre propos au cours de cet article sera ainsi d'analyser les enquêtes littéraires de Joseph Andras à la lumière de cette double aspiration de son écriture – vers la justice politique et sociale, d'un côté, et vers l'élaboration stylistique, de l'autre – tout en interrogeant l'originalité et la richesse de sa démarche à cet égard. Andras, en effet, voit nécessairement un rapport de tension au cœur de cette quête plurielle, une tension féconde, dirions-nous, car elle informe sa poétique et densifie la lettre du texte. À l'encontre de certains auteurs contemporains aux vues politiques similaires, comme Annie Ernaux ou Édouard Louis, adeptes d'une écriture plutôt neutre, accessible au plus grand nombre, ainsi que d'autres, comme Nathalie Quintane, pour qui, au contraire, l'expérimentation formelle est indispensable et sert d'outil de subversion du pouvoir, l'écriture littéraire s'apparente, pour Joseph Andras, à un difficile exercice d'équilibre, un cheminement sur une ligne de crête ardue mais incontournable : « L'élaboration stylistique confine, détache, exclut ; [...] l'expérimentation virtuose éloigne du nombre. Or la politique, c'est le nombre en mouvement. Il y a, sinon contradiction, une tension certaine » (Andras & Lyons, 2022).

Dans notre analyse, nous nous intéresserons dans un premier temps à la posture de l'écrivain telle qu'elle se laisse cerner à partir de ses apparitions publiques et de ses assez rares interventions dans la presse. Nous passerons ensuite à l'étude de son écriture, en prenant pour principal support trois livres de Joseph Andras : *Kanaky* (Actes Sud, 2018), *Au loin le ciel du Sud* (Actes Sud, 2021) et *Nudem Durak* (Ici-bas, 2023), car ceux-ci correspondent le mieux à la définition de l'enquête telle que nous l'avons esquissée ci-dessus. Par une démarche associant l'approche sociocritique à la stylistique, nous nous pencherons donc sur les conséquences à la fois pragmatiques et textuelles du choix que fait Andras de « tout tenir ensemble », par quoi la portée politique de ses investigations littéraires pourrait acquérir des significations nouvelles.

« Cheminer entre [...] frères » – posture littéraire et médiatique de l'auteur

Examiner d'abord la posture littéraire de Joseph Andras nous permettra de mieux cerner par la suite les enjeux à l'œuvre dans l'écriture de ses enquêtes, tant il est vrai qu'un seul et même élan semble guider l'écrivain dans sa conduite publique et dans sa création. Articulant « des effets de textes et des conduites d'auteur » (Meizoz, 2022, p. 21), la posture correspond, en effet, à l'image de soi que l'auteur projette de manière plus ou moins délibérée, via ses discours et ses actions, voire à travers son apparence et sa biographie. Ses options esthétiques participent également de cette image, configurant son *ethos* discursif, mais peuvent aussi, à notre sens, être éclairées en retour par cette dernière. Jérôme Meizoz (2022, p. 124) établit justement que « la *posture* et la *poétique* apparaissent comme solidaires, la conception de la littérature [...] étant inséparable d'une certaine façon d'assumer l'auctorialité » (souligné dans le texte). Chez Andras, cette « solidarité » est remarquablement éloquente, d'où l'intérêt de l'observer de plus près.

Partons, à cet effet, d'une citation des premières pages de *Kanaky*, où l'auteur affirme :

> Le journaliste examine, l'historien élucide, le militant élabore, le poète empoigne ; reste à l'écrivain de cheminer entre ces quatre frères : il n'a pas la réserve du premier, le recul du second, la force de persuasion du troisième ni l'élan du dernier. Il a seulement les coudées franches et parle à même la peau, allant et venant, quitte à boîter, entre les certitudes et les cancans, les cris du ventre et les verdicts, les larmes aux yeux et l'ombre des arbres (Andras, 2018, p. 12).

Au seuil de ce troisième livre, le premier qu'il a écrit à la première personne en épousant pleinement la forme de l'enquête, Joseph Andras prend donc le soin de délimiter sa démarche. Comme à bien d'autres occasions par la suite, il insiste, effectivement, sur le fait que son travail est strictement celui d'un écrivain. Et il nous semble significatif qu'il le fasse, avant tout, sur un mode négatif : son travail est ainsi défini, en grande partie, par rapport à ce qu'il n'est pas (ni journaliste, ni historien, ni militant, ni poète), en raison de ce qu'il n'a pas (la réserve, le recul, la force de persuasion ou l'élan). Avant même de revendiquer pour son expression propre une liberté et une sensibilité accrues, qualités qu'il paraît en même temps vouloir minimiser par l'emploi de l'adverbe « seulement », l'écrivain tient à reconnaître les mérites de ces autres acteurs intervenant sur les mêmes terrains et traitant des mêmes questions que lui, et qu'il nomme de manière suggestive des « frères ». Sa position ne comporte donc pas cette dimension conflictuelle que souligne, par exemple, Marie-Jeanne Zenetti (2019), de remise en cause des discours des autres savoirs, « des institutions qui les produisent, [et] des procédures qui les construisent », au profit de l'enquête littéraire jugée plus adéquate. Quand bien même, assurément, ses « coudées franches », son parler « à même la peau » et même sa démarche susceptible de « boîter » s'affirmeraient comme garants cruciaux de la véracité de son dire, par leur spontanéité et leur naturel, il n'y a pas vraiment de concurrence dans le rapport aux autres auteurs, mais une complémentarité fraternelle les réunissant sur le même chemin.

L'attitude retenue, presque humble, qui émane de ces quelques phrases n'est pas, comme on pourrait le croire, de la fausse modestie. Cette attitude se traduira, au niveau de la poétique de Joseph Andras, par une certaine réticence à utiliser la première personne du singulier (on l'observe d'ailleurs dans l'extrait que nous venons de citer), qui l'amènera à ne dire « je » qu'avec beaucoup de précautions, en s'efforçant de rester toujours en retrait, de ne parler de soi qu'à voix basse, voire d'écrire en « tu » un récit comme *Au loin le ciel du Sud*, qui ressemble à un monologue devant un miroir. Vraisemblablement réelle, sa modestie va de pair également avec une posture médiatique très discrète : Andras préfère se tenir à l'écart des milieux et des débats littéraires parisiens, il n'accorde d'interview qu'à certains médias (dont le quotidien *L'Humanité*, où il publie régulièrement des articles) et uniquement par écrit. Il semble ainsi qu'il n'y ait aucun enregistrement vidéo ou audio de Joseph Andras disponible sur Internet et une seule photo de lui y circule, publiée d'abord par son éditeur Actes Sud, sur laquelle il apparaît de dos.

Tout cela alimente encore le « mystère » qui entoure le nom de Joseph Andras dès sa première apparition sur la scène littéraire, avec *De nos frères blessés* (Actes Sud, 2016), et son refus du Goncourt du premier roman attribué *in extremis* à ce livre (voir Chemin & Leyris, 2016). Ce geste, qui a fait penser à certains journalistes à un nouveau canular du style Gary-Ajar, n'avait pourtant rien d'une provocation. Dans une lettre adressée aux membres du prestigieux jury, l'écrivain expliquait tout d'abord que « la compétition, la concurrence et la rivalité sont à [ses] yeux des notions étrangères à l'écriture et à la création » (Andras, cité d'après Chemin & Leyris, 2016), déclarant par la suite, dans un entretien du mois de mai 2016, avoir « pesé chaque mot, le plus honnêtement possible et sans le moindre goût pour le 'scandale' ». (Andras, 2016) Il s'agissait, dit-il encore, d'un « simple souci de cohérence » (Andras, 2016). À cet égard, il est intéressant de noter qu'en 2022 Joseph Andras refusera aussi le prix animaliste Maya, attribué à son livre *Ainsi nous leur faisons la guerre* (Actes Sud, 2022) par les élèves du lycée Jacques de Vaucanson à Tours. Nous pouvons donc bien voir dans la poursuite d'une même ligne de conduite depuis déjà une décennie un indice attestant de l'authenticité de ce souci.

Rejetant l'idée de compétition, Andras exprime, bien évidemment, un parti pris politique ouvertement assumé : il se réclame partout, haut et fort, des idées socialistes. Son dernier livre s'intitule, de fait, *La Vie bonne. Notre socialisme* (Divergences, 2026) et s'efforce d'illustrer l'intérêt supérieur de cette idéologie. L'écrivain oppose ainsi la coopération à la concurrence, et récuse dès lors tout effet de couronnement, les honneurs et surtout les éventuelles exploitations d'une récompense littéraire à des fins commerciales. Mais il s'agit là tout autant d'un crédo littéraire, car pour Andras la littérature est un espace de silence et de réflexion, et s'y consacrer suppose de se soustraire à l'agitation et aux bruits médiatiques. On retrouve cette croyance tout aussi fermement affirmée dans l'entretien déjà cité, où il précise :

> [...] un écrivain n'est pas une personne de médias, ce sont deux mondes totalement différents. Je vis en Normandie, au calme, je ne connais pas le milieu littéraire et

> parisien, ne souhaite pas en savoir plus et tiens plus que tout à me concentrer sur mes prochains textes (Andras, 2016).

Une telle prise de position, qui n'est pas sans évoquer, même de loin, l'image de l'artiste retiré dans sa tour d'ivoire, soulève légitimement la question des modalités par lesquelles ses écrits, et donc la littérature telle qu'il la conçoit, sont censés et capables d'intervenir dans la sphère publique, au vu également de ses convictions politiques. Là encore, l'écrivain fait preuve d'une certaine humilité ou plutôt de lucidité, car il ne prétend pas pouvoir, par ses livres, renverser l'ordre établi, ou du moins pas soudainement. À l'encontre des grands discours sur une efficacité quasi-magique de la parole littéraire, Joseph Andras adopte une perspective proche de la notion d'« embarcation », développée récemment par Justine Huppe. Rappelant que « le mode d'action du livre n'est ni autonome, ni soudain », mais tributaire de facteurs socioéconomiques complexes, la chercheuse propose, entre autres, d'envisager « la littérature comme force d'excitation et de mûrissement, un art de l'intellection sensible qui fonctionne par tâtonnements » (Huppe, 2023, pp. 123 & 124). Son action, silencieuse et graduelle au point de passer pour invisible, s'inscrit alors dans le temps long. Chez Joseph Andras, dans une optique similaire, c'est la métaphore d'une lente avancée dans l'obscurité, d'une descente dans les profondeurs, qui paraît s'imposer. « Parce que l'écriture dépend du temps long, elle est en mesure de sonder loin » (Andras & Harchi, 2024, p. 35), déclare-t-il dans *Littérature et Révolution* – un livre dialogue avec la sociologue et écrivaine Kaoutar Harchi –, pour renchérir ensuite, dans un entretien portant sur ce même livre : « [la littérature] est terre du temps long. […] On travaille sous cape, dans l'ombre, on creuse des sous-sols. Bref, nous sommes des taupes : une mauvaise vue mais de grands poumons » (Andras & Harchi, 2025). Accomplir ce travail souterrain et de longue haleine, qui consiste en fait, selon cette description bien imagée, à déplacer, subrepticement, les fondements mêmes du réel, exigerait donc de prendre du recul par rapport aux querelles superficielles du moment.

Mais l'écriture littéraire semble également avoir, pour Joseph Andras, des vertus moins obliques – bien que dues au même « calme » inhérent, selon lui, à la littérature –, qui ont trait davantage à l'exploration de l'esprit et à la connaissance de soi. L'écrivain affirme ainsi, dans ce sens, que « le temps silencieux de l'écriture et de la lecture permet d'accéder à des lieux de la pensée difficilement accessibles autrement » (Andras & Harchi, 2024, p. 35). Proche en cela de la méditation, l'écriture favorise l'introspection et une compréhension supérieure de soi-même : « je sais à peine ce que je pense tant que je ne l'écris pas » (Andras & Harchi, 2024, p. 21). De plus, elle semble amener quelque chose comme une clarification et une purification de son être intime : « Je me sens très souvent moins épais à la fin d'une phrase que j'ai écrite » (Andras & Harchi, 2024, p. 22). De sorte qu'on pourrait considérer que ses livres, tout en enquêtant sur des injustices en mal de réparation, répondent simultanément au besoin de rendre raison littérairement, voire poétiquement, d'une quête intérieure dont les enjeux n'en sont peut-être pas moins politiques. Dans les pages qui suivent, nous analyserons quelques-unes des enquêtes littéraires de Joseph Andras au regard de cette proposition.

Écrire comme on prélève « des plantes séchées – mieux disposées [...] à prendre feu »

De prime abord, la portée politique des enquêtes littéraires de Joseph Andras réside dans leur objet même et dans les efforts de l'auteur pour mettre en évidence la gravité des questions les concernant. *Kanaky* est une investigation sur les événements qui se sont passés en 1988 en Nouvelle Calédonie, lorsqu'une révolte des indépendantistes kanak se solde par le massacre de dix-neuf d'entre eux, entre lesquels leur leader, Alphonse Dianou, qui semble avoir été torturé par les militaires français, puis assassiné. *Au loin le ciel du Sud* est une recherche des traces des premiers mouvements anticoloniaux, dans l'entre-deux-guerres, qui mèneront à la guerre d'Indochine, et l'évocation du combat mené dans sa jeunesse à Paris par celui qui deviendra plus tard Ho Chi Minh, le premier président de la République démocratique du Viêt Nam. *Nûdem Durak* est un témoignage circonstancié sur la résistance du peuple kurde contre les politiques d'assimilation forcée de la Turquie et un relai de la parole de cette chanteuse, Nûdem, condamnée en 2015 à dix-neuf ans d'emprisonnement pour avoir promu à travers ses chansons la culture et le combat des Kurdes[2].

Il est important de préciser, à cet égard, que Joseph Andras refuse d'écrire des fictions. Son premier livre, *De nos frères blessés*, aura donc été son seul roman, assez peu fictionnel d'ailleurs, car ayant en son centre la figure historique de Fernand Iveton, un Européen militant pour l'indépendance de l'Algérie, torturé, puis guillotiné en 1957 par les autorités françaises. L'écrivain préfère désormais le terme de *récit* pour désigner ses travaux, par lequel il entend son attachement aux faits véridiques, c'est-à-dire vérifiables, un pacte rigoureux de référentialité. Ses écrits se rapprochent, de ce fait, du cinéma documentaire : l'auteur tient à se rendre sur les lieux des événements sur lesquels il enquête – en Kanaky-Nouvelle Calédonie, en région kurde au Moyen Orient ou dans les endroits parisiens où Ho Chi Minh aurait vécu ou travaillé. Des cartes de ces lieux sont insérées, à cet effet, en début de chaque livre, et Andras cherche à restituer avec le plus de précision possible ce qu'il voit et entend, les visages, les vêtements, les inflexions de voix de ceux dont il recueille les témoignages, souvent à l'aide d'un dictaphone, pour les retranscrire tels quels dans le texte final de l'enquête. Quant à ses propres répliques, on ne les entend guère que sous la forme du discours indirect et surtout indirect libre, reformulant les questions qu'il adresse aux personnes interrogées : « Comment a-t-elle appris sa mort ? » ; « Qu'en était-il de son rapport à la non-violence ? », « La dernière fois qu'elle parla à Alphonse ? » (Andras, 2018, pp. 61, 78, 174), etc. Dans ce « récit à voix multiples » (Andras, 2018, p. 45) qu'est l'investigation relatée dans *Kanaky*, l'auteur s'efforce, semble-t-il, de faire taire la sienne autant que possible, laissant la parole aux premiers intéressés[3]. Son écriture en acquiert même une dimension cinématographique, car

[2] Ce dernier livre a été écrit dans le cadre de la campagne de solidarité internationaliste *Free Nûdem Durak*, coordonnée par le comité du même nom.

[3] Ce souci de n'être essentiellement que le porte-parole des êtres sur le destin desquels il enquête se traduit par ailleurs dans la structure de certains des récits de Joseph Andras. *Kanaky* se présente ainsi comme un récit à double entrée, alternant, d'un côté, des chapitres plus élaborés où l'auteur prend le

on a parfois l'impression que le regard de l'écrivain glisse sur les choses tel l'objectif d'une caméra, puis passe directement à la restitution des paroles enregistrées, quelquefois sans transition apparente.

Pour autant, il ne s'agit nullement, chez Joseph Andras, d'une écriture neutre, blanche, transparente. Bien au contraire : l'écrivain accorde une grande importance au travail formel, au style, donc, qui chez lui consiste surtout à chercher la musicalité de la langue, comme dans ce passage descriptif :

> Une chienne va et vient, entourée de sa progéniture. Un serpent file sous la toiture. Une carcasse de voiture paraît n'attendre plus rien de la vie, renversée qu'elle est sur l'herbe de mon hôte (Andras, 2018, p. 97).

Ce sont principalement les descriptions du cadre naturel ou, en l'occurrence, des logis des témoins, où ont lieu les rencontres et les discussions, qui font l'objet d'une attention particulière à l'égard de la mélodie des phrases et qui donnent lieu à une sorte de débridement de l'imagination de l'auteur. Ces passages sont marqués par une assez forte dimension lyrique, souvent soulignée aussi dans certains comptes-rendus de ses livres, mais aussi par une abondance de personnifications. Dans le fragment cité ci-dessus, c'est la carcasse de voiture qui est pourvue, non sans humour, d'un sentiment de résignation ou peut-être d'acceptation sereine, voire de contentement de son état et du moment présent. Ailleurs, c'est un siège de bureau qui « compte les heures sous un figuier » ; mais aussi le soleil, qui « perd prise sous les coups du soir », ou les nuages, qui « pansent un ciel éclopé » ; de la même façon, « le ciel a la langue sèche et le soleil s'en moque », l'air « se gorge d'herbe et de grillons », le vent « léger, n'en contrarie pas moins la fierté des palmiers », puis « la nuit tient ses mailles serrées dans son poing noir » (Andras, 2018, pp. 123, 29, 29, 57, 35, 18, 110). Autant de manières de conférer non seulement la vie, mais aussi une personnalité propre à chaque objet ou élément de la nature, qui deviennent de ce fait des personnages à part entière, complices parfois, comme dans l'imaginaire romantique, des états d'âme humains.

En effet, cette représentation des choses inanimées peut dénoter certains accents propres au romantisme, mais elle marque en même temps un contraste d'autant plus puissant avec le langage brut, cru, percutant, sans aucune emphase, utilisé pour relater les faits les plus atroces, comme les actes de torture :

> […] on demanda à un Kanak de dessiner dans les pages d'un cahier l'emplacement de la grotte – il ne répondit pas, reçut des décharges électriques à la poitrine et au ventre ; un autre fut attaché par le cou avec un morceau de tissu, si fort qu'il en vint à s'évanouir ; un autre, allongé au sol, eut un canon de fusil enfoncé au creux de la main, le poignet tordu, le cou comprimé et des coups de crosse sur la tête […] (Andras, 2018, p. 73).

temps de relater l'enquête en cours et les dialogues avec les autres, et d'un autre côté, des chapitres plus concis, en italique, où sont rapportés strictement, et dans l'ordre chronologique, les événements qui font l'objet de l'investigation. *Nûdem Durak* fait également alterner la relation du voyage de l'auteur en Turquie, ses recherches, ses rencontres et ses réflexions, et des pages écrites en prison par Nûdem Durak elle-même, rapportant son combat et ses espoirs.

À cet égard, les récits de Joseph Andras pourraient également se rapprocher de l'esthétique réaliste ou naturaliste, par la netteté implacable avec laquelle ils évoquent la violence et la souffrance d'êtres et de vies ordinaires, considérées comme insignifiantes, promues par l'écrivain au rang de matière littéraire. Ainsi que le fait remarquer Lionnel Ruffel, il s'agit dans ces « narrations documentaires » contemporaines, tout autant que chez un Flaubert ou Zola, de faire « un livre sur rien », dans la mesure où l'effort stylistique semble mis là encore au service de « la matière ignoble, l'antisujet », visant, dans tous les cas, à mettre en lumière « les zones laissées vacantes des systèmes de représentation majoritaires » (Ruffel, 2012, p. 23). Et Andras, effectivement, écrit surtout pour faire connaître la vérité sur « les derniers, les perdants, les foireux, les mal fichus, les ignorés et ceux-là, mis sous sale étoile, qui pas une broque ne valent » (Andras, 2021, p. 13), auxquels son lyrisme redonne de la dignité autant que la révélation froide et tranchée de l'injustice subie.

Toutefois, à l'encontre des réalistes du XIX^e^ siècle, les enquêtes littéraires de Joseph Andras ne se construisent pas à partir d'une réflexion attribuant au style ces propriétés de distinction. Vitale à la littérature, la qualité formelle de l'écriture risquerait au contraire, selon Andras, de mettre à mal l'ambition politique de l'enquête, du moment où l'écrivain y ferait « du beau et du chant sur ce qui ne demandait pas de chant » (François Bon, cité d'après Ruffel, 2012, p. 23). D'où cette alternance permanente, chez lui, de beauté et de cruauté expressives, donnant au texte une force particulière, forçant le lecteur à rester toujours aux aguets, de même que l'auteur s'efforce de « tenir ensemble l'équipée formelle et l'intelligibilité factuelle, le rythme et la théorie », ne voulant « rien sacrifier au fait de dire et à comment le dire » (Andras & Lyons, 2022).

Un autre conflit porteur de richesse textuelle et réflexive marque les enquêtes littéraires de Joseph Andras, lesquelles se construisent chaque fois autour d'une figure singulière – Alphonse Dianou, Nudem Durak, Ho Chi Minh, et même Fernand Iveton – tout en ayant le projet global de mettre en avant les combats des communautés que ces figures incarnent. C'est à ce niveau qu'un aspect essentiel, à notre sens, du travail littéraire se fait ressentir. En effet, si l'enquête est toujours inspirée, pour ainsi dire, par un sens de la responsabilité politique à l'égard d'une communauté dont il semble vouloir plaider la cause, l'écriture ne s'enclenche qu'à la suite d'une rencontre personnelle avec un de ces êtres singuliers. On l'apprend toujours au détour d'une page, comme par hasard, comme si l'auteur voulait encore une fois dissimuler le poids de l'émotion qui, somme toute, fait naître le livre. C'est la vue d'une photographie d'Alphonse Dianou, blessé, allongé entre les cadavres de ses camarades, et les mots qu'il aurait prononcés à ce moment-là, qui hantent l'écrivain. C'est aussi la lecture d'un recueil de poésies acquis lors d'un voyage au Vietnam et « signé d'un certain Ho Chi Minh » (Andras, 2021, p. 51). C'est la découverte tardive d'un reportage sur Nûdem Durak, à la suite de quoi son esprit, dit-il, « ne connaîtrait plus la tranquillité » (Andras, 2023, p. 21). Si l'enquête porte donc

sur un destin collectif, la littérature n'existerait sans doute pas sans ces sursauts de l'âme en présence d'une autre âme.

L'explication formulée par Andras va dans un sens similaire :

> […] politiquement, les individus m'importent moins que le système […]. Mais, littérairement, les individus, leur psyché et leurs maux de ventre sont une matière première vitale (Andras & Hakem, 2018).

Mais il nous semble encore, tout bien considéré, qu'il faudrait également inclure la « psyché » et les « maux de ventre » de celui qui écrit dans cette matière première de la littérature, quand bien même l'écrivain chercherait constamment à atténuer leur portée, de même que le son de sa propre voix. Car, sans nous faire longuement part de ses émotions personnelles, l'écrivain n'en est pas moins présent à chaque pas de l'investigation, se questionnant en même temps qu'il questionne ses interlocuteurs et les faits relatés. La tension qui marque, chez Joseph Andras, cette rencontre entre le singulier et le multiple, entre le moi et les autres, se traduit dans ses livres par une densité de l'expression là-même où elle pourrait apparaître comme sobre et réservée.

C'est ainsi que des liens subtils mais éloquents sont régulièrement tissés entre les faits observés et le sujet qui observe, souvent à l'aide de déterminants possessifs, comme dans le fait de se référer à la France en disant plutôt « mon pays » et aux Français comme à « mes compatriotes » (Andras, 2018, pp. 82 & 84). Cela est surtout évident dans cette évocation de la même photographie d'Alphonse Dianou entouré de Kanak faits prisonniers, « couchés face contre sol, les mains croisées à l'arrière du crâne, couchés aux pieds des bottes de cuir de mes compatriotes » (Andras, 2018, p. 84). Cette image est presqu'une allégorie des rapports de force que Joseph Andras décrit entre la Kanaky et la France, mais dire « mes compatriotes », c'est comme se représenter soi-même dans ce tableau, du côté des bottes de cuir, et – à l'image d'un juge-pénitent – admettre sa participation au crime, condamner la violence de l'État Français tout en questionnant sa propre part, même indirecte, de responsabilité.

Dans un registre un peu différent, on peut penser aussi à certains moments où l'écrivain narrateur s'arrête sur des lieux ou des objets qui ne peuvent fournir à l'enquête d'autre connaissance qu'émotionnelle, même si l'émotion est encore une fois tue, comme étouffée, et ne transparaît qu'à la faveur de brèves remarques lacunaires. Il demande par exemple à voir la chambre d'enfance d'Alphonse Dianou, comme si cette « modeste pièce carrelée aux murs blancs dont les fenêtres donnent sur le jardin » (Andras, 2018, p. 209), décrite avec minutie, pouvait lui révéler quelque détail secret sur les actions de l'homme qui y avait grandi. Pareillement, dans *Nûdem Durak*, visitant le village natal de la chanteuse, il demande à voir l'endroit précis de la maison où elle est née. On lui montre alors un arbre, seul vestige ayant survécu aux bombardements. Andras rendra compte de ce moment par une simple phrase – « Je regarde l'arbre. » (Andras, 2023, p. 54) – et puis se mettra de nouveau à le décrire en détail. Mais ces quatre mots, isolés dans un paragraphe à part, riches de non-dits, marquent assurément un temps de contemplation méditative et peut-être une

connexion intime à ce dont il cherche les traces. On constate ainsi, avec Laurent Demanze qui s'est longuement penché sur les enquêtes littéraires contemporaines, que, d'une part, « l'immersion n'a pas pour ambition de produire un surcroît de savoir sur une situation déjà fortement documentée, mais est un exercice de compréhension », censé « témoigner intimement » (Demanze, 2019, p. 139). D'autre part, dit encore le chercheur, « ces opérations matérielles sont autant d'investigations intérieures pour se mettre à l'épreuve et interroger notre faculté empathique » (Demanze & Vidotto, 2019).

Un dernier exemple, particulièrement intéressant, de cette tension créatrice est le format choisi pour le récit *Au loin le ciel du Sud*. Écrit à la deuxième personne du singulier, sans doute pour contourner une certaine expression de soi perçue comme égocentrique, ce texte apparaît, paradoxalement, comme le récit le plus personnel de Joseph Andras. Dans ce livre, l'enquête prend la forme d'une marche dans les rues de Paris, à la recherche d'endroits où, selon des archives consultées antérieurement, le jeune Ho Chi Minh serait passé aussi. Or, il ne reste quasiment plus d'indices de ce passage. C'est une enquête dont l'échec est d'avance et explicitement assumé, car le narrateur déclare régulièrement être conscient qu'il ne trouvera que « du vent », comme s'il « fais[ait] mine » seulement de chasser un « spectre » ou un « fantôme », dans tous les cas une « pièce disparue » (Andras, 2021, pp. 28, 20, 24, 87, 20). Il s'adonne alors à la réflexion, à la méditation, aux souvenirs et même à l'imagination pour reconstituer certaines scènes effacées de l'histoire – « Pour un peu, tu l'y vois. » – ou pour recréer en soi-même une émotion seulement devinée : « tu imagines la fierté qui dut l'étreindre […]. Tu la ressentirais presque […] » (Andras, 2021, pp. 88, 59). Malgré le refus que Joseph Andras semble vouloir opposer, comme nous l'avons signalé, à la création de fictions, celles-ci ne manquent pas de se déployer, sous cette forme atténuée mais néanmoins suggestive, rendant indiscernables l'enquête sur le passé et l'exploration de son propre esprit.

La métaphore de l'herbier, que l'écrivain utilise dans ce récit pour caractériser sa démarche, pourrait finalement convenir à l'ensemble de ses investigations : « trouver, prélever, nommer », ce sont les gestes qu'il accomplit rigoureusement, à la manière d'un botaniste attentif, soucieux de transmettre la « mémoire du vivant » (Andras, 2021, p. 101). Mais ces « plantes séchées » qu'enserrent, comme il le dit, les pages de ses livres, sont justement « mieux disposées […] à prendre feu » (Andras, 2021, p. 101) : son attitude discrète et retenue, l'apparente aridité émotionnelle, donc, de certaines de ses pages, contiennent une épaisseur et une substance susceptibles de s'embraser à tout moment.

En guise de conclusion, il nous semble pertinent d'affirmer que les enquêtes littéraires de Joseph Andras répondent aussi bien à l'urgence de plaider la cause des « foireux » et des « mal fichus », qu'à un appel intérieur à éclaircir, par le biais de l'écriture, les méandres de son esprit, les recoins éloignés de sa conscience et parfois même les sinuosités de son propre vécu. Sa posture médiatique très discrète, son refus de jouer le jeu des prix littéraires ou même de se montrer au public, pour laisser toute la place au combat mené par les personnages de ses livres, façonnent

incontestablement les choix esthétiques de l'auteur. D'où l'importante polyphonie de ces récits d'enquêtes, où la voix de l'enquêteur semble s'estomper volontairement au profit de celles des acteurs des évènements sur lesquels porte l'enquête. Mais la subjectivité de l'écrivain y transparaît néanmoins par sa recherche obstinée d'un langage empreint de musicalité autant que d'authenticité, tout comme par les tensions dont témoigne son écriture par moments à la fois sobre et poignante. En dépit de l'apparente contradiction entre ces deux desseins – politique et intime – et de l'inconséquence qu'il pourrait y avoir à attribuer des significations subjectives à des écrits d'où le moi de l'auteur voudrait justement s'effacer, il est assez raisonnable d'admettre que ces enjeux personnels participent tout autant de la dimension politique de ses investigations et permettent, selon la belle formule de Tanguy Viel (2024, p. 124), « d'articuler l'émancipation lyrique de l'individu littéraire à l'utopie collective ». Telle est vraisemblablement la double portée politique de la littérature. L'écriture de Joseph Andras, avec son lyrisme combattant, aspire et parvient, au prix de bien des tensions fécondes, à réaliser une même synthèse, à « tenir ensemble », donc, le combat politique et une exigence esthétique non moins réparatrice et émancipatrice.

Bibliographie

Andras, J. (2018). *Kanaky. Sur les traces d'Alphonse Dianou*. Arles : Actes Sud.

Andras, J. (2021). *Au loin le ciel du Sud*. Arles : Actes Sud.

Andras, J. (2023). *Nûdem Durak. Sur la terre du Kurdistan*. Toulouse : Ici-bas.

Andras, J. & Harchi, K. (2024). *Littérature et Révolution*. Quimperlé : Divergences.

Andras, J. (2016). Joseph Andras : « Un boulanger fait du pain, un écrivain écrit ». *L'Humanité*. https://stage.preprod.humanite.fr/culture-et-savoir/entretiens/joseph-andras-un-boulanger-fait-du-pain-un-ecrivain-ecrit [20/03/2026].

Andras, J. & Hakem, T. (2018). Joseph Andras : « J'endosse dans *Kanaky* ma subjectivité politique, c'est la moindre des politesses ». *France culture*. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-reveil-culturel/joseph-andras-j-endosse-dans-kanaky-ma-subjectivite-politique-c-est-la-moindre-des-politesses-7566032 [30/03/2026].

Andras, J. & Lyons, P. (2022). Écrire : Entretien de Patrick Lyons avec Joseph Andras. *Diacritik*. https://diacritik.com/2022/04/22/ecrire-entretien-de-patrick-lyons-avec-joseph-andras/ [31/03/2026].

Andras, J. & Harchi, K. (2025). « Il n'y a pas d'écrivain engagé puisque tout écrivain est engagé ». *Diacritik*. https://diacritik.com/2025/01/07/kaoutar-harchi-joseph-andras-il-ny-a-pas-decrivain-engage-puisque-tout-ecrivain-est-engage/ [21/03/2026].

Chemin, A. & Leyris, R. (2016). Le mystère Joseph Andras. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2016/06/01/litterature-le-mystere-joseph-andras_4930086_3260.html [20/03/2026].

Coste, F. (2017). Propositions pour une littérature d'investigation. *Journal des anthropologues*. https://journals.openedition.org/jda/6582 ; https://doi.org/10.4000/jda.6582

Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête. Portrait de l'écrivain en enquêteur*. Paris : Corti.

Demanze, L. & Vidotto, I. (2019). Conversation avec Laurent Demanze à propos de son essai *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2019. *Revue italienne d'études françaises*. https://doi.org/10.4000/rief.4746

Huppe, J. (2023). *La Littérature embarquée*. Paris : Amsterdam.

Jablonka, I. (2014). *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Seuil.

Meizoz, J. (2022). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition.

Ruffel, L. (2012). Un réalisme contemporain : les narrations documentaires. *Littérature*, 166, pp. 13-25. https://doi.org/10.3917/litt.166.0013

Viart, D. (2019). Les littératures de terrain. *Revue critique de fixxion française contemporaine*. https://doi.org/10.4000/fixxion.1275

Viel, T. (2024). Voltaire ou sainte Thérèse ? In P. Alferi, L. Kaplan, N. Quintane, T. Viel, A. Volodine & L. Yousfi. *Contre la littérature politique*. Paris : La Fabrique, pp. 115–130.

Zenetti, M. J. (2019). Un effet d'enquête. *Fabula. Atelier de théorie littéraire*. https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Effet_d_enquete [31/03/2026].

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 267–284
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.19
COPE Member since 2021 JM14948

Autoriparazione e autocorrezione nell'italiano spontaneo: implicazioni per la sintassi della conversazione

Self-Repair and Self-Correction in Spontaneous Italian: Implications for the Syntax of Conversation

Jana Kenda
Università di Lubiana, Slovenia
https://orcid.org/0000-0002-6630-6120
jana.kenda@ff.uni-lj.si

Riassunto: Il presente lavoro analizza il rapporto tra la sintassi del parlato spontaneo e il sistema linguistico, concentrandosi sui fenomeni di autoriparazione e autocorrezione nell'italiano. Partendo dall'idea che parlato e scritto non siano codici distinti ma diverse realizzazioni dello stesso sistema, lo studio supera la semplice opposizione diamesica e considera il parlato come forma autonoma, influenzata da fattori situazionali e cognitivi. Le autoriparazioni emergono come meccanismi centrali e fondamentali nella costruzione del discorso: non solo correggono errori o sbagli, ma riflettono anche processi di pianificazione in tempo reale e strategie comunicative. L'analisi mostra che tali fenomeni incidono sulla struttura sintattica, modificando l'ordine degli elementi e generando riformulazioni, espansioni e cambi di strategia. Attraverso l'esame di esempi tratti da conversazioni spontanee, si evidenzia come la sintassi del parlato si sviluppi lungo gli assi sintagmatico e paradigmatico, con frequenti interruzioni e riprese. Ne emerge che la riparazione costituisce un principio strutturale della conversazione, quasi una «super-sintassi», che non contraddice ma integra le regole del sistema linguistico, distinguendosi dallo scritto soprattutto per il diverso grado di pianificazione.

Parole chiave: parlato spontaneo, autoriparazione, autocorrezione, sintassi della conversazione, assi sintagmatico e paradigmatico.

Abstract: The paper analyzes the relationship between the syntax of spontaneous speech and the linguistic system, focusing on the phenomena of self-repair and self-correction in Italian. Starting from the idea that spoken and written language are not distinct codes but different realizations of the same system, the study moves beyond a simple diamesic opposition and considers speech as an autonomous form shaped by situational and cognitive factors. Self-repair emerges as a central mechanism in discourse construction: it not only corrects errors or slips but also reflects real-time planning processes

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-06-12; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Università di Lubiana. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

and communicative strategies. The analysis shows that these phenomena affect syntactic structure by modifying word order and generating reformulations, expansions, and strategy shifts. Through the examination of examples from spontaneous conversations, it is shown how spoken syntax develops along syntagmatic and paradigmatic axes, with frequent interruptions and resumptions. The findings suggest that repair functions as a structural principle of conversation, almost a «super-syntax», which does not contradict but rather integrates the rules of the linguistic system, differing from written language mainly in its lower degree of planning.

Keywords: spontaneous speech, self-repair, self-correction, conversation syntax, syntagmatic and paradigmatic axes.

1. Introduzione

L'obiettivo principale della ricerca è stato quello di chiarire il rapporto tra la sintassi del discorso parlato spontaneo e il sistema delle regole linguistico-sintattiche dell'italiano facendo riferimento al livello di autonomia della sintassi del parlato rispetto alla sintassi degli altri tipi di discorso in una data lingua (sia scritti che parlati). La questione verrà illustrata attraverso l'analisi dei meccanismi di autoriparazione e autocorrezione nell'italiano spontaneo.

La ricerca parte da due presupposti: i) le manifestazioni parlate e quelle scritte (in tutte le loro accezioni e varianti) di una determinata lingua, pur differenziandosi per numerosi aspetti, non sono definibili come «codici strutturalmente diversi», bensì rappresentano «norme di realizzazione diverse dello stesso codice» (Voghera, 1992, p. 63) (cf. anche Berruto, 1985[1]; Berretta, 1994[2]; Voghera, 2001[3]); ii) la distinzione tra scritto e parlato non va circoscritta a un'opposizione dicotomica basata sulla modalità di trasmissione, in quanto la sola riduzione alla nozione di diamesia intesa come dimensione di variazione viene ormai confinata a una «peculiare fase storica degli studi sull'italiano, con i suoi limiti teorici, legati all'incerta definizione dei poli e alla loro problematica interdipendenza in un *continuum*» (Pistolesi, 2015, p. 47). Secondo Pistolesi, la diamesia è una dimensione troppo specifica per essere considerata alla pari delle altre:

> Se nel caso della diastratia, diatopia e diafasia il continuum è chiaro perché chiara è la definizione dei poli, nel caso della diamesia il continuum si può tracciare solo allontanandosi da una caratterizzazione modellata sul canale (ivi: 49).

L'oggetto della presente ricerca è costituito dallo studio di un fenomeno che si manifesta durante le conversazioni spontanee in situazioni comunicative reali; l'analisi effettuata si basa sui tratti distintivi caratteristici del parlato spontaneo, con una lettura in chiave di riferimenti al canale fonico-acustico[4], contesto extra-lingustico

[1] «La grammatica del parlato non è un'*altra* grammatica. È bensì, semmai, una grammatica riveduta e 'liberalizzata', focalizzata sul parlante più che sul sistema e sulla sua esplicitazione a fondo: grazie anche, e ovviamente, alla possibilità di larga integrazione contestuale delle regole della grammatica.» (Berruto, 1985, pp. 146–147).

[2] «[...] la risposta alla domanda che talvolta è stata posta, se l'italiano parlato abbia una 'grammatica' sua propria, ovvero costituisca un sistema in qualche modo separato rispetto alla lingua scritta, è tendenzialmente negativa, almeno in una accezione stretta delle nozioni di grammatica e sistema [...]» (Berretta, 1994, p. 244).

[3] «[...] il parlato presenta delle caratteristiche non attribuibili ad un'altra grammatica [...]» (Voghera, 2001, p. 89).

[4] caratterizzato dai seguenti micro-tratti: scarsa pianificazione, impossibilità di cancellazione, non permanenza, ricorso a mezzi paralinguistici (cf. Bazzanella, 2005, p. 41).

comune[5] e compresenza di parlante e interlocutore/i,[6] a prescindere dal ricorso alla mera opposizione con lo scritto in quanto «l'oralità non si definisce per sottrazione di certi caratteri dello scritto più di quanto lo scritto non si riduca a una semplice trasposizione dell'oralità» (Zumthor, 1984, p. 34).

2. Autoriparazione e autocorrezione

Le autoriparazioni e le autocorrezioni costituiscono un elemento inevitabile e imprescindibile dell'organizzazione del discorso parlato, utili e necessarie tanto per il parlante quanto per l'ascoltatore sia in termini di tempo sia in termini di progettazione, produzione, ricezione e elaborazione del messaggio.

Qualsiasi elemento linguistico può costituire la fonte di disturbo e il parlante può intervenire riparando in ogni momento e in qualsiasi posizione del turno. La riparazione non è fortuita, ma viene prodotta in base a motivi legati alla ricerca dell'espressione desiderata, al desiderio di riformulare parole o espressioni, alla necessità di correggere errori morfologici, sintattici o di pronuncia, oppure alla decisione di modificare strategie discorsive iniziali. Essa si inserisce nella produzione verbale attraverso una struttura che prevede fasi regolari e ricorrenti, tra cui alcune risultano inevitabili (l'(auto)interruzione e la riparazione) e altre a discrezione del parlante (fase di editing o uso dei segnali discorsivi) (cf. Levelt, 1983).

Schegloff, Jefferson & Sacks distinguono tra la riparazione (*repair*), la cui ricorrenza non è necessariamente legata alla presenza di un errore, ma piuttosto a una svista o a uno sbaglio, e la correzione (*correction*), che «comunemente si riferisce alla sostituzione di un errore con la forma corretta» (1977, p. 363). A questo punto merita un'ulteriore considerazione la distinzione tra il concetto di errore e quello dello sbaglio, che può essere ricondotta alla dicotomia chomskyana tra competenza e esecuzione: l'errore rappresenta una deviazione sistematica, che viene prodotta ogni qualvolta il parlante utilizza una certa struttura o funzione comunicativa discostandosi così dalla norma. D'altro canto lo sbaglio, pur essendo anch'esso una deviazione, è privo del contrassegno di sistematicità, e presenta la natura di un lapsus fortuito dovuto a disattenzione, stress, nervosismo, velocità dell'esposizione o superficialità. Un errore è pertanto riferibile alla competenza del parlante, mentre lo sbaglio rimanda all'esecuzione (cf. Fraschilla, 2004, pp. 200–201; Dota, 2013, p. 31). In ogni caso, sia la riparazione sia la correzione possono ricorrere anche quando non vi è traccia di errore o sbaglio udibile, così come un errore o uno sbaglio udibile non produce necessariamente né l'una né l'altra. Partendo da questa distinzione e sulla base dei dati individuati nel corpus analizzato[7], entrambi i fenomeni sono stati ulteriormente descritti sulla base dei seguenti valori pragmatici.

[5] Caratterizzato dai seguenti micro-tratti: ricorso a mezzi non linguistici (tono, energia, sonorità) e prosodici (ibid.).
[6] Caratterizzata dai seguenti micro-tratti: funzione fatica, possibilità di feed-back, conoscenze condivise (ibid.).
[7] Si tratta di un corpus inedito di conversazioni spontanee realizzate da diciassette parlanti madrelingua di italiano in otto eventi comunicativi diversi che sono stati registrati personalmente dall'autrice. La durata complessiva del corpus è di 2 ore e 56 minuti.

Tab. 1. Tipologia dei valori pragmatici

Autoriparazione	Autocorrezione
esemplificazione	errore lessicale
parafrasi	falso attacco morfologico o sintattico
precisazione	collocazione errata
appropriatezza del termine	errore di fonetica
D repair[8]: con informazioni aggiuntive	attenuazione
D repair: ripetizione con precisazione	cambio strategia
particolarizzazioni	
chiarimenti di contenuto	

3. Pertinenza della riparazione per la sintassi della conversazione

Come afferma Schegloff (1979, p. 263), la ricorrenza della riparazione è coinvolta nell'organizzazione del discorso a livelli più alti, ma può avere conseguenze sulla forma della frase e sull'ordine dei suoi elementi che vanno oltre la sola presenza di segnali indicatori espliciti della riparazione (*uhm*, *cioè*, *voglio dire*, ecc.). I cambiamenti prodotti dalla riparazione possono variare da modifiche lievi (come ad esempio la sostituzione di una parola con un'altra appartenente alla stessa categoria grammaticale) a trasformazioni più consistenti (quali la sostituzione di un determinato tipo di frase con un altro o il passaggio da rapporti di coordinazione a quelli di dipendenza, ecc.). Seguono alcuni esempi[9] dei tipi di riparazioni più frequenti:

- espansione di un sintagma mediante particolarizzazioni, chiarimenti del contenuto o precisazioni:

  (1) non lo so non ho idea non ho idea (--) portofranco è 1746 (-)[10] 49 *il portofranco di Maria Teresa è stato creato nel 1749 ma io non credo che abbiamo origini così così lontane non credo proprio*[11]

  (2) *quella parte lì è stupenda (--) cioè quella parte della fine dell'ottocento e inizio del novecento è 'na roba::*

- passaggio da una frase subordinata a un sintagma preposizionale:

  (3) *lei non sopporta di vedere la gente soffrire che sta male perc- per i pazienti*

- sostituzione di un'espressione con un'altra in casi di errore lessicale

  (4) *l'ospite parlerà insomma in lingua::: e il traduttore per gli osp- per i ragazzi italiani tradurrà in italiano*

[8] *D-riparazioni* (*D-repairs*, dall'inglese *different*): nel corso della produzione il parlante può cambiare idea e decidere che un'espressione sia migliore di quella che sta producendo in un determinato momento. Una delle cause più frequenti per questo cambiamento decisionale è il problema della linearizzazione, ossia quello che concerne le priorità nell'ordine degli elementi da esprimere: il parlante può così decidere che un ordine di informazioni diverso da quello inizialmente previsto sia più adeguato (cf. Levelt, 1983, p. 51).
[9] Tutti gli esempi in questo lavoro sono stati tratti dal corpus inedito dell'autrice.
[10] (-) pausa breve, (--) media e (---) lunga.
[11] In questa sezione il *reparandum* (ovvero la fonte del disturbo) è sottolineato con una linea singola e la correzione con una doppia linea.

(5) *credo che facesse parte di quelle di quei gruppi di italiani che sono stati spostati dal nord eh scusate dal sud al nord quando:: ee l'Italia è arrivata:: dopo la I guerra mondiale*

(6) *c'à ((c'era)) la sezione di::: Köln scusate la sezione di Francoforte eeeh no scusate la sezione di Amburgo*

- trasformazione di un'asserzione in una domanda:

(7) *quando sono venuti ▼ con porto franco ▼ prima ▼ dopo ▼ (-) dopo probabilmente (--) aaahm quindi la madre quindi sarebbe (---) che periodo* ▼[12]

- modifica della funzione sintattica della parola:

(8) *si è tentato anche molto di di di rimuovere molto si è dovuto rimuovere perché (-) a Trieste quante cose sono state::: cancellate no*

- correzione successiva a un falso attacco morfologico o sintattico:

(9) *e poi c'è questa leggenda anche lì appunto loro a casa si parlava::: si parlavano sette giorni sette lingue*

- riordinamento degli elementi del testo mediante l'inserimento di elementi che avrebbero potuto essere pianificati per un momento successivo:

(10) *assolutamente ma quando le ho detto (---) scusa Nada (-) ma non non sei slovena e::: e lei mi ha dett- lei sai cosa mi ha risposto (---) no no no no io quando le ho chiesto* no *le ho chiesto di dov'era allora perché (--) Tomaž mi aveva detto qualcosa* eh *lei mi ha detto di Maribor (-) dopo di che le ho detto ma Tomaž mi ha detto che sei arrivata a sei anni è stato difficile a scuola con la lingua o tanto s- (---) io sono slovena mi ha detto (-) era di- era quasi scandalizzata dalla mia domanda (-) e io penso invece (-) cer- cerco di ripercorrere all'indietro la lo trovo un onore il fatto di avere delle radici mi:::ste*

Quello che le disfluenze[13] e le riparazioni implicano non è soltanto una generica «organizzazione del discorso», ma l'organizzazione di un particolare tipo di discorso, dotato di una sua struttura organizzativa, cioè la conversazione. Questa è la ragione per cui Schegloff (1979, pp. 262–263) mette in relazione questi fenomeni non con la sintassi in generale, ma con un'eventuale sintassi della conversazione. Altri tipi di discorso presentano differenti forme di organizzazione con manifestazioni e conseguenze specifiche relative ai rispettivi tipi di sintassi (per es. la poesia, i dibattiti filosofici, le interviste, ecc.).

Lo scambio verbale è esposto a errori e disturbi in qualsiasi momento, che siano di natura sintattica, articolatoria, cognitiva o sequenziale oppure causati dal rumore o altri fattori che recano fastidio. Ne consegue che, se la ricorrenza di questo fenomeno può

[12] Il segno ▼ viene usato per contrassegnare una domanda.

[13] Nel suo lavoro Schegloff (1979) usa il termine *disfluences* per riferirsi alle parti del discorso parlato che vengono riparate o corrette. Nel lavoro Schegloff *et al*. (1977) gli autori si riferiscono allo stesso concetto con i termini *repairables* (elementi da riparare) o *source of trouble* (fonte del disturbo). In questa esposizione del lavoro di Schegloff (1979) si mantiene la stessa dicitura dell'autore, anche se si condivide la posizione di Verdonik (2007, p. 122) secondo cui il termine disfluenza non sarebbe appropriato perché implica che tali manifestazioni linguistiche impediscano al discorso di essere fluente, circostanza che non corrisponde alla realtà.

verificarsi in qualsiasi momento, la riparazione diventa sistematicamente rilevante per qualsiasi frase. Anche se numerose fonti problematiche sono estrinseche alla sintassi, la riparazione viene attuata e risolta nell'ambito della sintassi: infatti, provvedere alla riparazione diventa sistematicamente rilevante per la sintassi quanto provvedere a qualsiasi altro fenomeno (cf. Schegloff, 1979, p. 269).

La riparazione è strutturalmente integrata nelle frasi e influisce in modo significativo sulla loro forma sintattica. Gli effetti che la riparazione esercita sulla forma delle frasi possono essere descritti attraverso l'analisi della regolarità con cui si manifestano i segnali di attivazione della riparazione ovvero i) l'interruzione, ii) il segnale discorsivo o iii) la pausa (o possibilmente combinazione di pausa e segnale). L'interruzione attiva la riparazione su un elemento già prodotto e pertanto è posposta alla fonte del disturbo; il segnale discorsivo e la pausa, invece, occupando il posto della parola che avrebbe dovuto essere utilizzata in quella posizione, attivano la riparazione su un elemento successivo e risultano, quindi, preposti alla riparazione. In questo senso, l'interruzione è sintatticamente disgiunta dal resto della frase, perché interrompe la sequenza precedentemente pianificata, mentre il segnale discorsivo ritarda, ma al tempo stesso consente di proseguire la struttura pianificata della frase (cf. Schegloff, 1979, p. 273).

(11) *invece sono::: veramente i ragazzi si appassionano sono svel-* ‖ *al di là del fatto che vogliono stare insieme poi si creano i gruppi*[14]

La vocale prolungata (in *sono:::*) è uno dei segnali di riparazione più frequenti, di solito usato dai parlanti quando hanno necessità di guadagnare tempo per trovare l'espressione più adeguata da inserire. Molto probabilmente, la difficoltà del parlante, in questo caso, concerne la scelta di un aggettivo appropriato. A questo punto, il discorso viene interrotto, il parlante cambia strategia e riprende producendo una frase che non risulta collegata con il discorso appena interrotto. Tuttavia, dopo l'avverbio di opinione introduttivo, il soggetto e il predicato verbale (*veramente i ragazzi si appassionano*), il parlante produce un ulteriore predicato, questa volta nominale, contenente l'aggettivo che va a riparare la fonte del disturbo iniziale (*sono svel-*). Schegloff parla, in questo caso, della cosiddetta conversione della riparazione (*repair conversion*): il segnale discorsivo anticipa la ricerca del vocabolo appropriato, ma, dopo l'interruzione che lo segue, nel tentativo di risolvere il disturbo, la riparazione viene riorganizzata e riprogrammata in modo tale da intervenire sulla parte già proferita del turno e non quella che avrebbe dovuto seguire (Schegloff, 1979, p. 274). Osserviamone un altro esempio:

(12) *c'era una zia di mio marito che è::: che (-) cioè era (--) insomma <u>adesso avrebbe cento e passa anni ovviamente</u> (-) però mi ricordo che l'avevamo portata in un pellegrinaggio di ritorno sui luoghi dove aveva insegnato*

[14] Il segno ‖ viene usato per contrassegnare l'interruzione.

La natura della fonte del disturbo dopo il proferimento di *che è* (seguito dal prolungamento vocalico e dalla ripetizione del pronome relativo *che*) in questo caso non è individuabile; infatti, non è chiaro se il parlante sia alla ricerca di un aggettivo oppure di una determinazione temporale o locativa. A questo punto la riparazione viene ristrutturata: il parlante non porta a termine con successo la ricerca dell'espressione desiderata, ma riorganizza il discorso fino a quel momento proferito introducendo il segnale discorsivo *cioè*, che contrassegna la correzione del presente mediante l'uso dell'imperfetto. Tale correzione va interpretata soprattutto alla luce degli elementi che seguono: dopo una pausa leggermente più lunga, con l'aiuto del segnale *insomma,* il parlante ritorna sull'asse sintagmatico e fornisce ulteriori informazioni sulla *zia del marito* (*adesso avrebbe cento e passa anni ovviamente*), esplicitando così la motivazione del passaggio dal presente al passato. Attraverso questa riorganizzazione del discorso, il parlante riesce quindi a superare con successo la difficoltà.

Poiché qualsiasi elemento del turno può costituire un elemento suscettibile di riparazione e la riparazione può essere attivata in qualsiasi punto nel turno, esiste un'alternativa sistematica alla continuazione coerente del discorso parlato: si tratta dell'attivazione della riparazione, orientata verso elementi già proferiti oppure verso quelli che dovrebbero seguire, la quale assume un carattere intrusivo interrompendo il regolare andamento del turno governato dalla sintassi. Secondo Schegloff, in alcuni casi i parlanti ricorrono alla riparazione per superare le difficoltà nella produzione del discorso parlato (1979, p. 277). Data l'incidenza sull'ordine delle componenti della frase, la riparazione può essere considerata, per certi aspetti, una sorta di super-sintassi in quanto i) è sistematicamente rilevante per qualsiasi frase; ii) rappresenta costantemente un'alternativa efficace agli altri meccanismi di costruzione del discorso parlato; iii) possiede la capacità di sovrapporsi alla produzione di un elemento successivo nell'ordine sintattico, al fine di riorganizzare la struttura sintattica della parte già proferita.

3. Modi di produzione del discorso parlato

Tra i tratti situazionali con maggiore impatto sui fenomeni analizzati in questo lavoro, si annovera la scarsa (talvolta nulla) pianificazione condizionata dalla natura *hic et nunc* della situazione comunicativa del mezzo d'interazione impiegato. La linea di demarcazione tra l'ideazione del discorso e la sua realizzazione verbale è pressoché inesistente: il testo di un discorso parlato[15] si costruisce progressivamente durante il processo di elaborazione (Blanche-Benveniste, 2000) e «la distribuzione dell'informazione e la struttura sintattica sono vincolate alla messa in voce» (Voghera, 1992), lasciando inevitabilmente tracce nel discorso proferito. Nella produzione di qualsiasi tipo di testo parlato, il locutore si serve contemporaneamente sia dell'asse sintagmatico sia di

[15] Si precisa che queste affermazioni riguardano specificatamente il discorso parlato spontaneo. Altri tipi di parlato (monologico, recitato, monologico espositivo, come ad esempio nelle lezioni universitarie, ecc.) sono ovviamente esclusi da questo ragionamento, essendo caratterizzati da diversi gradi di preparazione e/o pianificazione.

quello paradigmatico, i quali risultano strettamente interconnessi. I fenomeni che comportano operazioni di autocorrezione e autoriparazione, nonché la comprensione delle loro conseguenze dal punto di vista sintattico e testuale, possono essere illustrati proprio attraverso questa prospettiva.

Segue un esempio di sequenza lineare di elementi linguistici sull'asse sintagmatico:

(13) *Tante volte io penso [a questo]: 'sta città, che io non ho sempre molto apprezzato, doveva essere veramente una cosa incredibile prima di tutto quello che è accaduto.*

Questa sequenza contiene una frase indipendente introduttiva (*Tante volte io penso [a questo]*), seguita da un periodo costituito da una frase principale (*'sta città doveva essere veramente una cosa incredibile prima di tutto quello*) e da due proposizioni relative subordinate (*che io non ho sempre molto apprezzato*) e (*che è accaduto*). Tuttavia, le strutture qui descritte non sono state pronunciate nella forma sopra riportata, bensì nel seguente modo:

(13a) *cioè ecco tante volte io penso 'sta città no:: che (-) io non è che (---) insomma non l'ho sempre molto apprezzata la mia città no spesso:: ho:: anzi ho:: (-) però:: doveva prima del di tutto quello che è accaduto (---) doveva essere veramente una cosa incredibile*

Dopo i segnali introduttivi di attacco (*cioè ecco*), il parlante prosegue con la frase (*tante volte io penso*), interrompendo per la prima volta la sequenza sull'asse sintagmatico tramite l'introduzione del sintagma nominale (*'sta città*), che non intrattiene un rapporto sintagmatico con la parte precedente, in quanto il verbo *pensare* (nell'accezione qui utilizzata: «dirigere l'attività del pensiero su qualcuno o su qualcosa, richiamare alla mente») dovrebbe essere completato da un sintagma preposizionale introdotto dalla preposizione *a*. Inoltre, il sintagma nominale (*'sta città*) è seguito dal segnale discorsivo *no* in funzione di «richiesta di conferma», con cui forma una sorta di parentesi, ovvero una frase autonoma il cui significato potrebbe essere parafrasato come segue: «*penso a questa città, hai presente?/ mi segui?/capisci?*». Il parlante prosegue introducendo un pronome relativo, ma interrompe subito dopo l'enunciato facendo ricorso al tema sospeso (*io non è che*). Successivamente, cambia strategia e, riprendendo con l'avverbio *insomma*, introduce un giudizio riassuntivo di quanto espresso fino a quel momento e continua con una frase semplice contenente la dislocazione a sinistra del complemento oggetto con ripresa clitica. Nel proseguimento si nota l'intenzione del parlante di usare nuovamente un sintagma verbale, come dimostra la ripetizione dell'ausiliare *ho*, al fine di aggiungere ulteriori informazioni nei confronti della città, insieme ai modificatori temporale *spesso* e avversativo *anzi*; ma si tratta di un'interruzione che il parlante non porta a compimento. L'ultima parte del turno inizia dunque con la congiunzione avversativa *però*, seguita da una frase in cui si manifesta un falso attacco morfologico (*prima del di tutto*) all'interno di un *D-repair* con ripetizione e informazioni aggiuntive (*doveva prima del di tutto quello che è accaduto (---) doveva essere veramente una cosa incredibile*).

L'asse sintagmatico, in questo testo, viene interrotto più volte, innanzitutto dalle ripetizioni del pronome personale (*io*/*io*), dell'avverbio di negazione (*non*/*non*), dell'ausiliare (*ho*/*ho*/*ho*) e del verbo modale (*doveva*/*doveva*): che si tratti di interruzioni sull'asse sintagmatico è dimostrato dal fatto che nessuna regola sintattica prevede una relazione di dipendenza tra le diverse occorrenze della stessa parola che si susseguono consecutivamente.[16] Di conseguenza, è impossibile interpretare tale ripetizione come una concatenazione interdipendente di due unità sintagmatiche consecutive; essa va invece interpretata come una sorta di interruzione, quasi un'insistenza, un «calpestio» sulla stessa posizione sintattica. Attraverso la ripetizione dello stesso elemento, il parlante si sofferma su una determinata posizione dell'asse sintagmatico, sfruttando le possibilità offerte dall'asse paradigmatico (cf. Blanche-Benveniste, 2000, p. 18).

Se fino ad ora si è parlato di molteplici ripetizioni della stessa parola, l'uso dell'asse paradigmatico risulta evidente anche, e soprattutto, attraverso l'impiego di sintagmi di diversa natura morfologica, che occupano la medesima posizione sintagmatica; si pensi ad es. al primo sintagma nominale menzionato (nel nostro caso: '*sta città*) e alle sue riprese anaforiche (il pronome relativo *che*, il pronome personale atono *l'*, il sintagma nominale arricchito dal possessivo *mia*: *la mia città*), nonché alla correzione della preposizione articolata *del* mediante la preposizione semplice *di*. Per facilitare la lettura di questo tipo di analisi sintattica, risulta particolarmente utile la proposta di Blanche-Benveniste (2000) che prevede una rappresentazione grafica in contemporanea sia dello svolgimento sintagmatico sia del ricorso a varianti sull'asse paradigmatico:

cioè ecco tante volte		io	penso	sta' città	no				
				che					
		io	non è che						
	insomma		non	l'					
			ho sempre molto aprezzata	la mia città	no spesso				
			ho						
	anzi		ho						
	però					doveva	prima	del di tutto quello che è accaduto	
						doveva essere veramente			una cosa incredibile

Nel complesso esempio illustrativo (13a) abbiamo già incontrato alcune tra le autocorrezioni e autoriparazioni individuate (cambio di strategia, *D-repair* con ripetizione e informazioni aggiuntive, falso attacco morfologico). Passiamo ora alla rappresentazione grafica di alcuni altri esempi tratti dal corpus.

(14) *ma poi lei lavora sulla delo- difesa dei bambini i minori*

[16] Sono esclusi da questa affermazione alcuni casi di ripetizioni della stessa parola che, in italiano, instaurano rapporti sintattici, come ad es. le forme avverbiali (*lemme lemme*) o gli elativi di certi aggettivi qualificativi (un tessuto *morbido morbido*).

- autocorrezioni e autoriparazioni individuate: errore lessicale (senza segnale discorsivo/SD) e appropriatezza del termine (senza SD)
- rappresentazione grafica:

ma poi lei lavora sulla	delo-	
	difesa	dei bambini
		i minori

In questo esempio il parlante ritorna sull'asse sintagmatico sia per correggere l'errore lessicale sia per fornire un termine più appropriato rispetto a quello proferito inizialmente. Nel secondo caso (*dei bambini / i minori*), a causa dei differenti determinanti prenominali, i due sintagmi non svolgono la stessa funzione sintattica (*complemento di specificazione* il primo, *apposizione* il secondo); dal punto di vista paradigmatico, tuttavia, essi risultano equivalenti, in quanto si riferiscono al medesimo referente, ulteriormente specificato dal secondo sintagma nominale.

(15) *ha chiamato me de- sapendo dicendo chiedendo Cinzia ma tu l'hai letta* ▼

- autoriparazione individuata: appropriatezza del termine (senza SD)
- rappresentazione grafica:

ha chiamato me	de-	
	sapendo	
	dicendo	
	chiedendo	Cinzia ma tu l' hai letta ↗

I tre gerundi che si susseguono (insieme al primo, che viene interrotto dopo la prima sillaba e che, pertanto, non è neppure individuabile) svolgono la stessa funzione di predicato verbale della proposizione subordinata implicita, occupando la stessa posizione sintattica ed essendo equivalenti sull'asse paradigmatico.

(16) *questo è uno che ha fatto sempre:: aah ha fatto sempre ehm eee Beirut eeehm Tel Aviv beh sempre lì è stato*

- autoriparazioni individuate: *D-repair* con informazioni aggiuntive, in due occorrenze (con SD) e parafrasi (con SD)
- rappresentazione grafica:

questo è uno che		ha fatto	sempre			
	aah	ha fatto	sempre	ehm eee	Beirut	
				eeehm	Tel Aviv	
	beh		sempre		lì	è stato

Questo testo contiene, accanto alle occorrenze di ripetizione discusse in precedenza, anche un elenco (di destinazioni: *Beirut, Tel Aviv*) all'interno del *D-repair* con informazioni aggiuntive, il quale costituisce, come suggerisce Blanche-Benveniste (2000, p. 19), un altro esempio di operazioni che occupano la stessa posizione sintattica sfruttando l'asse paradigmatico.

(17) *si sono incontrati a Fiume e poi sono venuti tutti (-) con dopo la guerra (---) dopo la guerra sono venuti tutti:: ehm a Trieste*

- autocorrezione individuata: collocazione errata
- rappresentazione grafica:

si sono incontrati a Fiume e poi	sono venuti tutti	con dopo la guerra dopo la guerra	
	sono venuti tutti		ehm a Trieste

In questo caso di correzione, il parlante ripete entrambe le parti ricollocate: dapprima il sintagma preposizionale (*con dopo la guerra*) con funzione di determinazione temporale, corregendolo mediante la cancellazione della preposizione superflua *con*; successivamente, il sintagma verbale con funzione di predicato (*sono venuti*), seguito dal sintagma nominale con funzione di soggetto (*tutti*). In entrambe le sequenze si osserva inizialmente la combinazione P–S–complemento di tempo e, successivamente, la combinazione complemento di tempo–P–S. In tale configurazione, le due occorrenze ripetute del complemento di tempo non intrattengono alcun rapporto sintattico reciproco.

(18) *e ci ha pregato di portarla a questo qui in questo pellegrinaggio*

- autocorrezione individuata: particolarizzazione (senza SD)
- rappresentazione grafica:

e ci ha pregato di portarla	a questo qui in questo pellegrinaggio

Il primo sintagma preposizionale (*a questo qui*) contiene due espressioni deittiche con funzione cataforica (del pellegrinaggio non si parla in alcun modo nel discorso precedente), preannunciando così la particolarizzazione, la quale non intrattiene alcun rapporto con il primo sintagma preposizionale, poiché costituisce una delle possibilità sull'asse paradigmatico a disposizione del parlante.

Funzionano analogamente ai testi sopra citati anche i seguenti esempi di parafrasi, *D-repair*, errore lessicale e chiarimenti sul contenuto:

(19) *cerco di tenerlo in business cioè::: (--) compro più possibile perché guadagni e non chiuda*

- autocorrezione individuata: parafrasi (con SD)
- rappresentazione grafica:

	cerco di tenerlo in business
cioè	compro più possibile perché guadagni e non chiuda

(20) *mi ha portato una volta una selezione di pani di::: Mercator però (-) un altro Mercator più grande (-) erano:: meravigliosi ma uno più buono dell'altro*

- autoreparazioni individuate: *D-repair*: ripetizione con informazioni aggiuntive (senza SD)
- rappresentazione grafica:

mi ha portato una volta	una selezione di pani di	Mercator	però
		un altro Mercator più grande	
erano	meravigliosi		ma
	uno più buono dell' altro		

(21) *si è scoperto che secondo:: il suo paese natale lei non era del millenove- del cinque dicembre mille no del quattro dicembre millenovecento e::: no milleottocentonovantacinque come lei diceva*

- autoriparazione individuata: *D-repair*: ripetizione con precisazione e informazioni aggiuntive (con SD)
- rappresentazione grafica:

(…) lei non era	del millenove-			come lei diceva
	del cinque dicembre mille	no		
	del quattro dicembre		no	
	millenovecento e:::			

(22) *Clelia Clelia ha chiamato no Clelia ha letto la mail*

- autocorrezione individuata: errore lessicale (con SD)
- rappresentazione grafica:

	Clelia		
	Clelia	ha chiamato	
no	Clelia	ha letto	la mail

(23) *no no::: domani domani:: domani mattina p- andiamo a Roma*

- autoriparazioni e autocorrezioni individuate: *D-repair*: ripetizione con precisazione e errore lessicale
- rappresentazione grafica:

no		
no	domani	
	domani	
	domani mattina	p-
		andiamo a Roma

(24) *poi adesso abbiamo gli indipendentisti adesso ormai (-) abbiamo quelli che vogliono il territorio libero di Trieste*

- autoriparazione individuata: chiarimenti sul contenuto
- rappresentazione grafica:

poi	adesso	abbiamo	gli indipendentisti
	adesso ormai	abbiamo	quelli che vogliono il territorio libero di Trieste

Seguono ora alcuni esempi di falso attacco morfologico o sintattico, che comprendono spezzoni di testo molto più brevi rispetto alle altre autocorrezioni e autoriparazioni, perché mirano sempre a correggere immediatamente la categoria grammaticale o sintattica colpita dall'errore:

(25) *e siamo andati a fare ricerche e:: i registri parrocchiali non c'erano più no quindi (-) sono andati loro a fare ricerche*

e	siamo andati		a fare ricerche	
e				i registri parrocchiali non c'erano più no
quindi	sono andati	loro	a fare ricerche	

(26) *così viene fuori verrà fuori che:: si conoscevano*

così	viene fuori
	verrà fuori che si conoscevano

(27) *aha ma sono la::: by-end (-) grazie (-) della::: ehm (---) di una catena più grande*

aha ma sono la by-end grazie		della
	ehm	di una catena più grande

(28) *anche se devo dire io qui non soffro- non soffrivo tanto per il cibo (-) lì soffro un po' di più*

anche se devo dire io	qui	non soffro-
		non soffrivo tanto per il cibo
	lì	soffro un po' di più

Segue ora l'illustrazione di alcuni casi di esemplificazione:

(29) *pensa in paesi difficili (-) pensa in paesi difficili allora chi va in Russia per esempio (--) dei diplomatici ovviamente i nostri no (-) però i nostri stanno pestando*

pensa			in paesi difficili		
pensa			in paesi difficili		
	allora	chi va	in Russia	per esempio	
		dei diplomatici			ovviamente
		i nostri			no
	però	i nostri stanno pestando			

In questo turno il parlante fa uso del segnale discorsivo (SD) *per esempio* in posizione finale rispetto all'informazione fornita come esempio (*chi va in Russia*). Tra una pausa media (--) e una breve (-) nel segmento: *dei diplomatici ovviamente i nostri no*, compaiono invece alcuni sintagmi che costituiscono una specie di parentesi, ossia uno spezzone di testo con funzione appositiva e valore semantico aggiuntivo, privo di rapporti sintattici con quanto precede, dato che il segnale *per esempio* svolge una funzione anaforica e non cataforica. I due sintagmi nominali (*dei diplomatici/i nostri*) che compongono questa parentesi da un lato, occupano la stessa posizione sull'asse sintagmatico della frase relativa (*chi va*), in quanto rappresentano l'oggetto

del verbo *pensa* (una possibile parafrasi potrebbe essere: *pensa com'è* la situazione *– del personale – in paesi difficili, come ad esempio in Russia, ovviamente mi riferisco ai diplomatici, non al nostro personale*). Dall'altro lato, sull'asse paradigmatico, essi intrattengono un rapporto con la frase relativa, fornendo un'ulteriore precisazione riguardo a chi si riferisce il parlante dicendo «*chi va in Russia*». Lo stesso rapporto sull'asse paradigmatico può essere individuato tra l'avverbiale *ovviamente* e il segnale discorsivo *no*, entrambi caratterizzati da valore olofrastico.

(30) *ho focalizzato su alcuni aspetti cosiddetti minori tipo Flaiano (-) sa:i De Sica alcuni film particola::ri (-) è venuta una bella cosa io poi quando so che devo fa' queste cose*

ho focalizzato su		alcuni aspetti cosiddetti minori
	tipo	Flaiano
	sai	De Sica
		alcuni film particolari
è venuta		una bella cosa
io poi quando so che devo fa'		queste cose

I sintagmi che si trovano sullo stesso asse paradigmatico rappresentano la gamma di varianti con cui il parlante esprime che cosa ha focalizzato durante la presentazione di cui parla: si passa da sintagmi semplici, contenenti nomi di autori (*Flaiano, De Sica*), a sintagmi più complessi, con teste espresse da nomi generici (*aspetti, cosa, cose*) o specifici (*film*), accompagnati da varie modificazioni (l'indefinito *alcuni*, il dimostrativo *queste*, i qualificativi *cosiddetti, minori, particolari*). Mentre i primi quattro sintagmi sono retti dalla preposizione *su*, i loro corrispettivi sull'asse paradigmatico *una bella cosa* e *queste cose* svolgono rispettivamente funzioni di soggetto e complemento oggetto.

(31) *perché prima di un concerto io sono talmente stressata col fatto di studiare (-) che non mi viene in mente di cominciare a mandare mail e robe di sto genere mi è stato chiesto da tutti da tutti*

perché	prima di un concerto io sono talmente stressata col fatto di studiare		
	che non mi viene in mente di cominciare a mandare mail		
e	robe di sto genere		
		mi è stato chiesto	
			da tutti
			da tutti

Il segnale *robe di sto genere* ha sempre valore anaforico e costituisce come in questo caso una specie di parafrasi riassuntiva esemplificativa del discorso che lo precede.

(32) *no è bello se vai a Ischia se vai a Capri quelli lì ma da questa par- no (-) so' belli so' belli il mare di Capri è molto bello*

no è bello		se vai	a	Ischia		
		se vai	a	Capri		
				quelli lì		
	ma		da	questa par-	no	
						so' belli so' belli
				il mare di Capri		è molto bello

Si tratta di un altro caso di SD di esemplificazione posto alla fine della parte presa come esempio, questa volta rappresentato dal sintagma *quelli lì* che riassume le destinazioni prima citate, messe in opposizione al sintagma *questa par-* (che nel contesto della conversazione sta per *la città di Salerno*), seguito dal segnale olofrastico *no*. *Ischia* e *Capri* rappresentano il soggetto sottinteso di *so' belli*, il quale costituisce una forma di ripetizione ripresa nuovamente in forma singolare e esplicita, nonché estesa da *il mare di*.

4. Un caso a parte: il *cambio strategia*

La «lettura» del comportamento linguistico dei parlanti dal punto di vista dei rapporti tra l'asse sintagmatico e quello paradigmatico, relativamente ai valori pragmatici fin qui presentati, non può essere applicata nello stesso modo all'ultimo dei contesti pragmatici, ovvero il cambio strategia, poiché in questo caso si tratta di una deviazione più o meno drastica dalla traiettoria del flusso verbale intrapreso all'inizio dell'enunciato osservato. Ciò comporta notevoli cambiamenti dal punto di vista sintattico, semantico e dell'organizzazione dell'informazione. Le situazioni in cui si manifesta il cambio di topic risultano molto diverse tra di loro. Si cercherà di riassumerle attraverso alcuni esempi illustrativi:[17]

(33) *sì (--) ma io sono sicuro (-) ‡ ho visto già dal (---) ‡ l'hai letto quell'articolo sul Corriere della Sera ieri*▼

In apparenza, in questo turno si assiste a fenomeni già riscontrati nei casi precedenti: i due sintagmi verbali (*sono sicuro* e *ho visto*), che si susseguono sull'asse sintagmatico, non intrattengono rapporti sintattici tra di loro, perché non sono collegati mediante connettivi. Di conseguenza, si potrebbe ipotizzare che essi costituiscano varianti sull'asse paradigmatico tra le quali il parlante sceglie per riparare, correggere o riprogrammare il discorso. A mio avviso, tuttavia, non si tratta di questo: il primo sintagma verbale è un predicato nominale che non è in nessun modo collegato al predicato verbale successivo, neppure sull'asse paradigmatico. Infatti, anche includendo i modificatori di tali sintagmi verbali e considerando i rispettivi valori semantici, soprattutto alla luce del contesto più ampio del turno, non emerge alcun collegamento evidente. Si riporta ora il contesto più ampio in cui compare il turno analizzato, al fine di dimostrare la mancanza di collegamenti con quanto esposto sopra:

[17] Il segno ‡ viene usato qui per marcare il cambio strategia all'interno del testo commentato.

P1: OK bene e quindi si parla o in italiano o inglese come vogliono
P2: uuh
P1: in questi dibattiti
P2: sì come vogliono il ragazzo straniero parlerà in inglese ci sarà la traduzione in italiano per i giurati italiani (---) e viceversa (--) e l'ospite parlerà insomma in lingua::: e il traduttore per gli osp- per i ragazzi italiani tradurrà in italiano
P3: va bene (---) va bene ottimo (--) si presenta bene
P1: sì (--) ma io sono sicuro (-) ho visto già dal (---) l'hai letto quell'articolo sul Corriere della Sera ieri

Inoltre, anche il terzo sintagma verbale (*hai letto*) del turno analizzato rappresenta un'unità autonoma, priva di collegamenti con il segmento precedente, sia per evidenti ragioni morfologiche – dal momento che si passa dalla prima alla seconda persona singolare – sia per la totale assenza di un collegamento semantico con le forme precedenti.

In sostanza, trattandosi di questo tipo di «cambio di topic», non sembra esservi alcuna ragione per sostenere l'esistenza di un collegamento o di un rapporto sintattico e semantico tra gli elementi sopra evidenziati.

(34) *appunto io rileggendo tutte queste cose ‡ ne parlavo con Lisa no (---) ‡ questo fascino del leggere ‡ io (-) la mia la mia famiglia è arrivata dalla Boemia (--) nel 1882*

Al primo cambio di strategia, in questo esempio, è lecito parlare di un collegamento al livello paradigmatico, grazie soprattutto al contesto semantico ricostruibile tramite il clitico *ne (parlavo con Lisa della rilettura di tutte queste cose*). E mentre nel secondo cambio di strategia il collegamento viene garantito dalla ripetizione della stessa base verbale (*ri-leggere*), non è invece possibile individuare alcun collegamento dopo il terzo cambio strategia, seguito dal tema sospeso e dal completo abbandono del piano discorsivo iniziale. Si osservi ora la rappresentazione grafica:

(…)	io	rileggendo tutte queste cose			
		ne	parlavo con Lisa	no	
		questo fascino del leggere			
	io				
					la mia
					la mia famiglia è arrivata dalla Boemia (--)

Un'analoga situazione di assenza di collegamento sull'asse paradigmatico può essere individuata anche nei seguenti esempi:

(35) *no no no io non chiedo (---) ‡ stavo lì (-) ‡ con piacere vengo (-) ‡ io mi sento un:: missionario ma io ci credo in quello che faccio nella diffusione della lingua italiana no*

(36) *è una (-) ‡ però tu hai lo svantaggio di doverla cambiare ogni sei mesi e invece diciamo io (---) allora io ho la grande (--) ‡ fissa (---) ‡ economicamente conviene e perché per esempio io ho i genitori anziani che però (-) si prendono le figlie e allora quando mia mamma si prende le bambine si porta via anche la ragazza*

Nel prossimo caso illustrativo si verifica invece una plurima ripetizione dello stesso sintagma nominale (*il Magistrato delle Acque*) che garantisce la coesione del testo (le ripetizioni occupano la stessa posizione sull'asse paradigmatico) nonostante i tre cambi strategia:

(37) *ma il Magistrato delle Acque ‡ di recente cos'è successo al Magistrato delle Acque con l'inquisizione::: e con il processo (--) ‡ il Magistrato delle Acque al di là dei problemi che sono seri e significativi della correzione (--)(--) al di là dello scandalo::: del Consorzio e::: di tutto quello che è successo (-) ‡ il Magistrato delle Acque a Venezia si è c- è stato creato per occuparsi di questo*

	il Magistrato delle Acque	
di recente cos'è successo	al Magistrato delle Acque	con l'inquisizione e con il processo
	il Magistrato delle Acque	al di là dei problemi che sono seri e significativi della correzione
		al di là dello scandalo del Consorzio e di tutto quello che è successo
	il Magistrato delle Acque a Venezia	si è c-
		è stato creato per occuparsi di questo

5. Conclusioni riassuntive

È un dato di fatto che la trascrizione del parlato spontaneo, non pianificato in anticipo e riportato nel pieno rispetto dell'ordine reale degli elementi linguistici proferiti, risulta complessa da trattare e leggere. La proposta di Blanche-Benveniste (2000), consistente nel rappresentare la produzione del discorso parlato mediante uno schema grafico che visualizzi contemporaneamente gli assi sintagmatico e paradigmatico, rende i testi più leggibili e più facilmente analizzabili dal punto di vista sintattico. Inoltre, si considera del tutto fondato e rilevante il presupposto richiamato da Blanche-Benveniste (2000, p. 25n) secondo il quale, sulla base delle ricerche di alcuni psicolinguisti, l'ascoltatore non percepirebbe la sequenza frammentata così come viene pronunciata, bensì la sequenza massimale, ovvero quella percepita come regolare, anche se non effettivamente prodotta in tale forma.

Questo approccio all'analisi mette in discussione l'apparente divergenza tra la sintassi della lingua parlata e quella della lingua scritta. Circoscrivendo l'oggetto della discussione ai fenomeni di autocorrezione e autoriparazione, che nella lingua parlata sono contrassegnati da interruzioni, ripetizioni, riformulazioni, ampliamenti, precisazioni aggiuntive e sostituzioni, si può affermare che tali fenomeni rappresentano un segno evidente della produzione del discorso, la quale si manifesta su due livelli: quello sintagmatico e quello paradigmatico. Quest'ultimo è visibile e accessibile agli interlocutori nella lingua parlata, mentre rimane implicito nella lingua scritta (cf. Smolej, 2004).

L'analisi degli spostamenti in avanti e indietro sull'asse sintagmatico, nonché della disponibilità degli elementi collegati sull'asse paradigmatico, ha confermato che non esistono rilevanti discrepanze fra il sistema sintattico del discorso pianificato e quello del discorso spontaneo. Ciò che contraddistingue le due manifestazioni della lingua riguarda piuttosto il livello di pianificazione: si è dimostrato, infatti, che nel parlato c'è una certa corrispondenza, se non addirittura sovrapposizione, tra la fase di progettazione del discorso e quella della sua produzione.

Questa constatazione consente di concludere che, nonostante l'apparente complessità che emerge dall'osservazione del comportamento linguistico dei parlanti, il discorso parlato non è governato da regole differenti da quelle che vigono per il discorso scritto; si tratta piuttosto di differenze riconducibili al livello di pianificazione e, soprattutto, della codificazione.

Bibliografia

Bazzanella, C. (2005). *Linguistica e pragmatica del linguaggio*. Roma: Bulzoni.

Berretta, M. (1994). Il parlato italiano contemporaneo. In L. Serianni & P. Trifone (ed.), *Storia della lingua italiana*, vol. 2º (*Scritto e parlato*). Torino: Einaudi, pp. 239–270.

Berruto, G. (1985). Per una caratterizzazione del parlato: L'italiano parlato ha un'altra grammatica? In G. Holtus & E. Radke (ed.), *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart, TBL 252*. Tübingen: Gunter narr., pp. 120–147.

Blanche-Benveniste, C. (2000). *Le français parlé. Études grammaticales*. Paris: CNRS.

Dota, M. (2013). L'errore e il feedback correttivo: considerazioni teoriche e studio di un caso. *Italiano LinguaDue* 5:2, pp. 29–96.

Fraschilla, A. (2004). L'analisi dell'errore nell'apprendimento della lingua inglese. *Annali della facoltà di scienze della formazione. Università degli studi di Catania*, III, pp. 199–226.

Levelt, W. J. M. (1983). Monitoring and self-repair in speech. *Cognition* 14, pp. 41–104.

Pistolesi, E. (2015). Diamesia: la nascita di una dimensione. In E. Pistolesi, R. Pugliese & B. Gili Fivela (ed.), *Parole, gesti, interpretazioni. Studi linguistici per Carla Bazzanella*. Roma: Aracne ed., pp. 27–56.

Schlegloff, E., Jefferson G., Sacks H. (1977). The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. *Language* 53/2, pp. 361–382.

Schlegloff, E. (1979). The relevance of repair to syntax-for-conversation. In T. Givon (ed.), *Syntax and Semantics 12, Discourse and Syntax*. New York: Academic Press, pp. 261–286.

Smolej, M. (2004). Načini tvorjenja govorjenega diskurza – paradigmatska in sintagmatska os. In E. Kržišnik (ed.). *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: členitev jezikovne resničnosti (Obdobja, Metode in zvrsti, 22)*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, pp. 423–436.

Verdonik, D. (2007). *Jezikovni elementi spontanosti v pogovoru*. Maribor: Slavistično društvo.

Voghera, M. (1992). *Sintassi e intonazione nell'italiano parlato*. Bologna: Il Mulino.

Voghera, M. (2001). Teorie linguistiche e dati di parlato. In F. Albano leoni, R. Sornicola, E. Stenta Krosbakken & C. Stromboli (ed.). *Dati empirici e teorie linguistiche, Atti del XXXIII Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana*, Napoli, 28–30 ottobre 1999. Roma: Bulzoni, pp. 75–95.

Zumthor, P. ([2]1984[1983]). *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. In C. di Girolamo (ed.), Bologna: il Mulino.

e-Scripta Romanica
vol. 14 (2026): 285–293
ISSN 2392-0718
https://doi.org/10.18778/2392-0718.14.20

L'oralité mise en bande dessinée : les usages non standard dans *La Vie secrète des jeunes* de Riad Sattouf

Orality in Comics: Non-Standard Language Use in La Vie secrète des jeunes *by Riad Sattouf*

Anna Bobińska
Université de Lodz, Pologne
https://orcid.org/0000-0003-3267-7510
anna.bobinska@uni.lodz.pl

Résumé : *La Vie secrète des jeunes* (2004-2012) est une bande dessinée française en trois volumes, créée par Riad Sattouf et initialement publiée à un rythme hebdomadaire dans *Charlie Hebdo*. Sur le plan formel, cette œuvre s'apparente à une chronique de la vie urbaine, au sein de laquelle l'auteur porte un regard tour à tour comique et caricatural sur le quotidien fait de rencontres, de micro-événements, de conversations majoritairement triviales saisies dans les espaces publics. À travers ces brèves scènes, Sattouf esquisse un portrait vivant de la société française, en s'attachant aux pratiques langagières et aux interactions sociales des individus ordinaires. Sur le plan langagier, Sattouf recourt à des formes de communication caractéristiques de la culture des jeunes, dont le langage texto, érigé en véritable procédé d'écriture.

Cette étude se propose d'examiner l'ensemble des moyens linguistiques et stylistiques mobilisés par l'auteur afin de mieux contextualiser les protagonistes et de restituer la spécificité de leurs interactions verbales. L'analyse portera à la fois sur la structure du récit bédéistique ainsi que le lexique. Cette démarche permettra également d'interroger les motivations qui sous-tendent la réinvention linguistique au sein de l'univers fictionnel de Sattouf.

Mots clés : bande dessinée, langue non standard, argot, oralité, Riad Sattouf.

Abstract: La Vie secrète des jeunes (2004-2012) is a three-volume French comic series created by Riad Sattouf and originally published weekly in Charlie Hebdo. Formally, the work takes the shape of a chronicle of contemporary urban life, in which the author offers by turns a comic and caricatural perspective on everyday situations shaped by encounters, fleeting events, and largely trivial conversations overheard in public spaces. Through these brief episodes, Sattouf constructs a vivid portrait of French society, paying particular attention to the language and social interactions of ordinary people. From a linguistic

Received: 2026-03-31; Verified: 2026-05-21; Accepted: 2026-07-07
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Funding Information: Université de Lodz. **Conflicts of interests**: None. **Ethical Considerations**: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools**: Not used.

perspective, Sattouf draws on forms of communication typical of youth culture, particularly text messaging language, which he treats as a fully-fledged writing practice.
This study examines the range of linguistic and stylistic devices employed by the author to better contextualize the protagonists and capture the specificity of their verbal interactions. The analysis focuses on the structure of the comic narrative and its vocabulary. More broadly, it explores the motivations underlying the processes of linguistic reinvention at work in Sattouf's fictional universe.

Keywords: comics, non-standard language, slang, orality, Riad Sattouf.

1. Introduction

La bande dessinée constitue un médium offrant une richesse analytique considérable du point de vue pictural et linguistique. En tant qu'art intrinsèquement hybride, elle se situe au carrefour de différents genres et langages artistiques. Elle allie la puissance narrative propre à la littérature au potentiel expressif des arts graphiques, produisant une forme d'expression dense et nuancée. En outre, la bande dessinée se distingue par une économie remarquable de moyens, liée aux contraintes de l'espace paginal, qui impose une sélection et une condensation efficaces des ressources langagières et sémiotiques afin de représenter la réalité décrite. Dans cette perspective, la production du sens dans un récit bédéistique repose sur l'articulation étroite et harmonieuse de plusieurs dimensions – textuelle, visuelle, sonore – qui participent conjointement à structurer la mise en forme des séquences narratives[1].

Parallèlement, la bande dessinée manifeste une capacité à refléter le monde contemporain. Profondément ancrée dans les réalités sociales et culturelles de son époque, elle se révèle sensible aux dynamiques du présent et se caractérise par une grande réactivité face aux événements (*cf.* Chante et Tabuce, 2009, p. 43). Dans ce contexte, l'œuvre de Riad Sattouf occupe une place singulière au sein du champ bédéistique, notamment à travers la série *La Vie secrète des jeunes*, qui propose une observation minutieuse des pratiques, des discours et des interactions de la société contemporaine. Elle présente également un intérêt particulier du point de vue linguistique, dans la mesure où l'auteur s'attache à restituer les échanges verbaux authentiques dans une écriture fortement marquée par l'oralité. De ce fait, l'œuvre de Sattouf offre un corpus riche pour l'analyse des pratiques interactionnelles non standard et des variations du français contemporain.

La question centrale de cet article est de comprendre comment Riad Sattouf mobilise les ressources linguistiques et graphiques de la bande dessinée pour représenter les interactions verbales dans *La Vie secrète des jeunes*. Plus précisément, cette étude interroge les procédés par lesquels le récit bédéistique construit une illusion d'oralité et restitue les caractéristiques du français parlé, notamment dans ses formes non standard. Dans cette perspective, la problématique peut être formulée comme suit : dans quelle mesure et par quels moyens la bande dessinée de Riad Sattouf parvient-elle à représenter l'oralité et les usages non standard du français

[1] À cet égard, Will Eisner (2009) propose la notion d'« art séquentiel », qui met en lumière la spécificité narrative de la bande dessinée. Cette approche s'inscrit dans un ensemble plus large de réflexions consacrées à la complexité du langage bédéistique, développées notamment par Eisner (2009, 2010) Fresnault-Deruelle (2009), Groensteen (1999), McCloud (2007).

contemporain ? L'hypothèse principale de cette recherche postule que l'effet d'oralité repose sur une combinaison articulée de procédés lexicaux, syntaxiques et discursifs, étroitement liés à la dimension graphique du médium. Une seconde hypothèse sous-tend que les usages non standard contribuent à la caractérisation socio-pragmatique des personnages et à la mise en scène de leurs interactions.

Sur le plan méthodologique, l'analyse s'inscrit dans une approche qualitative combinant l'analyse du discours, la sociolinguistique et la pragmatique. Elle repose sur l'examen des dialogues et de leur inscription dans la planche de bande dessinée, en prenant en compte à la fois les dimensions lexicales et interactionnelles, ainsi que les interactions entre le texte et l'image. Cette démarche permet de mettre en évidence les mécanismes de représentation de l'oralité et des pratiques langagières non standard dans un corpus de bande dessinée contemporaine.

Il convient également de préciser que, dans le cadre de cette étude, nous retenons la notion de « non standard » pour désigner l'ensemble des pratiques langagières qui s'écartent des normes prescrites, tout en demeurant fortement ancrées dans les usages informels de la langue[2]. En ce qui concerne l'oralité, il importe de rappeler qu'il ne s'agit pas de la parole effectivement produite, mais d'un oral représenté, c'est-à-dire d'une reconstruction de l'oral à partir de moyens scripturaux et graphiques. Dans la bande dessinée, cette oralité est nécessairement médiatisée et soumise aux contraintes du support, ce qui implique une forme de stylisation et de sélection des traits supposés caractéristiques de l'oral spontané (cf. Dekhissi, 2026)[3].

2. Le corpus

La Vie secrète des jeunes rassemble une série de chroniques dessinées parues dans *Charlie Hebdo* de 2004 à 2012, avant d'être compilées en trois volumes, constituant ainsi un corpus d'environ 460 planches faisant l'objet de cette analyse[4]. Dans ces chroniques illustrées, Riad Sattouf adopte une posture d'observateur du quotidien, s'attachant à saisir des scènes aperçues dans l'espace public parisien pour en proposer une représentation graphique. Il souligne d'ailleurs qu'il n'invente pas les situations mises en scène : son travail repose avant tout sur l'observation du réel et sa reformulation dans le langage de la bande dessinée. La démarche adoptée confère à son œuvre une dimension documentaire et sociologique, fondée sur l'attention portée aux comportements ordinaires et aux interactions sociales. Cette orientation trouve un écho dans les propos de l'auteur lui-même, qui explicite les motivations à l'origine de cette création dans la préface du premier volume de la série :

> Quand j'étais enfant, je lisais avec grand intérêt une série de livres animaliers illustrés appelés La Vie secrète des bêtes. On y découvrait les mœurs et les comportements

[2] Pour une discussion des variétés non standard du français, voir par exemple les études menées par Goudaillier (1997) ou Gadet (1997, 2017, 2020).
[3] Laurie Dekhissi (2026) met en avant la notion d'« oralité stylisée » et rappelle également d'autres dénominations employées dans la littérature scientifique, telles que l'« oralité fictive » ou l'« oralité mise en scène ».
[4] Il est important de préciser que cette modeste étude se concentre exclusivement sur cette version originelle du corpus, à l'exclusion des éventuelles rééditions ou enrichissements ultérieurs.

> de nombreuses espèces animales cohabitant dans un même environnement. On les voyait pondre, manger, se faire manger, courir, se cacher, se faire du mal ou avoir mal... J'essaie de faire la même chose dans La Vie secrète des jeunes : tenter de répertorier les mœurs et les comportements méconnus des jeunes humains d'aujourd'hui et les montrer au grand jour.

Suivant cette optique, ces chroniques bédéistiques se présentent comme une succession de micro-situations articulées autour d'interactions sociales marquées par l'absurde, la crudité, et surtout la violence qui se décline sous ses multiples formes, s'inscrivant dans la continuité des motifs récurrents développés dans l'œuvre de Riad Sattouf. L'auteur apparaît comme une forme d'observateur quasi ethnographique de la société urbaine contemporaine, voire comme un « zoologiste » de la faune parisienne. Cette posture lui permet de dresser un panorama varié de figures sociales, allant des adolescents désinvoltes aux familles dysfonctionnelles, et englobant également les passants anonymes ou les individus marginalisés. Contrairement à ce que laisse entendre le titre, l'espace public parisien se constitue comme un lieu privilégié de mise en discours des pratiques langagières propres à l'ensemble du corpus social. Harry Morgan, dans son analyse de cette série bédéistique[5], souligne avec pertinence le caractère énigmatique des protagonistes sattoufiens : le dessin simplifié contribue à atténuer, voire à effacer, les marqueurs de leur identité, tels que l'âge ou l'appartenance sociale et ethnique, invitant ainsi le lecteur à un travail d'interprétation. Cette simplification picturale participe également à mettre en évidence l'humour graphique ainsi que le talent de caricaturiste de l'auteur, dont l'acuité du regard ne laisse rien échapper. En effet, elle repose sur l'exagération et la déformation volontaire de certains traits physiques des protagonistes : une bouche anormalement ouverte, un nez démesurément pointu, un regard écarquillé. Cette démarche confère à ces figures une forte expressivité et, plus largement, une portée universelle. Enfin, ce qui singularise cette bande dessinée au sein des productions du même type est la capacité du dessinateur à restituer la dimension sonore des interactions et à reconfigurer les formes du discours oral des personnages. Ces observations ouvrent dès lors la voie à une analyse plus détaillée du vocabulaire mobilisé dans les chroniques sattoufiennes.

3. *La Vie secrète des jeunes* : les enjeux langagiers

Si le dessin simplifié contribue à l'indétermination des personnages mis en scène par Sattouf, leur parole, uniformisée à l'échelle du corpus, se caractérise par un recours méthodique aux registres de langue non standard, qui constituent un marqueur identitaire essentiel et revêtent une importance majeure dans la construction des personnages, parfois davantage que le dispositif graphique lui-même. Le langage joue ici un rôle double : il fonctionne, d'une part, comme un instrument d'élaboration et de contextualisation des personnages, et, d'autre part, il s'impose comme

[5] Il s'agit d'un essai critique publié sur le site de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, institution de référence consacrée à l'étude du neuvième art : https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-vie-secrete-des-jeunes-un-documentarisme-enigmatique (30/03/ 2026).

un élément constitutif de la narration visuelle, inscrit dans les cases et les bulles et pleinement intégré à la matière graphique de la bande dessinée.

Étant donné que les chroniques dessinées de Riad Sattouf reposent, comme évoqué précédemment, sur une succession de micro-événements centrés sur des interactions verbales, l'oral spontané constitue l'un des principes organisateurs du récit bédéistique. Cette prégnance de l'oralité se traduit par la mobilisation de procédés linguistiques spécifiques, examinés ci-après, visant à reproduire les dynamiques de la conversation ordinaire et à renforcer l'effet d'authenticité et de crédibilité des échanges.

Tout d'abord, la restitution de la dimension sonore des interactions dans *La Vie secrète des jeunes* s'avère particulièrement complexe. Elle repose sur un ensemble de procédés linguistiques et sémiotiques visant à simuler l'oral spontané, malgré les contraintes propres à la bande dessinée. D'un point de vue phonétique, Sattouf recourt à une transcription de formes réduites et de réalisations relâchées du français parlé. Ces procédés incluent notamment l'élision (*t'es*, *t'as*, *t'sais*, *t'vois*[6]), les réductions syllabiques (*chui*, *chais pas*, *passque*, *y a*, *y faut*, *y dit*, *y s'passe*), ainsi que des formes fortement déformées visant à mimer la prononciation familière (*mmouaiiiiis*, *j'lui dis 'tain*).

Cette stratégie permet également de représenter graphiquement certains accents ou certaines variétés de français marquées sur le plan social ou régional. À travers des graphies telles que *Kess ti viens de dire toi ?*, *Ti t'fous d'moa ou quoi toi ?*, *Ji tri bin entendu ou encore Li chien li*, l'auteur ne cherche pas à reproduire fidèlement une prononciation réelle, mais plutôt à construire un effet d'accent reconnaissable pour le lecteur. Ces déformations graphiques fonctionnent comme des indices sociolinguistiques permettant d'attribuer aux personnages une identité sociale, culturelle ou géographique. Elles participent ainsi à leur caractérisation tout en renforçant l'impression d'authenticité des interactions représentées. Pareillement, la déformation volontaire des graphies (*bonjoureu*, *auteureu*, *hommeu*, *c'est biengue*, *aloreu*) ou encore la segmentation expressive (*y zont vrémin rin*, *m'pôrle pô d'çôlô*, *c'est du hip-hop là j'vomis t'sé*) contribuent d'une part, à reproduire certains traits phonétiques ou maniérismes de prononciation associés à des individus particuliers et, d'autre part, à matérialiser visuellement les écarts par rapport à la norme écrite standard.

Les choix graphiques déterminent également la structure du texte dans son ensemble. Les propos tenus par les personnages se caractérisent par une forte dimension visuelle, liée à l'adoption de graphies inspirées de l'écriture électronique et du langage texto. Des formes telles que *vazi prête steup !*, *mais tu fé koi ?*, *kom il est cheum !* ou encore *pourkoi tu ris ?*, *keskya ?*, *kesskonfé on va ché un gars ?*, *c'est ouf kom y mangent*, *genre 3 sandwichs*, *des frites et tout …*, *mais kestumfélà ?*, *cékikéla ? céki ?* témoignent d'une simplification orthographique fondée sur des

[6] Il va de soi que, puisque l'ensemble des dialogues et des interactions de cette bande dessinée mobilisent les procédés lexicaux présentés ci-dessous, chaque sous-section se limitera à en illustrer quelques occurrences à titre d'exemple.

principes phonétiques et économiques. En outre, ce mode d'écriture utilisé par l'auteur dans la quasi-totalité du récit, confère aux interactions une apparence codifiée, évoquant un système de communication spécifique, voire une forme de langage crypté régissant les échanges. Au-delà de la seule imitation de la parole, ces graphies constituent donc un véritable marqueur sociolinguistique. Elles renvoient à des pratiques langagières propres à certains groupes ou générations, et participent de ce fait à la construction d'un effet de réel particulièrement marqué.

Il convient toutefois de nuancer quelque peu cette approche stylistique de Sattouf. Si certains l'interprètent comme une forme de créativité linguistique, d'autres la perçoivent, non sans ironie, comme une déformation de la langue, voire la manifestation d'un déficit de compétence linguistique ou sociale attribuée aux personnages représentés. À cet égard, Julien Bastide observe[7] :

> Autre talent de Sattouf : celui de retranscrire à la perfection les échanges verbaux auxquels il a assisté, car tout, dans ces chroniques, est certifié véridique, et les lecteurs qui en doutent ne doivent pas souvent sortir de chez eux ou habiter au fin fond de la Creuse… Il soumet ainsi la langue française à une torture quasi-intolérable, afin de lui faire épouser au plus près les nouveaux modes de communication issus de la culture 'djeuns', ou pire, de montrer l'incapacité de certains purs produits de l'échec scolaire à s'exprimer autrement que par des borborygmes.

Cette tension interprétative souligne le caractère ambivalent des formes non standard, qui peuvent être envisagées tantôt comme des ressources expressives et identitaires, tantôt comme des marqueurs de stigmatisation sociale. De même, les divergences d'opinions qu'elles suscitent mettent en lumière les enjeux esthétiques liés à la représentation graphique du langage non standard dans la bande dessinée. Elles appellent dès lors une exploration plus approfondie du vocabulaire mobilisé dans les chroniques sattoufiennes, afin de mieux restituer l'authenticité des situations décrites. Cette attention portée au lexique se justifie d'autant plus que le choix des moyens lexicaux n'est pas anodin dans l'œuvre de Sattouf : en effet, il contribue à renforcer l'immersion dans cet univers tout en donnant à la narration une tonalité plus pittoresque.

L'analyse du corpus révèle une forte présence d'unités lexicales relevant des registres familier, populaire ou argotique. Ces formes concourent à la mise en scène d'interactions du quotidien et à la construction de pratiques langagières socialement et culturellement situées. Elles remplissent également diverses fonctions pragmatiques, qu'il s'agisse d'exprimer des émotions, d'évaluer des situations, de construire des relations interpersonnelles ou encore de marquer l'appartenance à certains groupes sociaux ou générationnels.

Plusieurs catégories fonctionnelles peuvent être distinguées au sein du corpus. Une première regroupe les expressions évaluatives (populaires, familières ou argotiques) permettant au locuteur d'exprimer des réactions ou des jugements positifs (*c'est ouf*

[7] Il s'agit d'un court commentaire publié sur *du9*, un webzine faisant également office de base de données, consacré à la découverte et à l'étude de la bande dessinée : https://www.du9.org/chronique/vie-secrete-des-jeunes-la/ (30/03/2026).

/ grand / chaud / mortel, *on s'est bien marrés*) ou négatifs (*t'as du bol*, *dégueuler*, *c'est gros*, *c'est / t'es malade*, *être dans la merde*) sur des personnes, des situations ou des événements. Une deuxième catégorie rassemble des lexèmes relevant du registre familier ou argotique (*virer*, *choper*, *nana*, *flipper*, *bouffer*, *crever*, *mec*, *embêter*, *faire gaffe*, *chauffer*, *cinglé*, *naze*, *gars*, *canon*, *pote*, *bosser*, *flic*, *paumé*, *la gosse*) qui contribuent à l'ancrage des échanges verbaux dans des pratiques langagières et des contextes situationnels déterminés. Le recours au verlan (*t'es guedin*, *t'es chelou*, *meuf*, *kom il est cheum*, *y paraît qu'y a une teuf pour Florence et Huçène*, *refé voir... refé*, *c'est moi qui goleri*, *refais-moi goleri hahala*, *laisse béton*) constitue également un procédé particulièrement fréquent. Son usage dans le corpus semble relever d'une fonction identitaire et expressive. Il apparaît comme un marqueur de proximité générationnelle et participe à l'inscription des personnages dans des univers socioculturels spécifiques.

Le corpus se caractérise également par une forte présence de formes dysphémiques (*t'es con ou quoi ?*, *c'est un salaud, aller dans les chiottes*, *tu m'casses les couilles*, *j'vais venir péter ta gueule !*, *c'est des grosses conneries*, *c'est à chier, non ?*, *tu viens nous sucer moi et mon pote ou quoi ?*, *vous sucer des bites*). Ces lexèmes et énoncés à valeur dépréciative participent à la construction des relations interpersonnelles (la conflictualité ou de la solidarité, selon le contexte) et à la mise en scène de diverses formes de violence verbale. Elles contribuent également à renforcer l'impression d'oral spontané.

L'analyse du corpus fait également apparaître d'autres phénomènes langagiers relevant plus spécifiquement de l'oralité. Les interjections y occupent une place importante. Leur fréquence s'explique notamment par leur efficacité expressive : brèves et fortement contextualisées, elles permettent de traduire rapidement des émotions, des évaluations ou des réactions, tout en contribuant au dynamisme des échanges représentés. Dans *La Vie secrète des jeunes*, il est possible de distinguer, dans un premier temps, un ensemble d'interjections à caractère dysphémique (*spèce d'enculé, trou du cul, putain d' sa race / 'tain / putain de merde, gros porc, sale fils de pute, salputva, fais ta salope, grosse salope, grosspûutt, grossputvaaáa, bordel, l'enfoiré, nique sa mère à lui, tire-toi ! ta gueule !*). On relève également d'autres catégories d'interjections, notamment expressives (*holala, la vache, aïe, rha, purée*), appellatives (*attends !*, *tiens !*, *va !*, *va voir !*, *ho !*, *hé !*, *pssst !*, *chut !*) et phatiques (*euh*, *hein*, *bah*, *ah bin*, *ben*, *et hum*). Ces interjections participent à l'organisation des échanges en traduisant les réactions affectives des locuteurs et en facilitant la gestion de l'interaction.

L'effet d'oralité repose également sur la mobilisation d'autres ressources linguistiques présentes dans les échanges. Pami celles-ci figurent les formes d'adresse (*viens ke j'te chauffe miss !*, *hey la miss !*, *hey ! cousin ! hey !*, *psst ! bonjour mon frère*, *mon frère !*), qui contribuent à structurer les relations interpersonnelles. Le corpus se caractérise également par la présence d'anglicismes (*et lui, y scotchait toujours grave !*, *koman ('come on')*, *j'ai fait le forcing pour entrer*, *c'est pas un peu too much ?*, *j'vous l'dis*

cash direct miss), témoignant de l'influence des pratiques culturelles contemporaines et des contacts linguistiques sur le français parlé. Les abréviations (*c'est l'hallu*, *je suis institut' à Sarcelles*, *j'reste kom je veux avek mon père au tèl*, *je suis dispo*, *le propio*, *j'sens v'nir l'truc ignob'*, *le psy*, *haha ouais y sont à fond catho*, *t'es payée par ton asso ?*, *j'vais passer à Répu*) participent quant à elles à l'économie linguistique caractéristique des échanges informels et renforcent l'impression de spontanéité du discours. Enfin, l'emploi récurrent de certains tics langagiers (*ultra sérieux / ultra émouvant*, *hyper accueillants*, *super complet*) relève principalement d'une fonction expressive et évaluative. Ces intensifieurs permettent aux locuteurs de moduler leur appréciation des personnes, des objets ou des situations évoqués, tout en contribuant à la stylisation de l'oralité représentée.

Les procédés lexicaux identifiés mettent en évidence la volonté de restituer, dans *La Vie secrète des jeunes*, les dynamiques propres à l'oral spontané et aux usages non standard de la langue. Loin d'être de simples marqueurs de style, ces éléments participent pleinement à la construction des ambiances et des personnages ainsi qu'à la mise en scène de leurs interactions. Ils assurent également l'ancrage du récit bédéistique analysé dans un espace linguistique contemporain, ce qui en consolide la cohérence stylistique et narrative. Ils se transforment dans le même temps en un outil favorisant l'inventivité langagière adaptée aux particularités et aux contraintes du médium.

4. En guise de conclusion

L'analyse montre que la représentations de l'oralité dans *La Vie secrète des jeunes* repose sur une articulation étroite entre les ressources linguistiques et les procédés graphiques propres à la bande dessinée. L'effet d'oralité ne résulte pas de la simple transcription du français parlé, mais d'une reconstruction stylisée de ses traits les plus saillants. Les marques lexicales et discursives, combinées aux choix graphiques (tels que la représentation visuelle des mots, la gestuelle, les expressions faciales ou la mise en page) concourent à renforcer l'impression de spontanéité et d'authenticité des interactions. L'étude confirme également que les usages non standard ne remplissent pas uniquement une fonction mimétique. Au contraire, ils contribuent autant à la construction et à la caractérisation socio-pragmatique des personnages qu'à la dimension humoristique et esthétique de l'œuvre. La bande dessinée apparaît par conséquent comme un terrain privilégié pour l'analyse des modalités de représentation de l'oral et des usages non standard, au croisement de la linguistique, de la stylistique et des études sur le neuvième art.

Dans son commentaire consacré à la réédition de *La Vie secrète des jeunes*, Inès Hamdi (2025)[8] s'interroge sur la pertinence actuelle de ces chroniques dessinées et formule plusieurs remarques ouvrant de nouvelles pistes de réflexion. Elle met en avant le portrait de la société des années 2000, ainsi que la dimension immersive de l'œuvre, renforcée par la structuration chronologique du récit et « la spontanéité et

[8] Il s'agit de la publication dans *L'école des lettres,* une revue indépendante qui se spécialise alors dans la littérature et les sciences humaines : https://ecoledeslettres.fr/la-revue/ [30/03/2026].

la vivacité de la langue ». Au-delà de sa dimension documentaire, déjà évoquée précédemment, la lecture de cette série se transforme en une expérience à la fois nostalgique et critique du passé récent. Elle invite à « replonger dans un monde perdu », à le redécouvrir. La bande dessinée acquiert ainsi une fonction supplémentaire : celle d'un dispositif de mémoire. En ce sens, *La Vie secrète des jeunes* se situe à la croisée du document social et de la création artistique. Elle témoigne des transformations linguistiques et culturelles de son époque et de ouvre ainsi de nouvelles perspectives de recherche comparative sur l'évolution diachronique des pratiques langagières.

Bibliographie

Bastide, J. (2007). La Vie secrète des jeunes de Riad Sattouf. *du9*. https://www.du9.org/chronique/vie-secrete-des-jeunes-la/ [30/03/2026].

Chante, A., Tabuce, B. (2009/2). La BD : plus qu'un média. Hermès, La Revue, pp. 43–44.

Dekhissi, L. (2026). Stylisation de l'oralité en bande dessinée : variation, représentations du vernaculaire urbain contemporain et perspectives didactiques, Comicalités [En ligne].

Eisner, W. (2009). *Les clés de la Bande dessinée 1. L'Art séquentiel*. Paris : Éditions Delcourt.

Eisner, W. (2010). *Les clés de la bande dessinée 2. La Narration*. Paris : Éditions Delcourt.

Fresnault-Deruelle, P. (2009). *La bande dessinée*. Paris : Armand Colin.

Gadet, F. (1997). *Le Français populaire*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».

Gadet, F. (2017). *Les Parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Paris : Ophrys.

Gadet, F. (2020). Les parlers jeunes et les représentations langagières, aujourd'hui en France, *La Pensée* 2020/3, n° 403, pp. 45–55.

Goudaillier, J.-P. (1997). *Comment tu tchatches, Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris : Maisonneuve et Larose.

Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF.

Hamdi, I. (2025). La Vie secrète des jeunes (2004–2009) de Riad Sattouf : retour vers le passé. *L'École des lettres*. https://ecoledeslettres.fr/la-vie-secrete-des-jeunes-2004-2009-de-riad-sattouf-retour-vers-le-passe/#_ftnref1 [30/03/2026].

Mccloud, S. (2007). *L'Art invisible*. Paris : Éditions Delcourt.

Morgan, H. La vie secrète des jeunes : un documentarisme énigmatique. *La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*. https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-vie-secrete-des-jeunes-un-documentarisme-enigmatique [30/03/2026]

Sattouf, R. (2007). *La Vie secrète des jeunes*. Paris : L'Association, coll. « Ciboulette ».

Sattouf, R. (2010). *La Vie secrète des jeunes 2*. Paris : L'Association, coll. « Ciboulette ».

Sattouf, R. (2012). *La Vie secrète des jeunes 3*. Paris : L'Association, coll. « Ciboulette ».