

K

L

U

M

T

D

A

G

D

C

G

H

C

T

U

M

LES CAHIERS NOTEBOOKS LOS CUADERNOS I QUADERNI DIE HEFTE CAIETELE



Nos. 17-18/2025 *Le Signe*



EDITURA
UNIVERSITATII TEHNICE
"Gheorghe Asachi" din Iași

**LES CAHIERS
NOTEBOOKS
LOS CUADERNOS
I QUADERNI
DIE HEFTE
CAIETELE**

L I N G U A T E K

Nos. 17-18 / 2025

LES CAHIERS LINGUATEK – Revue semestrielle du Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication LINGUATEK, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Revue signalée fabula.org, indexée CEEOL

Éditeur en chef : Evagrina Dîrțu

Éditeurs assistants : Daniela Lucia Panainte, Ioana Baciu

Comité de rédaction :

Evagrina Dîrțu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Daniela Lucia Panainte, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Ioana Baciu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Lucia Tudor, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Bianca-Iulia Franke, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași

Comité scientifique :

Gabriel Asandului, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Régine Atzenhoffer, Université de Strasbourg, France

Beatrice Adriana Balgiu, Université Polytechnique de Bucarest, Roumanie

Corina-Gabriela Bădeți, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Farrah Bérubé, Université du Québec à Trois Rivières, Canada

Atmane Bissani, Université de Meknès, Maroc

Roxana Bobu, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Creola-Smaranda Buju, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Cristiana Bulgari, Université Technique de Cluj-Napoca, Roumanie

Laura Carmen Cuțitaru, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Claudia Elena Dinu, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași

Felicia Dumas, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Anaïda Gasparian, Université Française d'Arménie, Erevan

Diana Gradu, Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, Roumanie

Laura Ioana Leon, Université de Médecine et Pharmacie « Grigore T. Popa » de Iași, Roumanie

Irina Lungu, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Dahi Mhamed, Université « Mohamed V », Rabat, Maroc

Simina Mastacan, Université « George Bacovia » de Bacău, Roumanie

Elena Petrea, Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Mirela-Cristina Pop, Université « Politehnica » de Timișoara, Roumanie

Olivia-Cristina Rusu, Académie d'Études Économiques, Bucarest, Roumanie

Neculai Eugen Seghedin, Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Andreea Ștefan, Musée National d'Histoire de Roumanie, Université de Bucarest, Roumanie

Elena Velescu, Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie

Maribel Peñalvez Vicea, Université d'Alicante, Espagne

Responsable du numéro : Evagrina Dîrțu

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752

Les Cahiers Linguaték
Vol. IX – Nos. 17-18 / 2025

Le Signe



2025

Note : La responsabilité pour le contenu des articles appartient exclusivement aux auteurs.

TABLE DES MATIERES / CONTENTS

ARGUMENT	7
LE SIGNE	9
Eléonore Quinaux, DE L'EXPÉRIENCE DE L'ENFERMEMENT À LA DÉGRADATION DU SIGNE RELIGIEUX : UNE PROBLÉMATIQUE ROMANESQUE BELGE DE LA TRANSMISSION	11
Axel Richard Eba, LA MÉTEMPSÉMIOSE OU LA RÉINCARNATION DU SIGNE EN INSIGNE DANS QUELQUES ROMANS FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN	28
Smaranda Buju, SIGNS OF THE PSYCHE: BETWEEN SUFFERING, MEANING AND TRANSFORMATION	38
Abir Abid, Mariem Ben Smida, LE DISCOURS NOSTALGIQUE COMME SIGNE DE CRISE. ÉTUDES CROISÉES ENTRE LA GRANDE-BRETAGNE ET LA TUNISIE	48
Urbain Ndoukou-Ndoukou, FRAGMENTS DE SIGNES, POUSSIÈRES D'HISTOIRE : ÉDOUARD GLISSANT ET GISÈLE PINEAU À L'ÉCOUTE DES VOIX ENFOUIES	65
Sofia Benjelloun-Touimi, LA MÉMOIRE DU SIGNE ET LA PROMESSE DU SALUT DANS L'ŒUVRE DE ABDERRAHIM KAMAL	87
Abir Abid, LE SIGNE DE LA CONVIVIALITÉ : RÉINVENTER L'EXPÉRIENCE DU LUXE ÉTHIQUE ET RESPONSABLE	96
Oifâa Mtafi, TRANSFORMATIONS LINGUISTIQUES À L'ÈRE DU LANGAGE NUMÉRIQUE : VERS UNE NOUVELLE GRAMMAIRE DE L'ÉCHANGE	111
Halima Njima, THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON ARABIC LANGUAGE ATTRITION THROUGH LINGUISTIC PRACTICES: ARABIZI, CODE-SWITCHING, HYBRIDIZATION, AND NEOLOGISM	118

VARIA / COMPTES RENDUS	131
Mihaela Iuliana Dudeanu, NAJAT OU LA SURVIE : UNE LUTTE PERPÉTUELLE	133
Evagrina Dîrțu, ELENA PETREA, LE FRANÇAIS POUR LES METIERS DU PAYSAGE	139
Evagrina Dîrțu, ROXANA MIHALACHE, ENGLISH FOR HORTICULTURAL STUDIES. COURSE BOOK.....	141
INDEX DES AUTEURS	143

Argument

Le présent volume des *Cahiers Linguatek* est dédié au thème du *Signe*, concept clé de la communication et de l'interprétation aux différents niveaux de tout milieu social. Quel que soit le cadre théorique mobilisé (bakhtinien, saussurien, peircien, etc.), le signe reste surtout une notion *dynamique*, toujours inscrite dans un système de dépendances et de relations – qu'il s'agisse d'oppositions linguistiques, de pratiques sociales ou de contextes d'énonciation et de réception. Lieu de passage incessant, le signe ne fait qu'osciller entre présence et absence du sens – qui n'est jamais pleinement là, mais toujours différé, négocié, interprété. Quoi de plus fécond, dès lors, comme point de départ pour un débat qui n'a cessé de se complexifier au fil des années ?

Nous tenons à remercier vivement, comme toujours, l'ensemble des contributeurs qui ont honoré ce volume thématique par la richesse de leurs réflexions et leurs analyses, couvrant des domaines variés – design publicitaire, analyse du discours, littérature et littérature comparée, psychologie, linguistique et communication – et témoignant de la vitalité des recherches actuelles autour de ce thème.

La coordinatrice

LE SIGNE

DE L'EXPÉRIENCE DE L'ENFERMEMENT À LA DÉGRADATION DU SIGNE RELIGIEUX : UNE PROBLÉMATIQUE ROMANESQUE BELGE DE LA TRANSMISSION

Eléonore Quinaux

Haute École Bruxelles-Brabant • Université de Liège, Belgique

Abstract. Beginning in the interwar period, the Belgian cultural milieu sought to reassert a national literature, one that certain literary journal founders – such as Robert Merget – envisioned as entirely severed from stylistic and ideological affiliations with French literature. In contrast, other journals like *Le Disque Vert* championed the benefits of transnational literary exchange. Under the direction of Franz Hellens, *Le Disque Vert* promoted a poetics of the uncanny, more resonant with the disquieting atmosphere that shaped both the writer's and the reader's postwar experience. This paper argues that, in the wake of World War I, literary discourse could no longer rely on prewar semiotic frameworks to represent reality. The authorial function thus evolved toward alerting the reader to fissures within inherited symbolic orders, particularly those derived from religious ceremonial codes. By tracing the development of the uncanny in Belgian literature – from Hellens' formulations to its reconfigurations in the dark fantastic of Jean Ray, the dystopian parable of Jacqueline Harpman, and the post-apocalyptic narratives of Adamek – this study demonstrates how a progressive recontextualization of religious semiotics emerges within confined narrative spaces. These shifts attest to a broader transformation in the symbolic economy of Belgian letters, reflecting a semiotic slippage that foregrounds the instability of meaning in a post-traumatic literary landscape.

Keywords: comparative literature; Belgian literature; religious semiotics; funerary rites; the Uncanny in literature.

Depuis l'entre-deux-guerres, grâce, notamment, à un romancier et essayiste comme Franz Hellens (1881-1972), la littérature belge éprouve une nécessité de se démarquer du milieu littéraire français sans s'en détacher totalement. Si elle y parvient, entre autres, en favorisant une forme d'écriture de l'étrange distincte du fantastique traditionnel d'un Maupassant ou d'un Gautier, ce n'est pas sans difficulté. En effet, comment unir, dans un même élan créatif, des écrivains disséminés sur tout le globe, en raison des combats, des exils, d'accusations de collaboration parfois erronées ? Si la création de revues ou le partage de ressources financières – nous pensons aux *Auteurs Associés* auxquels Jean Ray (1887-1964) appartenait – offrent une libération et une survie de l'imaginaire propre à un pays, il demeure complexe d'envisager un avenir paisible pour deux raisons cardinales : d'une part, à l'instar des autres pays, l'écrivain belge doute d'une cohabitation sereine entre les hommes qui ne sont parvenus qu'à s'entretuer et, d'autre part, l'instabilité même d'une nation ballotée,

historiquement, de pouvoir en pouvoir, et regroupant des langues et modes expressifs hétérogènes obscurcit toute perspective d'harmonie de sa population. Par conséquent, dans un climat où tout lien social se comprend comme dégradé, est-il possible, pour un auteur belge, de concevoir une société – même fictive – disposant de normes, de repères, d'une volonté transmissive, de rapports envers autrui stables ? Y a-t-il encore des signes unificateurs d'un monde partagé ? Là où les hommes ont chu, mus par des théories politiques et des croyances discutables, quelle possibilité de société resterait-il aux auteurs de fiction ?

Afin d'examiner cette tension entre l'absence de stabilité ambiante et la production littéraire belge, nous nous proposons de parcourir trois romans exprimant l'empêchement de transmission des mêmes signes communautaires générationnels. Nous débuterons notre analyse par le chef-d'œuvre de Jean Ray, *Malpertuis* (1943/1955). Cette demeure labyrinthique, peuplée d'êtres et de symboles liés à des formes de religiosité, convie le lecteur à suivre Jean-Jacques Grandsire, protagoniste constraint par le testament de son oncle Cassave, à rester cloisonné en ses murs. Ce dernier, explorant les strates du manoir, s'initie aux codes inhabituels de l'édifice et au fonctionnement singulier de ses résidents. Nous aborderons, ensuite, la perte de sens des signes religieux et sociaux par le biais du personnage de la *Petite*, héroïne de l'œuvre dystopique, *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1996), de Jacqueline Harpman (1929-2012). Séquestrée avec trente-neuf autres femmes dans un *Ailleurs* indéterminé et ignorant tout de son passé, comme de ce qui fonde l'éducation sociale des humains, c'est à cause de son innocence que le lecteur s'interroge sur ses propres fondements éducatifs et culturels. Enfin, nous terminerons par l'étude d'un écrit romanesque postapocalyptique d'André-Marcel Adamek (1946-2011), *La grande nuit* (2003). Cet auteur de la symbolique du quotidien nous narre, à travers ce roman chorale, les écueils de nos tentatives de reconstructions sociétales, guidées par nos pulsions, et nous invite à nous départir de nos préconceptions pour réinventer un monde non clivant, dénué de signes préremplis, de fondements érodés.

D'un besoin de reconstruction littéraire vers l'avènement d'une étrangeté inédite

À l'instar de nombreuses nations, le milieu littéraire belge peine à se relever de la Première Guerre mondiale. Certes, une certaine « littérature du front » (Beck, P., 2009, 165) s'est développée, essentiellement constituée de témoignages ou de poèmes éludant, de manière directe, l'atmosphère cauchemardesque de la Grande Guerre – nous pensons aux vers oniriques de Louis Boumal (1890-1918) – et s'est construite autour d'écrivains belges d'expression française attachés à la revue fondée par Maurice Gauchez, *La Renaissance d'Occident*, parue de manière morcelée de 1919 à 1940. La création de cette publication s'avéra salvatrice pour le milieu littéraire belge puisqu'elle permit de regrouper des écrits épars, en cette période instable, en laissant une liberté scripturale certaine : le comité d'édition, désireux de susciter le retour à la production littéraire dénuée de toute appréhension opprimante, n'imposa pas de genre, de courant ou de style précis. En 1928, Robert Merget (1907-1974) tenta de rendre un certain éclat à cette même littérature, non en se contentant de rassembler des auteurs belges disséminés dans toute l'Europe depuis la Première Guerre mondiale. Au sein

de sa *Revue nationale* qui prend le relais d'une plus ancienne publication, *La Jeune Belgique* (1881-1897), l'objectif de Merget était d'ériger la littérature belge en une littérature prestigieuse et distincte de celle de Paris (Beck, P., 2009, 167), la coupant d'un certain cosmopolitisme ou d'une visée européeniste alors en vogue.

Il fallut attendre l'entre-deux-guerres pour relier écrits francophones belges et français au sein d'une revue qui réussit à conjuguer singularités créatrices et partage d'une même langue. Cette revue, *Le Disque Vert* (1922-1925 pour ses premiers tirages), fondée par Franz Hellens (1881-1972), s'ouvre autant à de jeunes auteurs belges comme Michel de Ghelderode, Robert Poulet ou Henri Michaux qu'à des écrivains français remarquables tels Jean Cocteau, André Malraux, André Gide ou Blaise Cendrars. Son objectif n'est nullement de scinder les territoires créatifs comme s'il s'agissait de clans, mais que chacun puisse se nourrir des particularités de l'autre. *Le Disque Vert* reflète l'état d'esprit de son auteur. En effet, il est à noter que le Gantois Franz Hellens, pseudonyme de Frédéric van Ermengen, s'était plongé, deux ans auparavant, dans l'écriture des *Réalités fantastiques* (1923) prônant un renouveau du courant éponyme largement développé en France, durant le XIX^e siècle.

S'il partage, à l'instar de la production française, la nécessité d'un réalisme ancré dès l'*incipit* du récit fantastique, il insiste sur la disparition du point de bascule entre les deux niveaux narratifs. Le fantastique appartient à cette réalité ; le lecteur glisse imperceptiblement dans l'étrange, exprimé de manière poétique, sans avertissement évident. Le lecteur, comme le narrateur, se doit d'être hésitant. Hellens ne se présente pas comme le créateur de cette mouvance de l'étrangeté apparentée à un fantastique effacé et singulier, mais se réclame de la filiation d'un Edgar Allan Poe (1809-1849), d'un Herman Merville (1819-1891) ou d'un Lewis Carroll (1832-1898). Toutefois, il désigne cette création littéraire sous l'appellation de *fantastique réel* (Somville, L., 1967, 127), car, contrairement au poncif français, le fantastique ne surgit pas, muni de quelques signes avant-coureurs, dans la réalité, mais l'étrangeté – de nature semblable au fantastique – est inhérente à l'existence de ses personnages et du milieu dans lequel ils évoluent. Cette mouvance littéraire belge de l'étrange connaîtra un vif succès, car les successeurs d'Hellens, tels Robert Poulet (1893-1989) et Jean Ray (1897-1964), se laisseront séduire par la place laissée à l'intuition et au rêve, aux strates inexplorées de notre quotidien ou de notre conscience, à la potentialité d'extraction d'un environnement instable et mortifère vers un refuge dans lequel le protagoniste s'enferre et s'enferme de manière volontaire ou non.

Dès lors, nous considérons que les lettres belges vont, entre autres, se renouveler grâce à cet engouement pour l'écriture de l'étrangeté qu'elles expriment de manière inédite, mais en évoluant vers des veines diversifiées. D'une part, Robert Poulet liera l'insolite mondain aux affres destructrices de la guerre et au besoin de fuite dont l'apport agréable et protecteur se délite jusqu'à la perte volontaire ou non du héros, dans la veine d'un réalisme magique particulier (Denis, B., 2002, 7). Nous pouvons le lire dans des romans poétiques comme *Handji* (1931) et *Les Ténèbres* (1934). D'autre part, Jean Ray reprendra la veine fantastique ancrée, d'emblée, dans la réalité de ses personnages par le biais d'un courant exploité de manière plus noire, au sein duquel

l'indicible côtoie – nous pensons à son œuvre majeure, *Malpertuis* (1943) – le mythologique, l'occulte et, de manière plus large, le contexte religieux sur lequel, en pleine Deuxième Guerre mondiale, l'auteur interroge son caractère dogmatique, tant sur sa fiabilité que sur son non-effritement. Nous pensons que les productions psychanalytiques et postapocalyptiques inhérentes à la littérature belge peuvent également se revendiquer d'une certaine parenté avec ces réalités fantastiques, dans la mesure où l'inédit constitue la réalité des protagonistes et véhiculent de nombreux questionnements liés à la déconstruction d'une société qu'on ne peut plus admettre ou identifier, d'une manière inchangée, à celle du passé. Qu'il s'agisse des guerres à échelle mondiale ou de l'oppressante inquiétude d'un danger atomique imminent, l'existence, la matérialité, l'individu ne peuvent plus se définir comme semblables à notre normalité, elle aussi prise dans les tourments d'une éventuelle destruction de notre monde tel que nous le connaissons. Nous allons, dans un tel contexte, décrit par les lettres belges, nous interroger sur notre capacité de transmission, sur sa solidité espérée et sur sa caution dans un milieu naturel constitué d'une succession de strates hétérogènes et porteuses d'une force autodestructrice.

Malpertuis : de la claustration testimoniale au questionnement du religieux

Malpertuis est le chef-d'œuvre d'un auteur dont la vie ne fut qu'affabulation. En effet, Jean Ray, pseudonyme de Raymond Jean Marie De Kremer (1887-1964), dispose d'une entrée inhabituelle dans le milieu littéraire belge, car le Gantois se fit d'abord connaître pour le personnage qu'il incarnât au cœur de son existence romancée auprès d'autrui, plus que pour ses talents d'écrivain. S'inventant, entre autres, une vie de contrebandier durant la prohibition, son existence déclarée s'avéra mouvante lui permettant de promouvoir ses écrits comme *Les contes du whisky* (1925). Il est, dès lors, complexe de dresser un exposé biographique de cet auteur. Nous savons qu'après avoir exploré le monde du détective américain, Harry Dickson, par le biais de traductions, puis de réécritures menées par Ray d'une série de nouvelles policières allemandes teintées de fantastiques dues à Kurt Matull (1872-1930) et à Theo von Blankensee (1881-1928), la plume de l'auteur belge apprécia de plus en plus le roman noir et un fantastique proche d'une forme d'ésotérisme (Huftier, A., 2010). Toutefois, bien que Ray devienne de plus en plus expert dans l'imaginaire de l'étrange, il fallut du temps pour que le roman *Malpertuis* nous parvienne sous sa structure actuelle. En effet, prenant forme en pleine Deuxième Guerre mondiale, la Belgique – à l'instar d'autres pays – ne disposait plus de fonds suffisants pour promouvoir les arts. L'époque n'était guère florissante pour les maisons d'éditions. C'est grâce à une mise en commun pécuniaire de la part de plusieurs auteurs comme Stanislas-André Steeman (1908-1970), sous le nom des *Auteurs Associés* (Belaatik, N., 2015, 213), que certains ouvrages belges parvinrent à paraître comme *Malpertuis*, œuvre amputée d'une centaine de pages. Le lectorat s'intéressa davantage à cette œuvre à partir de 1955, date à laquelle le roman fut porté à la radio sous forme de feuilleton, puis, fort de ce succès, réédité par les éditions Denoël.

Malpertuis est le nom d'une maison de maître, bâtie sur les ruines d'un ancien monastère, localisée dans une Flandre supposée en raison de sa proximité avec la mer

et de l'atmosphère des kermesses et du folklore propres à cette région que le lecteur retrouve dans l'environnement de la demeure. Son nom émane d'une double explication : Ray aurait été marqué par un tableau créé par Frits van den Berghe (1883-1939) intitulé *Malpertuis* dont la parenté au mouvement cubiste donne au spectateur l'impression de plonger dans un intérieur à l'architecture fluide, ouverte à une portée interprétative faisant apercevoir une pièce comme en masquant d'autres à la manière des matriochkas. De l'aveu même du protagoniste du roman, Jean-Jacques Grandsire, *Malpertuis* devrait son nom au *Roman de Renart*, car ce vocable désignerait la tanière du goupil perçue comme la demeure « du mal, ou plutôt de la malice » (Ray, J., 2006, 58). Effectivement, *Malpertuis* est un manoir aux couloirs labyrinthiques dans lequel le héros se sent dans un constant malaise, se perd entre ses murs si bien qu'il frôle la folie. En cette immense maison, les personnages évoluent dans une tension totale, entre angoisse constante, inquiétude excessive d'être la proie de génies malfaisants – nous pensons notamment à la figure de *Lampernisse* qui s'épouvante devant la disparition systématique de la lumière qu'il impute à une ombre infernale – et inertie mortifère (Ray, J., 2006, 225). Cette variation constante des tensions entre une atmosphère au paroxysme de la terreur et une apathie soudaine des personnages peuplant ce microcosme fait écho aux phases de déité et d'humanité qui mettent en branle les figures tutélaires des lieux.

Le roman s'ouvre sur une préface nommée *inventaire* qui conduit le lecteur à l'usage d'un poncif suranné d'écriture d'une œuvre, celui du manuscrit trouvé. Dans le cas de *Malpertuis*, l'auteur/narrateur nous explique qu'il a découvert, dans la bibliothèque d'un couvent des Pères Blancs, toute une série de feuillets issus de quatre mains et même de cinq, si nous comptons le travail minutieux d'assemblage que notre interlocuteur semble avoir opéré. Ces narrateurs sont le séditieux aventurier, prêtre défroqué, Doucedame-le-Vieil, puis, Jean-Jacques Grandsire qui tint son journal. Viennent, ensuite, l'abbé Doucedame-le-Jeune, prêtre irréprochable, portant la marque peccamineuse de son aïeul, et Dom Misseron, Révérend Père du couvent des Pères Blancs ayant recueilli Jean-Jacques en fin de vie. L'intrigue repose sur deux thématiques principales : le phénomène d'enfermement et l'interrogation de la survie des croyances religieuses.

Cet emprisonnement au cœur de *Malpertuis* est dû aux dernières volontés de l'oncle de Jean-Jacques, Quentin Moretus Cassave, un homme richissime et puissant, détenant un âge séculaire dont le lecteur n'apprend qu'en fin de roman l'obsession de ce dernier pour la démonologie et la nécromancie ainsi que son appartenance à une secte, la Rose-Croix, qui aurait découvert un *élixir de longue vie* (Ray, J., 2006, 218). Cassave, il y a des dizaines d'années au moment du récit de Jean-Jacques, aurait affrété un navire en partance pour l'Attique dont l'équipage constitué de Doucedame-le-Vieil et d'Anselme Grandsire – grand-père de Jean-Jacques – aurait provisoirement sauvé un marin scythe de la noyade, Anacharsis, avant de lui arracher les coordonnées d'une île sur laquelle il aurait découvert les reliquats des dieux grecs antiques (Ray, J., 2006, 21). Avec l'aide de son cousin décérébré, Philarète, taxidermiste de profession (Ray, J., 2006, 48), Cassave érigea *Malpertuis* en un lieu de préservation desdits dieux. Ceux-ci, ayant perdu une partie conséquente de leur pouvoir, ne furent

ni difficiles à attraper, ni complexes à camoufler : Philarète, pour éviter qu'on les reconnaissse, mais aussi qu'on ne soit exposé subitement à leur apothéose mortelle pour un regard humain, leur confectionna des espèces de corps étranges, proches de ballons de baudruche (Ray, J., 2006, 186). C'est dans cet état, prisonniers d'une corporalité qui ne leur appartient pas, mais aussi d'une maison semblable à une cage démoniaque, pris sous le joug d'un Cassave dément que ces dieux vivent depuis un temps indéterminé, dans le secret total.

Par conséquent, au moment où Jean-Jacques Grandsire assiste à la lecture du testament de son oncle mourant par le notaire Schamp (Ray, J., 2006, 47) et se voit contraint de demeurer à Malpertuis, il ignore que ceux qu'ils pensent être des membres ou des amis de sa famille ne sont pas humains, à quelques exceptions près comme Charles Dideloo, le cousin Philarète ou le docteur Sambucque. Il ignore également que si sa personne est si importante pour son oncle, c'est parce que Jean-Jacques incarne un signe d'entrecroisement des deux mondes puisqu'il est le fruit des amours, lors de leur assaut de l'île grecque, de son grand-père avec une déesse. Ce mélange du divin et de l'humain nous mène à comprendre pourquoi le héros agit comme un funambule à travers les couloirs de la maison, terrorisé dans le labyrinthe architectural qui correspond à l'imbrication structurale et moléculaire de son être dont il méconnaît les origines et ne détient pas les codes pour en décrypter les fonctionnements et les symboles. La volonté de tenir tout ce petit monde clos dans la demeure jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un ou un couple pour hériter est, en réalité, une précaution de l'oncle Cassave pour que sa divine, mais faible, ménagerie ne soit pas découverte ou libérée et que son nom ne soit pas affublé du stigmate de l'infamie.

Pourtant, tout l'entourage de Jean-Jacques lui envoie des signes qu'il ne cesse d'omettre, comme s'il était aveuglé. Ainsi, la mort de Cassave ne surgit qu'une fois que l'envoutante Euryale à la chevelure grandiose et rousse et aux yeux de jade que personne ne fixe le regarde pleinement, à sa demande. Lampernisse, qui craint l'obscurité et aime les couleurs, finit par lui dire son nom, mais Jean-Jacques ne l'entend pas, pensant que *Prométhée* n'est pas la sonorité d'un dieu, mais d'une promesse (*Promettez*) qu'il devrait faire à cet étrange homme décharné et accompagné, en fin de roman, d'un aigle monstrueux (Ray, J., 2006, 185). Jean-Jacques ne voit pas Héphaïstos dans le serviteur Griboin qui ravive l'âtre des cuisines, accompagné de son épouse Aphrodite et d'un autre valet muet, mais fort comme un Titan. Les marmousets, petits dieux pénates perdus dans le grenier (Ray, J., 2006, 227), restent un mystère pour le héros qui les craint comme des réductions de rats horribles. De même, il n'associe pas les dames Cormélon aux monstres ailés (Ray, J., 2006, 239) qu'il aperçoit à l'extérieur de la demeure et qui attendent, en parfaites Euménides, l'instant de frapper autrui pour l'emmener vers les tourments infernaux. Il ne comprendra pas, jusqu'à son décès, qui est ce protecteur du nom d'Eisengott qui, pourtant, le terrorise par son aspect solennel et froid et implore une certaine *Moïra* (Zeus appelant le Destin). Il ne percevra pas, sous les traits d'une vieille dame putride au chat noir, qu'on appelle *la mère Groulle* (Ray, J., 2006, 120), mais pleine de ressources et faisant commerce avec les amours charnelles des humains en sa petite maison du faubourg, l'ancienne et majestueuse Junon. À l'instar du foudroiemment qui

attend l'humain contemplant un dieu dans sa splendeur, Jean-Jacques plongera dans un coma délirant qui ne peut se solder que par son décès.

À travers le regard voilé du principal narrateur face à la rencontre des dieux antiques se pose la question de la surviance du religieux. En effet, Eisengott explique que si les dieux de l'Antiquité grecque ont pu être retrouvés par l'équipage payé par Cassave, c'est parce que, sur cette île perdue, ces mêmes figures divines pouvaient subsister en raison du souvenir légendaire transgénérationnel qu'ils ont laissé, de l'étude des mythes, des réinvestissements culturels qui n'ont cessé de se construire sur le récit de leurs aventures. Il est bien d'autres dieux, nourris de la croyance d'un peuple, dont on ne parle plus et qui ne détiennent, par conséquent, plus aucune consistance. Ils ont disparu dans le tourment amnésique des siècles. C'est aussi parce qu'on ne croit plus aux dieux de l'Antiquité grecque et parce qu'on ne les prie plus qu'ils sont aussi affaiblis dans l'intrigue de ce roman. Par conséquent, une religion ne survit que si elle a des adeptes. Dès lors, ce n'est pas, si l'on prend le point de vue de Ray, le divin qui crée le monde, mais l'homme qui, pour vivre plus sereinement, crée le divin. Ray tient des propos qui ne sont pas éloignés du sémiologue Charles Pierce puisque nous pourrions affirmer que l'homme-signe (Savan, D., 1980, 10), Jean-Jacques Grandsire, s'est montré incapable, parce que démunis au sein de sa propre pensée et de son langage, d'identifier des figures iconiques devenues socialement passives. Ne cessant de glisser dans le gouffre mémoriel, il les a rangées, comme bon nombre de ses congénères, en souvenirs lointains d'un passé agonisant. De ce fait, nous pouvons nous interroger sur la religion chrétienne – et la question apparaît en filigrane dans *Malpertuis*. Certes, il y aura toujours des survivances de croyances qui seront réinvesties en de nouvelles narrations sacrées au fil des siècles. C'est pourquoi les fêtes chrétiennes coïncident souvent avec d'anciennes réjouissances païennes. C'est pour cela également que la Chandeleur détient, en ces pages, un pouvoir si fort (Ray, J., 2006, 207). Fête ayant traversé les formes de religiosité et les âges, elle détient une force incommensurable qui permet – en raison de sa lumière révélatrice – d'enfin, nous guider correctement, tel le Révérend Père Eucher découvrant la nature profonde de cet Eisengott. Il n'est pas dénué de sens que ce soient les moines barbusquins – ordre religieux fictif associé par Ray au christianisme – qui parviennent à contrecarrer les plans des instances infernales et que Zeus/Eisengott craint parce qu'ils incarnent son propre néant (Ray, J., 2006, 192), mais jusqu'à quand ? Y aura-t-il un moment où les signes de notre religion ou de nos religions tomberont en désuétude ? Dans de nombreuses générations à venir celui que nous choisirons de prier sera-t-il totalement inconnu ou demeurera-t-il quelque peu présent, tels les dieux de l'Attique, dans les expressions langagières, dans ce que nos descendants appelleront, à leur tour, mythes (Berkans, C., 1997, 230) ? Un signe – et la symbolique qui en découle – n'est opérant que si, à son signifiant, l'humain est capable d'y apposer des signifiés. Dès lors, l'horrible *Malpertuis* n'est-elle finalement qu'un réseau de signes devenus déviants, car ils ont été mal employés par un marionnettiste fou et incompris de celui qui aurait pu leur rendre leur vraie signification ? Aurait-il été possible de faire basculer ces mêmes signes empoussiérés des forces démoniaques vers un certain prestige dans lequel nous espérons que notre patrimoine, tant culturel que spirituel, commun continuera de prospérer ?

Du vécu particulier de *la Petite* à la perte de valeur du signe

Jacqueline Harpman (1929-2012) est une psychanalyste et autrice belge, plusieurs fois primée pour ses romans. Elle obtient notamment le prestigieux Prix Rossel (équivalent d'un Goncourt belge) ainsi que le Prix Médicis. Ses productions exposent volontiers le monde et les relations humaines perçues d'un point de vue féminin. Fille de négociants en draps et en dentelles en Afrique du Nord, elle se réfugiera, avec ses parents et sa sœur, au Maroc, durant la Deuxième Guerre mondiale et ne reviendra en Belgique que pour terminer ses années secondaires et pour entamer des études de médecine. Elle achèvera ces dernières après une pause inhérente à sa santé : Jacqueline Harpman est atteinte de la tuberculose et devra la vie à la pénicilline ainsi qu'à de longs séjours en sanatorium où, s'ennuyant, elle se met à écrire. D'origine juive, une partie de sa famille paternelle sera déportée au camp de concentration d'Auschwitz et n'en reviendra pas. Harpman s'affirmera, elle, comme une athée convaincue (Paque, J., 2003).

C'est en 1995, chez Stock, que paraît *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, écrit qualifié par la critique de conte dystopique et philosophique. Sa structure se concentre en quatre étapes majeures : l'enfermement de quarante femmes dans une cave – groupe dont fait partie l'héroïne sans prénom et surnommée *La Petite* en raison de son jeune âge par les autres femmes –, l'errance du groupe dans un monde postapocalyptique, la renonciation au sens mondain, la solitude mortifère de l'ultime rescapée. Harpman ne commenterà jamais son œuvre, laissant chacun se forger sa propre interprétation du texte. Le seul élément dont nous avons connaissance est que l'autrice n'a jamais voulu appliquer des théories jungiennes ou freudiennes à la constitution de l'identité de sa jeune héroïne (Vanbaelen, S., 2009, 69). La tâche de cette dernière est double : d'une part, elle doit apprendre à se comprendre en tant que femme alors qu'elle grandit dans un milieu où la plupart des éléments terrestres liés à la féminité ont disparu et, d'autre part, accepter l'absurdité du monde, concept inquiétant qu'elle intégrera mieux que ses compagnes, toujours attachées à une conception ancienne de l'existence. À l'idée défendue par *Malpertuis* de fragilité des signes religieux nourris exclusivement en raison des croyances humaines, s'ajoute l'instabilité du concept de genre tel que présenté par Judith Butler puisque *La Petite* n'a pas été plongée dans un milieu où on lui a imposé et répété des actes organiques et des éléments discursifs lui permettant de s'appréhender en « moi genre » (Allard Poesi, F., Huault, I., 2012, 2). Comment *La Petite* va-t-elle alors intégrer une norme dont elle ne dispose d'aucune donnée ? N'en sortira-t-elle pas plus forte que ses consœurs, puisqu'elle ne possède pas un esprit formaté et n'est pas dépendante de son anatomie féminine ?

Moi qui n'ai pas connu les hommes s'ouvre comme le récit des faits subis et notifiés par une narratrice qui n'obtiendra jamais de réponse aux raisons de son existence, sur la localisation de celle-ci et ne recevra aucune justification qui lui permettrait d'apprendre pourquoi un groupe d'humains masculins a tout fait pour la maintenir en vie, à l'instar de ses anciennes compagnes. L'histoire de *La Petite* s'ouvre sur la détention de quarante femmes dans une cage sise dans une cave et surveillée, minutieusement, par des gardiens muets, détenant, pour seul mode de communication,

le maniement du fouet. Si l'héroïne est entrée dans cette cave alors qu'elle était une enfant en bas âge et est, par conséquent, incapable de se souvenir de sa vie passée, les autres femmes détenues en ce même lieu ont toutes conscience de leur existence antérieure jusqu'à ce qu'un drame, quelque chose ayant peut-être entraîné une explosion ou, du moins, le surgissement de flammes, les ait fait se retrouver, sans leur consentement, sans aucune explication ni souvenir (Harpman, J., 2025, 44), dans une situation de total enfermement. Les journées se déroulant selon l'application de rites définis nous plongent dans un semblant de civilisation : les dames plus âgées (telle Dorothée) bénéficient d'une certaine autorité et de la manifestation du respect des autres, les tâches ménagères (cuisiner, nettoyer la cage) les occupent, tout comme le maintien d'une conversation, même stérile et répétitive, entre elles. Ces éléments structurants d'une journée semblant éternellement se répéter, *La Petite*, longtemps, n'en comprend pas l'importance, tout comme, à la manière d'une adolescente se révoltant contre son entourage, elle dénigre ses compagnes en constatant leur stupidité et leur futilité. De cette rébellion contenue, naissent quelques actes notables : essayer d'obtenir une vaine attention d'un des gardes, découvrir que l'écoulement des périodes d'activité et de repos ne correspondent pas à celles qu'elles ont connues dans leur ancien quotidien (Harpman, J., 2025, 79), développer une force, un égo de meneuse et une envie vitale de s'en sortir et de trouver – durant des dizaines d'années – des réponses à ses questions. L'enfermement a, dès lors, un double impact sur *La Petite*. Elle qui n'a pas vécu suffisamment dans l'ancien monde tente de comprendre ses congénères et de s'approprier quelques-uns de leurs schèmes journaliers, même si leur incohérence, dans une prison, ne fait aucun sens. À l'instar d'un jeune enfant, elle fait preuve d'un certain mimétisme. Mais, vivant en miroir de celles-ci et réagissant différemment puisqu'elle n'a grandi qu'en milieu carcéral, elle se comprendra comme un être différent, qui ne connaît ni les remords, ni les sentiments forts, ni la pudeur – ainsi n'a-t-elle aucun souci à déféquer sous le regard d'autrui – ni le besoin de contact envers ses pairs. Elle mêle l'instinctif et une intelligence forte qui lui permet d'échafauder, intérieurement, des démonstrations, des narrations, des plans. De plus, comment *La Petite* pourrait-elle se considérer comme un membre d'un groupe dont elle ne dispose pas des mêmes caractéristiques anatomiques puisque, subissant un rationnement et un manque d'exercice physique, elle ne détiendra jamais une corporalité se définissant comme totalement féminine ? En effet, elle ne sera jamais réglée (Harpman, J., 2025, 47). Par conséquent, tous ces paramètres l'identifiant comme autre que civilisée, en raison de sa participation à une société classique à l'échelle de l'humanité, lui procurent autant de stigmates du point de vue des femmes qui vivent avec elles que, pour elle, dans sa future quête de la recherche d'un sens à cette existence vide et absurde, des leviers motivationnels et solides l'amenant à persévéérer. L'altérité comportementale, hors de tout schème sociétal admis, lui donne une facilité d'adaptation et une pugnacité que les autres ne détiendront jamais, car elles ne sont pas aptes à se détacher d'anciens codes issus d'un monde déchu alors que *La Petite*, dénuée de tout signe communautaire, développe son propre *habitus*, détaché de tout dogme, de toute idée de soumission à un besoin hiérarchique primordial inhérent à une idée de conservation (Fabiani, J.- L., 2016, 65).

Surgit l'inédit : une alarme retentit au moment où un des gardiens allait leur passer leurs victuailles à travers une espèce de petit sas sous clé dans le grillage (Harpman, J., 2025, 90). Dans la précipitation et la désorganisation qui s'ensuivirent, ce dernier abandonne son trousseau de clés suspendu dans la serrure de l'ouverture du sas. Après quelques secondes de sidération, *La Petite* s'en saisit et s'aventure hors de la cage. Des pièces en enfilade, aucun garde, puis, un escalier ; se pourrait-il que ce dernier représente une espèce d'empyrée que l'âme accomplirait pour découvrir un sens à ce monde souterrain ? *La Petite* serait-elle la figure antique de la grotte qui vient apporter, à ses compagnes enlisées dans d'anciennes croyances, la révélation de la supériorité idéelle ? Non, il n'est aucune idée, aucun élément suprasensible, aucune illumination à livrer à autrui dans un extérieur qui ne se dévoile que comme une plaine cahoteuse dépourvue de toute autre âme. Il n'est, à l'extérieur, aucun message. Là ne s'y trouve ni gardien, ni individu quel qu'il soit, ni animal – à part quelques insectes qu'elles rencontreront plus tard – ni traces de civilisation si ce n'est quelques guérites semblables à la leur. Il n'est rien d'autre que la répétition infinie de leur propre milieu d'enfermement dans un macrocosme inconnu et stérile dont le sens demeure invisible et l'issue ne peut être que la mort. Si ce constat perturbe d'emblée le groupe féminin, il ne désoriente pas l'esprit de la jeune protagoniste qui déclare : « peut-être, quand on a connu un quotidien compréhensible, ne se familiarise-t-on jamais avec l'étrangeté, c'est le genre de chose que moi qui n'ai connu que l'insensé, je ne peux que supposer » (Harpman, J., 2025, 98).

Durant des dizaines d'années d'errance, l'héroïne n'apprendra rien du territoire infini qu'elle serpente, mais confrontera son esprit à la transmission de savoirs et d'éléments issus d'une civilisation disparue lui parvenant essentiellement grâce à Théa, la plus instruite du groupe qui fut, naguère, dactylo puis infirmière, et par Dorothée qui jouit de l'expérience de l'âge. Il n'est pas surprenant que celles qui l'éduquent soient marquées, à travers leur prénom, d'un lien avec la divinité. Nous référant au grec, la protagoniste apprend grâce à une déesse et à la détentrice du don de Dieu. Dans un monde où aucune marque religieuse ne subsiste et connaissant l'athéisme d'Harpman, ce clin d'œil n'est pas sans sens : la divinité subsiste uniquement à travers nous, dans nos vocables, nos expressions ou nos croyances. Elle rejoint de ce fait une partie de la pensée de Jean Ray. Mais qu'apprend *La Petite* au contact des femmes ? Elle acquiert d'abord des connaissances de survie : faire du feu, se nourrir grâce à une cuisson autre, employer des outils pour améliorer ses conditions de vie, observer les étoiles (même si leur configuration n'a plus rien de terrestre), marquer son passage, bâtir un village, mais aussi un cimetière. Théa lui enseigne quelques comportements humains que *La Petite* ignore comme les bases de la sexualité – même si elle n'y sera jamais confrontée dans un milieu sans homme vivant –, le besoin de contact tactile auquel elle répugne pendant longtemps n'ayant pas été accoutumée par le mode de vie de la cage, le respect des morts, les atours de la féminité une fois qu'elles seront plus sédentaires, mais aussi quelques éléments de calculs et les lettres de l'alphabet qui, finalement, ne seront pas des enseignements vains, puisque *La Petite* laissera à qui le découvrira le récit de son existence incohérente.

Dans un monde où plus aucune règle antérieure ne subsiste, il est difficile de conserver un esprit religieux et d'entrevoir des bribes de sacré. Pourtant, bien que n'ayant reçu aucun enseignement spirituel, *La Petite* va être confrontée à une forme rituelle issue d'anciennes pratiques mystiques en raison d'une quintuple approche de l'instance de la mort. Tout d'abord, la mort surgit à chacune des guérites qu'elles aperçoivent. Le schéma est identique : l'escalier, la configuration des pièces, la cage, mais à chaque fois, aucune vie, car dans toutes les caves qu'elles ont visitées, les humains (quarante hommes ou quarante femmes, jamais d'enfants) n'ont pu s'échapper et sont souvent entortillés de manière à ce qu'elles puissent observer l'horreur des derniers souffles. La sidération unie à la contemplation de ce qui aurait dû leur arriver laisse place à un élan pieux et respectueux. Peu importe la croyance ou l'incroyance de chacune, elles éprouvent le besoin de manifester une marque de recueillement : Théa se souvient de quelques vers d'une prière mariale ; Rosette entonne, chaque fois, en latin le chant des morts (Harpman, J., 2025, 141). Devant la porte de la cave plongée dans une luminosité constante, elles élaborent une croix en cailloux sur le sol (Harpman, J., 2025, 142), signe renvoyant au Christ, mais servant également de simple marquage, tout comme le symbole du sexe féminin qu'elles dessinent à côté, comme trace de leur groupe, pour leur rappeler et indiquer leur passage dans un monde qui se déploie à l'identique. Notons que les femmes ont envie d'enterrer leurs congénères, mais non seulement il faudrait une force immense pour ensevelir à chaque fois quarante personnes, mais aussi, il est impossible de récupérer les corps clos à jamais dans leur cage. Chaque cave, une fois scellée, fera office de tombeau (Harpman, J., 2025, 140). Deux ans après leur marche, surgit le premier décès, celui de Dorothée qui apparaît naturel étant donné son âge, puis, celui plus marquant de Marie-Jeanne qui se suicide dans une guérite durant la nuit, ne supportant plus ses atroces souffrances (Harpman, J., 2025, 148). Le temps s'écoulant et les signes de vieillesse parmi ce groupe d'âges inégaux se marquant davantage, on demande à Théa, en raison de ses connaissances anatomiques (Harpman, J., 2025, 174), de bien vouloir abréger la souffrance de ses compagnes – requête qu'elle comprend, mais ne se sent pas capable d'exécuter. *La Petite*, ne disposant pas des mêmes sentiments et des bases éducatives que ses sœurs dans la souffrance, accepte, quand il le faudrait, d'accomplir cette tâche. Ainsi, ce troisième élan mortifère permet à l'autrice de plaider en faveur de l'euthanasie qui sera acceptable en Belgique, sous certaines conditions, à partir de 2002, soit sept ans après cette publication. Le troisième rappel rituel lié à la mort est celui du rite funéraire avec un ensevelissement dans un cimetière commun doté de vraies tombes élaborées à partir d'amas de pierres et surmontées d'une croix gravée d'un nom dont les lettres ont été brûlées pour subsister (Harpman, J., 2025, 163). L'héroïne, restée seule au vu de son jeune âge lors de sa captivité, en creusera la dernière tombe, celle de Laurette aspirant à la disparition (Harpman, J., 2025, 198). Vient alors la rencontre inédite avec l'autobus contenant des squelettes de gardes porteurs de masque à gaz qu'elle mettra en terre, plaçant leur tombe en cercle. Si elle prend le temps de leur rendre cet hommage, c'est, comme elle le note, parce qu'ils étaient « de la même race, celle qui honore les morts » (Harpman, J., 2025, 229). La dernière marque est la confrontation de *La Petite* à sa propre fin qu'elle sait proche, car, arrivée à une soixantaine d'années, elle saigne pour la première fois et éprouve des douleurs déchirantes à l'abdomen. Cette dernière étape mortifère n'est plus emplie d'un quelconque ancien sacrement –

ni prière, ni chant, ni croix, ni tombe –, mais est placée sous le signe du respect d'une valeur qui a frappé *La Petite* lors d'une de ses visites de cave en solitaire : la dignité. Ayant vu le corps d'un homme reposer le plus droit possible sur un ensemble de matelas (Harpman, J., 2025, 201), défiant d'un regard vide tout intrus dans son antre, *La Petite*, profondément touchée par cette préparation calme et réfléchie face à l'inéluctable, désire quitter ce sol insensé de la même manière. Aussi, après avoir terminé son écrit, s'installera-t-elle du mieux qu'elle le peut sur un lit confortable.

Mais où est ce lit si douillet ? Au terme de son errance, la jeune fille devenue femme aperçoit un tas inhabituel de cailloux sous lequel est cachée une trappe de métal découvrant un escalier en colimaçon, menant à un gigantesque appartement richement décoré et disposant de tout le confort nécessaire (Harpman, J., 2025, 241). Les armoires restées vides témoignent de l'attente d'un être qui n'est jamais venu. Outre le miroir qui lui permet d'enfin se voir et l'eau chaude qui agrémenta ses derniers temps, *La Petite* se consacre à la lecture des quelques ouvrages de la bibliothèque, se déclinant des œuvres complètes de Shakespeare à Dostoïevski, en passant par un *Don Quichotte*, et munie de traités liés à l'astronautique (Harpman, J., 2025, 248). Il n'est pas anodin de parcourir de telles œuvres. *La Petite* s'est battue aussi vainement que l'homme de la Mancha ne découvrant rien au bout de sa quête, si ce n'est que le fantôme du sacré errant auprès d'un *Roi Lear* ou hantant un *Raskolnikov*. Ce spectre ne lui a jamais apporté de secours, elle qui tenta, une seule fois, de l'interpeler en se tournant vers le ciel (Harpman, J., 2025, 265).

Une tentative avortée de rétablissement des signes sociaux et religieux

André-Marcel Adamek (1946-2011), pseudonyme de Dammekens, est un écrivain wallon qui estime que son œuvre ne doit pas à être qualifiée de fantastique, mais livre une écriture du fabuleux qu'il entend exprimer à travers une recherche de la vraie nature humaine et l'usage d'un symbolisme du quotidien. C'est pourquoi son pseudonyme s'inspire de la figure d'Adam, nous renvoyant à une forme d'Eden, au triomphe et au besoin de respect de la nature. Dans *La grande nuit*, roman publié en 2003, nous découvrons, via une écriture postapocalyptique et dystopique, un message de préservation de notre Terre et ce symbolisme aussi atemporel que concret (Aron, P., 2024, 101). Nous l'évoquerons, grâce aux personnages de Malek, Méduse, Laury et Tinou dont les récits se croisent et s'enchevêtrent à la manière d'un roman choral. Tous ont survécu à une catastrophe inconnue, mais largement identifiée, notamment en raison de la date à laquelle elle se produit (le 6 août, comme Hiroshima) à un conflit nucléaire. Tous ont à se reconstruire et à espérer pouvoir évoluer à nouveau au sein d'une société qui, ils l'espèrent, se montrera plus proche des signes de la Nature, presque au sens rousseauiste du terme.

Tout débute avec, d'une part, la visite touristique d'une grotte ardennaise accomplie par Anton Malek, biologiste et sorte d'éthologue, où il se liera à une dame âgée, Marie (Adamek, A.-M., 2012, 8). D'autre part, et simultanément au récit de l'éboulement de la grotte, le lecteur découvre Mélanie, surnommée Méduse par ses collègues, seule femme d'un corps armé français qui effectue des manœuvres en char, accompagnée

de deux soldats, Julien Maginette et son infâme violeur, Bertrand Génard (Adamek, A.-M., 2012, 61). Survint une catastrophe menant à la mort des touristes ardennais, à l'exception du duo précité, et identifiée comme nucléaire par le compteur Geiger, tout affolé, des soldats (Adamek, A.-M., 2012, 77). Si les caractères de Malek, de nature plus apathique, et de Marie, dynamique malgré ses douleurs arthritiques, sont construits en parfaite opposition, leur conjugaison permettra à tous deux de progresser et à Malek de sortir de l'antre effondré. En effet, durant les sept jours (nombre mystique récurrent dans ce roman et mettant en avant l'idée de régénérescence), ils vont s'épauler si bien que leur entraide renvoie à la symbolique de l'aveugle et du boiteux. Malek, subissant une fracture due à la mauvaise réception d'une roche sur le pérone, et Marie, sagace d'esprit mais à la vue diminuée, vont se compléter pour se sortir de ce gouffre à la sortie duquel aucun secours ne les attend (Adamek, A.-M., 2012, 16-22). Pendant toutes ces étapes inhérentes à l'extraction de la grotte, Malek ne cesse de penser au comportement du loup et devient de plus en plus instinctif (Adamek, A.-M., 2012, 39), à l'écoute des mouvements de la nature. Il promet à Marie de venir lui apporter l'aide nécessaire une fois sorti d'affaire, mais, se retournant et n'apercevant qu'un corps inanimé dont il ignore s'il est mort ou non, Malek ne reviendra jamais aider Marie. Il lui faudra sept jours de plus pour s'apprêter, physiquement et mentalement, à affronter ce nouveau monde dont les seuls survivants semblent être les poissons. De là découle l'idée que la radiation a sans doute été moins forte du côté de la mer, lieu qu'il estime devoir rejoindre à la hauteur approximative de Boulogne-sur-Mer (Adamek, A.-M., 2012, 61), muni d'un vieux side-car et d'une grande toile le protégeant d'une pluie si irradiée qu'elle en cloque la peau et entraîne de fortes pelades. C'est ainsi qu'il finit par tomber sur Méduse, debout près des corps des deux soldats qu'elle a exécutés, après avoir subi le viol de celui qui était censé l'épauler. De plus, Génard n'a éprouvé aucune honte à avoir tué une pauvre oie sauvage égarée et blessée qui se tenait près d'eux, signe d'une radiation moins forte, symbole réinvesti de l'oiseau porteur d'un message divin puissant, telle la colombe volant jusqu'à Noé (Adamek, A.-M., 2012, 84). Méfiante des hommes, surtout d'un qui ne se cache pas d'avoir abandonné une dame âgée dans une grotte (Adamek, A.-M., 2012, 96), Méduse choisira de cheminer seule. Chacun aura, pour destination finale, le souhait de dénicher un paysage maritime moins dévasté. De l'un et de l'autre émane un état trop instinctif pour qu'une ébauche de société ou de simple collaboration puisse être envisagée.

Ce caractère presque primitif se confirmera pour Méduse lorsqu'elle s'associera, pour sa survie, à des jumelles cannibales, appelées Fa et Mi, dangereuses réductions monosyllabiques. Méduse, peinant à se remettre de son viol, ne sera pas choquée par leur agressivité, leur irrespect et leur comportement aussi barbare qu'archaïque. Leur manière de tuer un homme et de le manger était acceptable dans la mesure où leur démarche s'apparentait à une forme de cérémonial (Adamek, A.-M., 2012, 126) qui ne s'adressait nullement à un corps féminin. Elle restera, pour elles, Méduse, le prénom de Mélanie leur apparaissant trop complexe. De son côté, Malek, ayant trouvé un chien en piteux état au vu des radiations qu'il a subies continue à approcher de la mer, remarquant que son raisonnement était correct puisque les lieux semblent beaucoup moins détruits. Il tombe enfin sur une petite fille rondouillette, Tinou, attirée

par Gris-Nez, nom donné à cette survivance canine (Adamek, A.-M., 2012, 105). Elle est rapidement rejointe par un homme très adipeux qui fait comprendre poliment à Malek, au vu de son caractère décharné et, dès lors, fortement contaminé, qu'il ne peut vivre avec eux, dans leur bunker. Les *gros* constitueraient, en effet, une race supérieure dont l'adiposité les aurait préservés de l'irradiation. Ils ne peuvent, par conséquent, se soucier de la préservation de leur groupe, se mélanger avec un individu aussi mal en point, d'autant plus, comme Malek l'apprendra par la suite, qu'ils appartiennent à une secte des adorateurs de Cassiopée dont Tinou serait l'incarnation terrestre (Adamek, A.-M., 2012, 153). Redirigé par le *gros* vers la communauté d'Audresselles, Malek s'installera parmi celle-ci, accueilli par Samuel Laury (Adamek, A.-M., 2012, 110).

Cette communauté semble idéale dans la mesure où Laury n'en est pas le chef, mais juste un porte-parole. Chaque décision est prise à l'unanimité par un vote sous la tente principale. Chacun travaille à la reconstruction sociale, à l'établissement d'un camp qui s'apparentera davantage, de mois en mois, à un village, en fonction de ses compétences. Il n'existe que l'interdit de reproduction en raison des conséquences de la radiation sur un nouveau-né. Malek s'adapte à cette société en devenir. Son sidecar améliore la tournée des prospecteurs comme Colasse qui conte ses faux exploits aux habitants en guise de distraction innocente et d'espoir. Outre les conserves récoltées, ils se nourrissent grâce à leur pêcheur qui dispose d'une unique barque (Adamek, A.-M., 2012, 114). La pêche est partagée avec les *gros* qui fournissent à certains des graines d'opium (Adamek, A.-M., 2012, 153). Tout semble fonctionner jusqu'à ce que la confiance envers Laury s'effrite légèrement avec la capacité de ramener davantage de matériaux améliorant leur logement et engendrant une rivalité domestique, semblable à la notion de propriété décrite chez Jean-Jacques Rousseau. Un jour, Colasse conduit au camp un homme qui se présente comme le prêtre de Breteuil (Adamek, A.-M., 2012, 158), homme qui inspire la fausseté à Malek et qui veut se faire appeler *Padre*. Malgré la suspicion qu'il inspire à quelques habitants, il ne peut être pris pour son manque de connaissance biblique, bien qu'il en arrange souvent les propos et décontextualise les citations qu'il en livre. Toutefois, il détrône Laury par ses prophéties en appelant au retour du soleil après l'Apocalypse (Adamek, A.-M., 2012, 164). Chance et phénomène météorologique s'allierent pour que le ciel, d'un gris épais depuis la catastrophe, s'éclaircisse grâce à un retour du vent et laisse enfin passer les rayons solaires. Adulé et perçu comme un saint homme, un guide, la tente décisionnelle fut muée en un bâtiment appelé *temple*, doté d'une croix. Le prêtre appela à la procréation voulue par le seigneur, ôtant le seul interdit décidé communément avec Laury. Soudainement, une rumeur circula : Samuel Laury est juif (Adamek, A.-M., 2012, 168). Adamek rejoue ici le combat tant représenté de l'Église triomphante et de la Synagogue aveugle (Serper, A., 1964, 315), parfait double de l'omnipotent *Padre* face au renégat Laury.

Pendant cette période à l'atmosphère belliqueuse, Méduse, s'étant aperçue de sa grossesse, ne peut plus la masquer. Elle espère que l'enfant à naître sera une fillette, s'épargnant l'angoisse d'assister à l'engloutissement de son bébé, rappelant de nombreux sacrifices antiques. Constatant qu'elle a mis au monde un fils, baptisé Do

par le duo infernal, Méduse, trop faible pour fuir, cache son sexe le plus longtemps possible à ses condisciples. Celles-ci s'en aperçoivent rapidement et, ne semblant pas le dévorer, mais ne manquant pas d'y faire allusion, place Méduse dans une nouvelle tension de survie. Cette atmosphère mortifère l'amène à profiter de l'empoisonnement de Mi par l'eau de pluie et du départ pour la chasse de Fa pour partir. Rattrapée par Fa, perdue suite au décès de sa sœur, Méduse la transpercera d'une lance improvisée tant pour défendre son nourrisson que parce que Fa, se voyant refuser l'amour de Méduse, préfère mourir (Adamek, A.-M., 2012, 222). Parallèlement, la communauté du *Padre* subit le vol de sa barque (Adamek, A.-M., 2012, 203) qui échauffe les esprits contre les gros. Le prêtre insuffle, indirectement, des idées de revanche, tout en se couvrant derrière des paraboles tronquées, et incite, de cette manière, à déclencher un combat. Tinou, observant les individus armés à l'horizon, a le temps de s'échapper, tandis que son père et son oncle – seuls membres de la société des gros – se font assassiner sous ses yeux alors qu'ils n'ont jamais rien volé (Adamek, A.-M., 2012, 199). Le coupable est Balbius, un alcoolique déjà réprimandé par Laury, qui a voulu, avec deux sommeliers, tenter de rejoindre l'Angleterre (Adamek, A.-M., 2012, 206). Son échec les ramenant sur la côte d'Opale, ils subirent tous trois le comportement fourbe du prêtre, les incitant, d'abord, à confesser leur crime, comme s'ils allaient être pardonnés, puis, leur faisant subir ce qu'il nomme la justice des hommes, sans leur donner quelques minutes de paroles. Pendus tous trois sur la plage (Adamek, A.-M., 2012, 233), rappelant au loin les silhouettes du Mont Golgotha, les corps mettent en exergue l'idée qu'une société humaine ne se conçoit finalement jamais sans crime, sans hypocrisie et sans concurrence. Le seul pêcheur du village, pris de remords, se jette en mer. Fuyant un monde peuplé de boucs émissaires potentiels, dirigé par une réincarnation de Ponce Pilate et aveuglé face à la répétition des signes culturels de la destruction sociétale des hommes, Malek, s'identifiant dorénavant à son prénom, Anton, retrouve Méduse, dotée, à nouveau, du prénom Mélanie, débarrassée de l'emprise primitive portant, avec elle, son enfant, baptisé Océan. Anton rassure Mélanie sur le caractère corporel inhabituel de sa progéniture qui reste, avant tout, un enfant (Adamek, A.-M., 2012, 236). Laury, débarrassé de son aspect faussement peccamineux, et l'innocente Tinou, déesse déchue d'un univers sectaire, se retrouvent loin du tumulte d'individus incapables de dénouer le bien du mal et d'apprendre de leurs échecs antérieurs. Ils aspirent, accompagnés de Gris-Nez, à rejoindre Anton et à constituer un groupe qui se préservera de toute pensée dogmatique et stérile pour privilégier l'échange véritable, l'observation des signes naturels, calquée sur le procédé réflexif et déductif apparenté à celui d'un Baskerville dans le roman d'Eco (Eco, U., 2012). Peut-être réussiront-ils enfin, vers la côte du Finistère, à créer une petite communauté soucieuse de la nature et d'autrui et abolissant toute prophétie fallacieuse ? Océan, dépourvu de colonne vertébrale, aux pieds palmés et à l'avenir corporel incertain semble, à la manière des êtres avertis maeterlinckiens auxquels appartiennent les enfants en bas âge, nous faire espérer qu'une telle société est capable de prospérer, car, brandi par Anton vers la mer, il esquisse pour la première fois un sourire aussi charmant que serein (Adamek, A.-M., 2012, 239). L'homme serait-il capable d'inverser le cours des choses et d'évoluer de la prédation vers l'harmonie ? C'est pourquoi, depuis l'entre-deux-guerres et grâce aux concepts de l'étrange transmis par Franz Hellens, les lettres belges jouissent d'une identité particulière qui

ne cesse de réinvestir les codes sociétaux d'un XX^e siècle aux fondations considérablement effritées. L'examen comparatif des œuvres de Jean Ray, de Jacqueline Harpman et d'André Marcel Adamek révèle une transformation sémiotique fondamentale des régimes de signes religieux dans la littérature belge contemporaine, marquée par les traumatismes de l'enfermement et les ruptures majeures de son environnement européen. Dans *Malpertuis*, la topographie labyrinthique et le confinement des divinités antiques dépouillées de leurs indices iconiques constituent une déconstruction exemplaire des systèmes symboliques traditionnels, en écho aux théories de Peirce sur le glissement des icônes et indices dans un univers sémiotique instable. La demeure aux relents occultes laisse le lecteur perdu, à l'instar de son protagoniste, Jean-Jacques Grandsire, dans un milieu qu'il ne reconnaît plus et à partir duquel il est en droit de s'interroger sur la pérennité des croyances qu'il nourrit actuellement. Par ailleurs, *Moi qui n'ai pas connu les hommes* met en scène, à travers la figure épistémique de *La Petite*, une lacune dans la maîtrise des codes sociaux et religieux, inscrivant la ritualité dans une dimension performatrice renouvelée, proche des écrits de Butler, où le rite, après avoir été une balise pour ses compagnes attachées à un ancien mode de vie devient, pour elle, une espèce d'acte de résistance personnelle et d'affirmation identitaire dans un contexte apocalyptique et absurde. Enfin, *La Grande Nuit* propose une polyphonie narrative confrontant la tentative de reconstruction d'un ordre social fondé sur des codes ancestraux et privilégiant une atmosphère rousseauiste à la défaillance d'une autorité religieuse perfide et doctrinale, nous faisant penser à l'affrontement de Baskerville et de l'aveugle Jorge dans le célèbre roman d'Eco. Ce roman d'Adamek met en lumière la recomposition dynamique des signes dans un univers post atomique où l'érosion des paradigmes sémiotiques traditionnels engendre une quête inédite de sens.

Ainsi, ces textes participent, à travers des formes variées d'enfermement subjectif, à une reconfiguration du code religieux, qui dépasse la simple représentation mimétique. L'enjeu est de parvenir à transformer le cadre partagé en un espace de négociation et de refondation symbolique.

Par leur articulation du fantastique et du postapocalyptique, ils incarnent la littérature comme un laboratoire sémiotique essentiel, capable d'interroger les déstabilisations axiologiques et identitaires inhérentes à la modernité post belge, et d'ouvrir des pistes réflexives sur la plasticité du sens dans un monde en mutation.

Références

- Adamek, André-Marcel, *La grande nuit*, Bruxelles, Espace Nord, [2003], 2012.
 Allard-Poesi, Florence, Huault, Isabelle, *Judith Butler et la subversion des normes : pouvoir être un sujet*, Éditions EMS, 2012.
 Aron, Paul, « Le bestiaire d'Adamek », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°67, 2024.

- Beck, Philippe, « Les écrivains du front belge. Groupements, revues, littérature de guerre et antimilitarisme », dans *Interférences littéraires*, 2009.
- Belaatik, Nadid, « Le Fonds Stanislas-André Steeman », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°46, 2015.
- Berkans, Catherine, « *Malpertuis* ou Jean Ray face au mythe », dans *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n°1-4, 1997.
- Denis, Benoît, « Du fantastique réel au réalisme magique », dans *Textyles, Revue des lettres belges de langue française*, n°7-9, 2002.
- Eco, Umberto, *Le nom de la rose*, Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- Fabiani, Jean-Louis, « L'habitus au risque du clivage ? », dans *Pierre Bourdieu. Un structuralisme héroïque*, Paris, Le Seuil, 2016.
- Gauchez, Maurice et Boquet, Léon, « Manifeste », dans *La Renaissance d'Occident*, 1920.
- Harpman, Jacqueline, *Moi qui n'ai pas connu les hommes*, Paris, Stock, [1995], 2025.
- Hellens, Franz, *Les réalités fantastiques*, Paris, Gallimard, 1923.
- Huftier, Arnaud, *Jean Ray, l'alchimie du mystère*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Maeterlinck, Maurice, *Le trésor des Humbles*, Bruxelles, Espace Nord, 2012.
- Merget, Robert, « Manifeste des Jeunes Écrivains Nationaux », dans *Anthologie des Jeunes Écrivains du groupe de la R.N.*, 1932.
- Paque, Jeanine, *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Éditions Lucie Wilquin, 2003.
- Ray, Jean, *Malpertuis*, Bruxelles, Espace Nord, [1943], 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.
- Savan, David, « La sémiotique de Charles S. Pierce », dans *Langages*, n°58, 1980
- Serper, Arié, « Le débat entre Synagogue et Église au XIII^e siècle », dans *Revue des études juives*, n°123 3-4, 1964.
- Somville, Léon, *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967.
- Vanbaelen, Sylvie, « *Moi qui n'ai pas connu les hommes* de Jacqueline Harpman: récit d'une genèse de femme », dans *Nottingham French Studies*, n°48.1, 2009.

LA MÉTEMPSÉMIOSE OU LA RÉINCARNATION DU SIGNE EN INSIGNE DANS QUELQUES ROMANS FRANÇAIS DE L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Axel Richard Eba
Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire

Abstract. *The sign is an element of representation of a physical or metaphysical reality. It is also a way of establishing a resemblance with a reference without forgetting that it acts as an ideologem whose role is to establish a dialogue with empirical realities. The sign is omnipresent in theories with linguistic connotations and in literary practices. Extreme contemporary novelists have a habit of going beyond the meaning of the sign to make it a badge in their novelistic creations. The badge therefore supports the distinctive forms invested in the romantic texts which make the style a dialogic game and a symbolic issue.*

Keywords: sign; insign; metemphemiasis; novels; markable-Index.

Introduction

En s'intéressant à la question du signe, l'on constate que plusieurs disciplines en font un objet d'étude. Elles cherchent à délimiter le sens de ce qui constitue un thème central pour la linguistique, la psycholinguistique, la sémiotique, la didactique des langues, voire même la littérature. À ce dernier niveau, les caractères littéraires du signe ne restent pas figés dans le temps. Ils évoluent au gré de certaines modifications génériques et idéologiques dans la pratique romanesque spécifiquement. Après lecture d'une catégorie de romans de l'extrême contemporain, c'est-à-dire la période allant de 1980 à nos jours, on ne saurait négliger le fait que le signe est dans une profonde métempsémiose. Ce néologisme nous aide à caractériser un phénomène nouveau dans la pratique créative actuelle dans le roman français. Il s'agit de la réincarnation du signe en insigne. Si le premier dénote une chose subtile par le procédé de substitution, le second en fait de même pour les choses évidentes par le procédé de constitution. Les lignes qui suivent serviront à éclairer ce rapport contrasté entre deux concepts dont l'examen implique de classifier le signe selon les grands penseurs de la linguistique, de la sémiotique et du dialogisme avant de calibrer le sens de l'insigne opérant dans quelques passages des textes d'Éric Faye, de Guillaume Muso, d'Annie Ernaux, de Nina Bouraoui et de François Bon.

1. La sémiose du signe...

1.1. *Le signe linguistique*

Le signe est doté d'une certaine forme d'ubiquité dans les disciplines des sciences du langage. Il apparaît comme l'épicentre des réflexions sur tout ce qui concerne les

schèmes du langage. La raison en est que les chercheurs ne se contentent pas de l'étudier de manière logique sans au préalable lui attribuer une définition opérationnelle pour chaque circonstance d'enquêtes sur les foncteurs de la signification. On ne peut donc parler du signe linguistique sans revenir sur les implications sémantiques et les invariants qui en fondent les aspects inaliénables. En proposant la définition, la fonction, les implications et les limites du signe, Teodora Cristea (2001, 11) indique qu'il est emblématique et « représente quelque chose d'autre que lui-même ». En marge de ses attributs linguistiques, le signe primitif a pour tendance générale l'incarnation d'une idée, d'une chose, d'un état ou d'une situation, voilés par des causes hétérogènes du langage. Selon Jean Dubois (2002, 430), le signe se substitue à d'autres éléments qui peuvent trouver en lui plus d'éclats significatifs et fonctionnels. À l'échelle humaine, le signe à trois implications essentielles. Louis Hjelmslev (1966, 60) les étales de cette manière : « un 'signe' fonctionne, désigne, signifie ». Il est alors utilisé par l'imagination pour accomplir des missions de communication, servir à faire la différence entre des éléments, et représenter un contenu conventionnel ou propositionnel.

De diverses natures, le signe peut être linguistique, auditif, visuel, tactile, olfactif et gustatif (Courtés, J., 1991, 23). Toutes les significances du signe n'arrivent pas à camoufler les insuffisances qui ont poussé Ferdinand de Saussure (1995, 98) à la réflexion. S'intéressant à l'étude de la langue, il estime que « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique », sachant que le concept équivaut au « signifié » et l'image acoustique au « signifiant ». Cette affirmation devenue générale est l'un des fondements théoriques de la linguistique moderne. En la prononçant, Saussure justifie sa thèse en mettant en contradiction l'essence et l'existence du signe. Il entend enseigner à ses disciples un point de vue axé sur le signe en lui-même (comme le métal d'une pièce de monnaie) et non en son usage (comme un moyen d'échange et de transaction). Alors le signe linguistique « possède une double face, à l'image de la feuille de papier, liant le signifiant sensoriel au signifié conceptuel » (Saint-Martin, F., 1992, 9). L'alliage de ces deux *relata* donne la constitution structurelle du signe linguistique, qui se veut institutionnel pour un groupe social déterminé (Ducrot, O. et Todorov, T., 1972, 132). La prééminence structurelle du signe linguistique est un tremplin à l'étude des postes significatifs du signe sémiotique comme a pu le démontrer le philosophe américain Charles Sanders Pierce.

1.2. Le signe sémiotique

Le signe a fait l'objet d'une lecture en sémiotique américaine avec les propositions de Charles Sanders Pierce. Avec de solides bases intellectuelles en logique, philosophie et mathématique, il est l'un des pionniers du pragmatisme aux États-Unis. Il proposa de lire le signe sémiotique à l'aune de ses dérivés gravitationnels tels que l'icône, l'indice et le symbole. Pierce a la particularité de contredire le schéma binaire de Saussure (Signifié/Signifiant) pour en formuler un autre à trois dimensions, à savoir « le Fondement » – l'aspect visible du signe ; « l'Objet » – ou ce à quoi renvoie le fondement et ce à quoi l'interprétant renvoie le signe dans un processus de sémiotique ; et « l'Interprétant » – la fonction de médiation (Fisette, J., 1993, 11). Selon C. S. Pierce, « le signe n'est pas une unité codifiée, définie par son apparence à un code. Le

signe est plutôt un état temporel, un moment dans un processus sans fin d’acquisition de savoirs » (Fisette, J., 1993, 9). Autrement dit, le signe sémiotique est un représentamen dont la force ne se trouve pas dans son état, mais dans ses extras. En dépassement de sa double face saussurienne, le signe sémiotique est un outil d’acquisition d’un savoir continu. Il est le fruit d’une sémiotisation en tant que « produit d’appariements réguliers mais uniques d’extraits d’expression donnés et de fragments du contenu par essence différentiels » (Cusimano, C., 2015, 69).

Le signe sémiotique est tributaire de l’action logique de formulation des inférences à partir des données soumises à la cognition. Jean Fisette (1993, 50) notifie que « le signe ou représentamen paraît, suivant l’heureuse expression de Peirce, comme une émanation de l’objet ». Pour clarifier la pensée de l’américain, le signe est appréhendé dans un mouvement triadique. D’abord, il est perçu par sa simple apparence ; ensuite, il est reçu par le processus de sémiotisation ; enfin, il est conçu par la réalisation d’une herméneutique de l’objet signifiant. Ajoutons que la conception du sens du signe sémiotique ne se fait pas une bonne fois pour toute, elle est, au contraire, évolutive dans le temps. Le savoir continu auquel pousse le signe de nature sémiotique s’améliore ou se détériore avec le temps. C’est pourquoi la fonction sémiotique du signe est une fonction de médiation et de méditation. Le signe est ce qu’il est parce qu’il procure un savoir supplémentaire sur une idée, un être, une chose, un état ou une situation. Il faut remarquer avec C. S. Pierce que le signe dépend fortement de ses conditions d’appréhension. Au prisme de la logique de l’américain, le signe se comprend mieux avec un raisonnement axé sur sa démarche, sa méthode et ses procédés d’expression. En déviant la matière du signe traitée par Saussure, C. S. Pierce examine « les moules de la pensée » affiliés au signe afin d’en dégager les structures de connaissance (Meynard, L., 1955, 12). Le signe avec des attributs sémiotiques est beaucoup plus dans la relation aux faits de déduction et phénomènes de signification. La tendance analytique de Charles Sanders Pierce met en perspective une nature dialogique du signe que Mikhaïl Bakhtine codifie dans ses réflexions sur la parole linguistique et le texte littéraire.

1.3. *Le signe dialogique*

Mikhaïl Bakhtine est l’initiateur d’une translinguistique dont l’objet central d’étude est la parole. Celle-ci se remarque par son aspect dialogique et constructif de normes polyvalentes de communication. La parole est une source conviviale de recherche sur les sociétés humaines avec pour points spéciaux de traduire la diversité des langages en usage dans un espace géographique unique ou mixte et dans un temps synchronique ou diachronique. Dans tous les cas, la parole est une unité de mesure de la créativité linguistique et artistique d’un peuple. Pour le démontrer, Bakhtine propose une étude sur la parole romanesque dans laquelle le signe dialogique prend forme et expose ses effets. Le chercheur russe considère que la portée du signe est effective lorsqu’il y a imbrication entre les approches physique et psychologique du signe. Autrement dit, « le mot comme signe idéologique décrit le signe comme ce qui renvoie à quelque chose d’autre, par opposition aux *chooses*, qui sont, elles, intransitives ; les signes se divisent ensuite, de manière encore augustinienne, en ‘déjà existants’ et ‘expressément créés’ » (Todorov, T., 1981, 28). Les caractères les plus importants du

signe sont dans sa nature et sa fonction dialogiques. Les voies saussurienne et peircienne sont entremêlées dans une théorie d'unification avec Mikhaïl Bakhtine. Il ajoute l'idée que le facteur distinctif du signe se trouve dans sa capacité à révéler les idéologies contenues dans les mots, les gestes, les représentations graphiques, les symboles, etc.

Le signe a une fonction idéologique de sémiotisation. C'est dire l'intention sous-tendue à toute production significative. Le signe trouve son plein potentiel lorsqu'il arrive à créer un accord sémantique entre le mot, l'idée et la cible. Dans la pensée dialogique, le signe en lui-même est inachevé ; et il s'accomplit quand il prend sens en soi ou en l'autre. C'est pourquoi la personne répondante a une place énergique dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine qui affirme que, dans les sciences humaines, « le partage n'est plus entre choses et signes, mais entre choses et personnes » (Todorov, T., 1981, 29). Il écrit à juste titre qu'« un énoncé isolé et concret est toujours donné dans un contexte culturel sémantique et axiologique » (Bakhtine, M., 1978, 58). En considérant le signe comme un facteur d'énonciation, le théoricien russe souligne le contenu idéologique du signe et la structure poétique de son énonciation. Dans une telle configuration, le signe est « *un marqueur dialogique* [...] qui, à chacune de ses actualisations, véhicule l'image d'une instance énonciative seconde, créant ainsi les conditions d'une 'dialogisation intérieure' » (Sarrazin, S., 2012, 128). Le déchiffrage du signe ne dépend pas d'un code absolu dans la forme du matériau, il est conditionné par la double capacité que la personne a de consulter des archives ou de se référer à son *gnosis* (appréhension intellectuelle, culturelle, sociologique, etc.). L'approche dialogique de M. Bakhtine, faisant suite à celles linguistiques de F. de Saussure et sémiotique de C. S. Pierce, montre une absence d'unanimité théorique sur le signe. Cela est une aubaine pour fixer les déterminations essentielles de l'insigne.

2. La métémphémiose par l'insigne

2.1. La production de l'insigne

La production de l'insigne est effective en raison des limites trouvées au signe selon les différentes tendances générales de caractérisation de cet objet d'étude. En les restituant dans les sections précédentes, nous avons présenté les lois qui régulent la lecture du signe. Pourtant, une exception aux différentes règles fait naître la question de l'insigne fondée sur les antivaleurs, voire les imprécis des signes linguistique, sémiotique et dialogique. Dans la configuration du signe proposée par Ferdinand de Saussure, le signe linguistique est largement artificiel quand il s'agit d'étudier des créations littéraires, notamment les romans contemporains. Le signe linguistique est privilégié en matière d'étude de la langue, se limitant à l'analyse de la phrase par ses caractères écrits ou prononcés qui sont les marques du pluriel, les syllabes, les lettres de l'alphabet, les désinences, les phonèmes, les monèmes, les syntagmes, les synthèmes, les morphèmes. Ces éléments trouvent difficilement une pertinence quand il s'agit d'interroger des fragments textuels dans lesquels réside la pratique stylistique d'un écrivain. Mikhaïl Bakhtine (1978, 60) n'a pas manqué de critiquer cet état de fait en signalant que « *le langage, dans sa détermination linguistique, n'entre pas dans l'objet esthétique de l'art littéraire* ». À la suite de tels propos, François Récanati

(1979, 17) a pu formuler la remarque suivante : « quand on lit un livre, on ne fait pas attention aux caractères, mais à ce qu'ils représentent ». Ainsi, nous pouvons affirmer que les signes linguistiques sont en usage subtil dans le texte littéraire. Or, l'insigne entend prendre en charge les éléments linguistiques que les écrivains rendent visibles, voire même évidents pour se démarquer et faire remarquer les passages distinctifs de leurs productions esthétiques.

La dimension idéologique du signe est en toute béance dans les travaux de M. Bakhtine, sur le signe dialogique. Cependant, en analysant quelques propositions bakhtiniennes, Julia Kristeva (1969, 88) a pu constater que le théoricien russe est tombé dans la généralité en parlant du dialogisme. Elle a su réduire le dialogisme à de l'intertextualité en donnant au signe bakhtinien une identité textuelle, lui qui était présenté comme un électron libre du social, du culturel, du politique, de l'histoire dans le texte littéraire. À partir des travaux de Mikhaïl Bakhtine, la notion d'insigne veut contredire l'idée du trop-plein-référentiel du signe afin de proposer celle du signe préférentiel. Autrement dit, le lecteur attribue un sens au signe selon ses préférences quand il manque de références. Par-là, l'insigne devient une marque de reconnaissance attribuée au texte ou à ses parties conformément à des attentes ou des remarques de distinction ou d'investigation. Umberto Eco (1992, 77) donne un exemple de situation qui nous permet de délimiter le noyau noématique de l'insigne. Rapporte-t-il que : « si, au siège d'un parti politique qui a subi une effraction, on trouve l'insigne d'un parti adverse, on peut en inférer que les auteurs de l'effraction sont les adversaires des victimes ». En appliquant la réflexion au produit littéraire, dans les romans de l'extrême contemporain, il y a comme des insignes qui sont laissés dans le texte afin de pousser le lecteur à des évidences. Les savoirs sur les théories littéraires poussent les lecteurs à reconnaître ici et là un phénomène d'intertextualité, un autre de l'intermédialité, un geste du féminisme, un critère de la sexualité libre, une pratique de l'intimité.

Les écrivains contemporains, voire postmodernes font une telle promotion de l'excès, de l'ouverture, voire de l'*inthéorisation* [le fait d'écrire une œuvre en soumettant son texte à des pratiques théoriques éprouvées] que l'on pourrait ne plus parler de signes subtils, mais d'insignes évidents dans leurs créations textuelles. L'insigne récupère la forme de l'indice théorisé par Charles Sanders Pierce pour qui « c'est l'objet saisi dans son unicité, sa singularité, comme simplement existant : il fonctionne sur la base de la contiguïté » (Fisette, J., 1993, 24). De par son étymologie latine (< *insignis*), l'insigne est un indice qui attire l'attention en la redirigeant vers une réflexion précise. Il établit une coïncidence entre lui et une réalité en fournissant des informations évidentes non forcément vraies ou fausses. L'insigne se caractérise par une présence immédiate, comme si l'écrivain laisse derrière lui des indices d'effraction. À la base des recherches d'inspiration linguistique, « les deux côtés du signe – son aspect formel et son aspect conceptuel – sont exploités simultanément de telle manière à l'intégrer multiplement dans le tissu textuel » (Taban, C., 2009, 78). Cependant, des fragments de textes montrent les limites du signe et donnent place à la lecture de l'insigne qui est lui-même doté de ses propres leviers exégétiques.

2.2. Les marques de l'insigne : *glyph, graphe, gramme*

Dans la production romanesque, l'insigne est un indice qui se remarque à la lecture du texte. Il s'impose à la vue du lecteur et le pousse à l'interprétation selon une dynamique précise. En lui-même, l'insigne présente des sous-catégories que nous avons déterminées en fonction des analyses que Julia Kristeva propose du texte littéraire. On pouvait affilier la dissection de l'insigne à d'autres travaux scientifiques, mais la sélection de J. Kristeva est rendue possible grâce à la pertinence scientifique qu'elle donne à des lexies ordinaires ou néologiques. En premier lieu, elle constate que « dans le texte, un hiéroglyphe interviendra pour renverser le phéno-texte vers le géno-texte où se déploie le jeu numérique des signifiants » (Kristeva, J., 1969, 255). A ce niveau, l'évidence de l'insigne le fait fonctionner comme un hiéroglyphe. C'est pourquoi le caractère gravé de l'écriture, nous l'appelons **glyph**. Les écrivains contemporains ont pris cette habitude de produire des textes avec des inscriptions en relief comme si leur volonté était de proposer des réformes typographiques de la linéarité du texte narratif. Observons un fragment textuel provenant du roman *Il faut tenter de vivre* d'Éric Faye :

Quelques jours plus tard, Sandrine Brouillard passait une annonce libellée comme suit dans des journaux méridionaux :

**JF du Nord, 28 ans, jolie, mince,
souhaite rencontrer monsieur, 50 ans max,
pour vivre avec lui,
au soleil, nouvelle vie.**

Dans ce style télégraphique, « nouvelle vie » rappelait le nom de villas du littoral comme on en longe à Cassis sous la pinède, après le Bestouan. (Faye, E., 2015, 21)

Il y a un mélange de formes graphiques avec une mise en gras particulière qui attire l'attention avant même la lecture. Cela suppose une volonté réaliste plus que réaliste puisque ce qui devrait être narré est représenté à l'aide de motifs graphiques. Le passage fonctionne en insigne avec toute l'insistance de se faire remarquer comme cela est, aussi, le cas dans *Elle et lui* de Marc Lévy. Une séquence dans le roman est la reproduction d'une conversation téléphonique sous la forme interactive que proposent les smartphones :

Mes petits Lords se joignent à moi [...]

Vous êtes rentrées à temps

À deux minutes près, j'étais cuite

J'ai klaxonné pour prévenir

J'ai entendu [...]

(Lévy, M., 2015, 195)

Le texte est l'espace de reproduction de la conversation en format électronique. Cela informe de la volonté manifeste de l'écrivain de sous-entendre un usage narratif des dispositifs médiatiques tels que le téléphone portable androïde de nouvelle génération. Le lecteur contemporain reconnaît automatiquement une de ses habitudes ordinaires de communication instantanée. Le dessein est de produire une écriture téléphonique en texte à l'image de l'écriture téléphonique en fait : l'imagination n'est que limitée à la réalité du quotidien. La production ne relève pas de l'inconnu, mais du connu et de l'éprouvé. Une certaine catégorie d'écrivains ajoute à l'insigne une sous-catégorie que Julia Kristeva nomme le graphe. Dit-elle en substance que :

[Le texte] est une pratique complexe dont les graphes sont à saisir par une *théorie* de l'acte signifiant spécifique qui s'y joue à *travers* la langue, et c'est uniquement dans cette mesure que la science du texte aura quelque chose à voir avec la description linguistique. (Kristeva, J., 1969, 18)

En s'appuyant sur les principes de la sémanalyse de Julia Kristeva, le graphe est un outil de l'insigne. Il permet de faire une lecture des relations supposées complexes que l'écrivain établit entre l'intime, l'extime et le social. Le texte fonctionne comme si pour le comprendre, il faut le *dé-grapher* en fonction des nœuds hypersensibles que proposent les auteurs contemporains à l'image d'Annie Ernaux :

Je ne sais pas comment j'ai été alertée, peut-être la voix de ma mère plus basse d'un seul coup. Je me suis mise à l'écouter, comme si je ne respirais plus. Je ne peux pas restituer son récit, seulement sa teneur et les phrases qui ont traversé toutes les années jusqu'à aujourd'hui, se sont propagées en un instant sur toute ma vie d'enfant comme une flamme muette et sans chaleur, tandis que je continuais de danser et de tournoyer à côté d'elle, tête baissée pour n'éveiller aucun soupçon. [...] Elle raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte de la diphtérie à six ans, avant la guerre, à Lillebonne. Elle décrit les peaux dans la gorge, l'étouffement. Elle dit : elle est morte comme une petite sainte. (Ernaux, A., 2011, 9)

Après la vague de l'autobiographie et de l'autofiction, elle propose à ses lecteurs, selon ses mots, « l'autosociobiographie ». Tout se limite à soi et à sa perspective de la société. Le mécanisme d'écriture est fondé sur les révélations des crises internes et des secrets de famille. Plusieurs graphes permettent de lire le traumatisme de l'enfance, le récit de filiation, le mal-être de toute une civilisation. La portée de l'insigne se dégage par le fait que des indices (« Lillebonne ») inspirent à traiter la vie du sujet-écrivain au *détriment* de celle du sujet-écrivant (Barthes, R., 1964, 153). Si on le fait, c'est justement pour mieux apprêhender la face cachée de l'écrivaine. Toute réflexion mène au point auctorial pour reconnaissance et difficilement pour démarcation. Au-delà de l'intimité personnelle, le social est un graphe à déplier pour apprécier le contenu non-métaphorique des textes contemporains. Un cas s'observe avec *Daewoo* de François Bon :

Les trois usines Daewoo sont presque en ligne droite, sur la route à quatre voies qui relie Metz et Thionville au Luxembourg via Longwy, à travers la vallée de la Fensch, autrefois ponctuée des grandes aciéries et maintenant juste une survivante ou, comme le haut fourneau d'Uckange froid depuis douze ans, l'imposante ruine figée qui témoigne de

l'époque où toute cette vallée vivait de la transformation du fer en acier. [...] En 1998, le groupe Daewoo décide de liquider trente-deux de ses quarante-sept usines dans le monde. Les trois usines de la Fensch ont été payées par les subventions publiques, au motif de redonner du sang et du travail à une région exsangue depuis qu'on en a terminé avec les aciéries et la mine [...]. On estime à 35 millions d'euros les subventions publiques versées à Daewoo. Les 229 salariés de Daewoo Villers sont licenciés depuis décembre 2002 et leur usine fermée. (Bon, F., 2004, 14-18)

Le roman s'oriente sur le chemin de la vérité en posant des insignes à des niveaux variés de l'écriture. L'écrivain se substitue, d'une part, au journaliste et la narration s'élabore, d'autre part, autour des graphes sociohistoriques. Le texte contextualise à nouveau la crise dans le secteur de l'aciérie des années 1970, l'installation de Daewoo en France en 1980, la fermeture des trois usines celles de Fameck, Villers-la-Montagne et Mont-Saint-Martin. L'écrivain s'engage à prouver et le lecteur peut estimer avoir les preuves nécessaires pour se faire un avis sur les difficultés internes de cette entreprise. Une recherche a posteriori ne ferait que confirmer le texte dans ses dires et ses implicites. Faut-il ajouter finalement que les indices dans la fiction sont d'une grande évidence que l'on pourrait parler d'insigne. Des sections visibles dans les Romans X-C (– romans de l'extrême contemporain) illustrent ce que Julia Kristeva appelle *les grammes* et que nous désignons comme la troisième et dernière sous-catégorie de l'insigne. Au préalable, elle fait savoir que le texte fonctionne en réseau en perdant la forme de la linéarité :

Dans ce réseau, les éléments se présenteraient comme *des sommets* d'un graphe (dans la théorie de König), ce qui nous aidera à formaliser le fonctionnement symbolique du langage comme marque dynamique, comme "gramme" mouvant (donc comme *paragramme*) qui fait plutôt qu'il *n'exprime* un sens (Kristeva, J., 1969, 123).

Le texte fait plus qu'il n'exprime ; il privilégie l'action de présentation à la représentation de l'action. La différence est que c'est par la *mimésis* que le texte propose une *sémiosis*. Alors, la production romanesque s'alourdit en prenant des grammes venant d'autres formes créatives, à savoir le film, le théâtre, le cinéma, la poésie, les médias, et bien plus encore. L'utilisation de ces grammes les pose en insignes dans les textes romanesques. Deux exemples donnent un ordre pratique à ce postulat. Le premier est de Guillaume Muso :

Un après-midi de mars, Layla, leur petite fille de cinq ans, avait disparu dans un centre commercial d'Orange County, au sud de Los Angeles. La dernière fois qu'on l'avait aperçue, elle regardait des jouets devant la vitrine d'un Disney Store. Sa nounou, une jeune fille au pair australienne, l'avait laissée seule quelques minutes. Juste le temps d'essayer un jean soldé dans la boutique Diesel d'à côté. (Muso, G., 2007, 27)

Le décor que plante Guillaume Muso transporte des insignes filmiques de disparition à l'américaine. En partant de cet indice, le roman *Parce que je t'aime* bénéficie des largesses des scripts pour une mise en forme cinématographique. Ainsi le texte se résout souvent à la simplicité des descriptions avec des didascalies et des dialogues pour une facilité de mise en action au cinéma, voire de transposition filmique :

À présent, la voiture n'est plus qu'à cent mètres, juste derrière Bryant Park. Pendant les beaux jours, cet endroit offre une agréable enclave de verdure, idéale pour une escale au soleil, un pique-nique ou une partie d'échecs près de la fontaine. Mais ce soir l'endroit est sinistre, plongé dans le noir, désert...

— TON FRIC !

Nicole pousse un cri bref. Une lame vient de jaillir devant ses yeux, brillante comme un éclair.

— TON FRIC, JE TE DIS ! ordonne le type au couteau. C'est un homme sans âge, tout en épaisseur et en puissance. Son crâne rasé émerge d'un coupe-vent sombre qui lui descend jusqu'aux genoux. (Muso, G., 2007, 13)

Le texte s'entoure d'éléments de langage dont la reconnaissance permet au lecteur de situer à tel ou tel niveau la présence d'autres arts et parfois même d'autres systèmes linguistiques, vu que la production textuelle avec des insignes se fait de manière symbolique où chaque écrivain ajoute tel gramme d'art, tel gramme de télé, tel gramme de sexualité, tel gramme d'idéologie. Le roman prend l'image d'une recette de cuisine où chaque gramme concourt à refaire un plat traditionnel ou créer un plat innovant. Le second exemple tiré de *Le jour du séisme* de Nina Bouraoui le prouve. L'écrivaine franco-algérienne plante un discours symbolique en utilisant les insignes de la fragmentation, plébiscités par les écrivains X-C :

La mer finit la terre. Elle forme un autre pays, solide et bleu, un mirage qui noie. On roule contre la chaleur et vers la ville. On risque. On coupe les virages. On fuit. On conduit à vue. On devine le camion, l'éboulis et le troupeau. On force le feu, un mur. On suit la ligne des falaises, un accident. La vitesse est une nausée. Une pluie de cendres charge le ciel. Je souffre du feu. J'étouffe. Je m'évanouis. (Bouraoui, N., 1999, 13)

L'écriture s'arrime au symbole. En parlant du séisme, l'écriture devient sismique. L'œuvre est un espace où la mémoire s'active pour évoquer un évènement passé qui a marqué l'enfance de l'écrivaine. En l'évoquant, l'écriture s'effectue en version automatique. Ce qui pourrait être considéré comme une dégénération du langage est réhabilité par la théorie de la fragmentation qui vient ainsi justifier les déconnexions du texte. La nouvelle écriture romanesque se love dans l'usage excessif des grammes du fragmentaire, de l'hétérogène, de la rupture, de la carnavalesque, de l'impureté, du mélange. Les signes de la subversion du langage sont dorénavant des insignes en raison de leurs recherches volontaires et de leurs mises en évidence calculées dans les créations romanesques de l'extrême contemporain.

Conclusion

Le signe est omniprésent dans les théories à connotation linguistique. Il est un concept rendu célèbre par Ferdinand de Saussure quant à la définition simple et attachante qu'il en fait : le signe est la combinaison du signifié et du signifiant. Les disciplines comme la sémiotique s'approprient ce terme pour en faire un objet d'analyse. Charles Sanders Pierce donne son point de vue sur le signe en le considérant comme un moyen d'instaurer une ressemblance avec une référence. Le signe est donc un élément de représentation d'une réalité physique ou métaphysique. Le théoricien Mikhaïl

Bakhtine donne un sens débordant au signe linguistique. Il le conçoit comme un idéologème dont le rôle est d'établir un dialogue avec les réalités empiriques souvent marginalisées par la tradition linguistique négligeant le contexte d'énonciation au profit de l'énoncé. Par-là, le signe devient insigne et le processus par lequel il le devient est nommé métémphémiose. En somme, l'insigne est un indice évident, voire emblématique qui ne force pas sa présence dans les œuvres littéraires. Il s'impose à l'attention de lecture en favorisant la combinaison du mot dialogique à la gestualité herméneutique. L'insigne prend finalement en charge les formes distinctives investies dans les textes romanesques qui font du style un jeu de mise en évidence des actes symboliques de la parole romanesque.

Références

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, [1975] 1978.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, [1964] 2002.
- Bon, François, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004,
- Bouraoui, Nina, *Le jour du séisme*, Paris, Stock, 1999.
- Courtés, Joseph, *Analyse Sémiotique du Discours*, Hachette, Paris, 1991.
- Cristea, Teodora, *Structures signifiantes et relations sémantiques*, Editura Fundației România de Mâine, București, 2001.
- Cusimano, Christophe, *Le Sens en mouvement*, Peter Lang, Berne, 2015.
- Dubois, Jean et coll., *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, [1994] 2002.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.
- Eco, Umberto, *La Production des signes*, LGF, Paris, 1976 [1992].
- Ernaux, Annie, *L'autre fille*, NIL Éditions, Paris, 2011.
- Faye, Éric, *Il faut tenter de vivre*, Éditions Stock, Paris, 2015.
- Fisette, Jean, *Introduction à la Sémiotique de C. B. Peirce*, XYZ éditeur, Montréal, 1993.
- Hjelmslev, Louis, *Le Langage*, Éditions de Minuit, Paris, [1963] 1966.
- Kristeva, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, Paris, 1969.
- Lévy, Marc, *Elle et Lui*, Robert Laffont, Paris, 2015.
- Meynard, Léon, *Logique et Philosophie des sciences*, Librairie Classique Eugène Belin, Paris, 1955.
- Musso, Guillaume, *Parce que je t'aime*, XO Éditions, Paris, 2007.
- Récanati, François, *La Transparence et l'Énonciation*, Le Seuil, Paris, 1979.
- Saint-Martin, Fernande, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, PUQ, Québec, 1992.
- Sarrazin, Sophie et coll., *Dialogisme : langue, discours*, Peter Lang, Berne, 2012.
- Saussure, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1916 [1995].
- Taban, Carla, *Modalités po(i)étiques de configuration textuelle*, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981.

SIGNS OF THE PSYCHE: BETWEEN SUFFERING, MEANING AND TRANSFORMATION

Smaranda Buju

“Gheorghe Asachi” Technical University of Iași, Romania

Abstract. The article explores the theme of the psychological sign as an essential form of communication of suffering, inner conflict or the need for transformation, beyond verbal expression. Starting from the idea that the psyche is not expressed only through words, but also through silent, ambiguous or bodily signs, the author outlines seven psychological and clinical contexts in which the sign becomes revealing: psychological suffering, the body, microexpressions, the dynamics of dysfunctional relationships, the process of therapeutic change, the symptom and existential crises. Each of these contexts highlights the fact that psychological signs deserve not only to be observed, but also to be interpreted with attention, empathy and responsibility. More than the need to be decoded and understood, psychological signs are access paths to meaning, authenticity and psychic restructuring. The article supports the importance of emotional education for non-specialists in mental health (teaching staff, pupils, students, parents, priests) that allows their recognition in educational, organizational or religious environments.

Keywords: hidden suffering; body language; microexpressions; therapeutic change; symptom; harmful relationships; existential crisis.

Introduction

The concept of “sign” occupies a central place in the understanding of psychic phenomena, often being a mediator between the visible and invisible manifestation of the psyche. The semiotic approach to the psyche, inspired by authors such as Charles S. Peirce and later by Julia Kristeva, emphasizes the symbolic character of psychic signs, suggesting that they must be “read” in an intersubjective, narrative and cultural context (Kristeva, J., 1984). The present study aims to briefly analyze the theme of the sign in seven concrete and significant contexts from three fields (psychology, psychopathology and psychotherapy), where signs are present, have specific connotations and describe subtle realities: suffering, the body, microexpressions, dysfunctional relationships, change in therapy, the symptom and existential crisis. In each context, the sign is defined, classified, exemplified and interpreted through a different lens, pursuing the implications in clinical, therapeutic or educational terms. Before presenting the seven contexts, I outlined some general landmarks of the sign in the three fields discussed: psychology, psychopathology, and psychotherapy.

In psychology, behavioral and verbal signs (manifestations) become indicators of internal processes, providing essential data about the cognitive, affective and relational functioning of the individual. In psychopathology, a field that deals with the

scientific study of mental disorders, their symptoms and associated signs, the sign differs from the (subjective) symptom by its objective character, being observable by the clinician, even when the patient is not aware of it or does not report it. For example, a sign such as psychomotor agitation or inhibition is interpreted within a broader clinical picture, contributing to the establishment of the diagnosis. In psychotherapy, defined as a deliberate, systematic and relational process of psychological intervention, theoretically grounded and scientifically validated, with the aim of improving the emotional, cognitive, behavioural and relational disorders of the individual signs, especially non-verbal ones (posture, tone of voice, gaze or long pauses) are interpreted as indicators of the patient's unconscious dynamics or resistance to the therapeutic process. These non-verbal signs can become tools for understanding trauma, defence mechanisms or internal conflicts.

1. Silent Signs of Mental Distress

Mental suffering is a reality that is often underestimated, because it is not always obvious, such as anxiety attacks, severe depressive episodes or suicide attempts. There are many silent, subtle signs that betray a deep psychological pain, often unidentified or misinterpreted. Usually, people can experience silent suffering, camouflaged in everyday behaviours or seemingly normal social adaptations. Here is a short list of silent signs for mental suffering:

- a. *Silence* as a form of avoiding communication about oneself, emotional “neutrality” or fear of emotional expression, can lead to emotional withdrawal or repression (Gross, J. & Thompson, R.A., 2007). Silence is not just a symptom, but can be a form of adaptation, resistance, psychological defence or an impossibility of symbolizing, putting into words the experience of a severe trauma (Van der Kolk, B. A., 2015).
- b. *Incongruence between behaviour and non-verbal language* occurs in people with chronic suffering, where positive social behaviour appears dissociated from internal experience.
- c. *Irritability and passive aggression* can manifest as excessive reactivity or sarcastic behaviour, signalling unresolved internal emotional tension.
- d. *Distrust and emotional rigidity* can start from an affective blockage, a sign of trauma or post-traumatic stress, manifested by the absence of expression of positive or negative emotions
- e. *Self-neglect* as ignoring personal hygiene or health can indicate depression, demoralization or ideas of uselessness.
- f. *Self-sabotage or demotivation* manifested by avoidance behaviours, chronic procrastination, or abandonment of relevant activities, indicates masked anxiety or depression.

Identifying silent signs of distress should not only be a skill for specialists, but also for non-specialists to allow early intervention and prevent worsening of mental distress. Teachers, parents, family doctors and priests can develop these skills, providing vigilant and rapid support until the intervention of mental health specialists.

2. When the Body Speaks

Body psychotherapy is an integrative approach that recognizes the body as a memory bearer, symbol and expression of deep psychic experiences and not just a simple vehicle of the psyche (the classical psychodynamic view). The body does not only reflect psychic states, but also supports, modulates and expresses them. Signs of a suffering psyche manifest themselves at the bodily level, as chronic muscle tension, breathing patterns, posture or rigid facial expression, which reflect conflicts, trauma or repression of anger and fear. Wilhem Reich was the first to conceptualize the connection between psychic conflicts and chronic tensions in the body. He introduced the notion of “character armour” – a set of muscular rigidity that mirrors the defensive structure of the personality (Reich, W., 1949). Chronic muscle tension can be both a symptom and a defence against intolerable or unacceptable feelings, of which the person is no longer aware (Van der Kolk, B. A., 2015).

The body psychotherapist uses observation as a diagnostic tool aimed at: muscle tone, breathing, eye movements and eye contact to identify patterns of psychic functioning. For example, a collapsed or closed posture reflects withdrawal, shame or defensiveness; chronic muscle contractions (neck, shoulders or back area) and shallow, agitated or held breathing is associated with anxiety or affective inhibition; avoidant or “ice” gaze reflects dissociative states; exaggerated reactions to touch or physical stimuli are a sign of somatized trauma or lack of bodily safety (Minton, K. et al., 2006).

Body psychotherapy recognizes that the body speaks where words are missing, being a witness to suffering, a bearer of a significant affective memory, but also a guide to the therapeutic process. Practitioners who decode body language have access to deep dimensions of the psyche and can support a holistic therapeutic process.

3. Microexpressions: Subtle Signs of Emotional Communication

Emotional communication also occurs outside of words. The face, through its subtle and rapid expressions, often betrays emotions not expressed verbally. Microexpressions are such involuntary facial manifestations, of very short duration (1/25 to 1/5 of a second), that express authentic emotions, despite efforts of conscious control or concealment. Paul Ekman demonstrated the universality of microexpressions for seven types of emotions: anger, fear, sadness, joy, contempt, surprise and disgust (Ekman, P. & Friesen, W. V., 1978; Ekman, P., 2003), including in individuals blind from birth. His research indicated a strong biological basis for microexpressions. In this sense, it is considered that the amygdala region plays a central role in the rapid processing of emotions, and the connection with the facial motor system leads to the triggering of microexpressions (Adolphs, R., 2002).

Interestingly, microexpressions appear especially in contexts of emotional incongruence: when the person feels one thing but expresses something else (Ekman, P., 1992). In other words, when the person is lying or dissimulating (Porter, S. & ten

Brinke, L., 2008), because through the prefrontal control system they can suppress the voluntary expression of emotion, but not their automatic reactions.

Recognizing microexpressions can have different implications in psychotherapy facilitates access to repressed or unexpressed emotions and can set the pace of the therapeutic process or calibrate interventions (Geller, S., 2017). In education, it can contribute to more empathetic relationships with students and the early recognition of emotional distress. In conclusion, microexpressions remain true “escapes” of the psyche in the face of self-control, providing precious clues in emotional communication, provided they are interpreted in context and with responsibility.

4. Red Flags in Dysfunctional Relationships

Unhealthy relationships are characterized by an imbalance of power (one person giving too much and the other too little), manipulation, control, emotional dependency, verbal or physical abuse, destructive communication, and systematic invalidation (Forward, S., & Frazier, D., 2019). However, the people involved often identify these harmful dynamics too late, which can occur in romantic, family, friendship, or professional relationships. Toxic relationships involve an insidious accumulation of harmful behaviours, difficult to identify at first. Lack of awareness of these early signs favours the prolongation of dysfunctional relationships and increases the negative impact on mental health (Anderson, D. K. & Saunders, D. G., 2003). Here are some early warning signs that deserve full attention:

- a. *Blame reversal*. The abusive person distorts the facts so that the other person feels guilty for their abusive behaviour (gaslighting). The victim begins to doubt their own perceptions or beliefs about situations and themselves (Sweet, D., 2019).
- b. *Hot-cold alternation*. A partner alternates between intense affectionate behaviours with criticism or sudden emotional withdrawal. This typical behavioural pattern creates emotional instability, similar to a cycle of abuse (Herman, J., 1997).
- c. *Denial of personal needs*. The person who becomes a “victim” of dysfunctional dynamics pushes their own emotional needs to the background, in order to avoid conflict or preserve the relationship.
- d. *Subtle social isolation*. Reducing the partner’s social contacts through indirect criticism or seemingly justified demands is an early indication of a controlling and manipulative dynamic.

Why do some not see the signals or ignore them? According to attachment theory, individuals with anxious or disorganized attachment styles are prone to tolerate abusive behaviours to avoid abandonment (Levine, A. & Heller, R., 2010). These behaviours, being introduced gradually, create an adaptation that increases the ability to tolerate abuse and normalize it, confusing suffering with attachment (Herman, J., 1997). Moreover, the hope that the abuser will change and the victim’s defence mechanisms for psychological pain (denial, minimization or rationalization) give the latter the power to stay in an abusive relationship. Regaining or forming receptivity to these signals is achieved through therapeutic interventions focused on clarity of

perceptions, reconnecting with the self, strengthening personal boundaries or through educational programs that promote emotional intelligence, assertiveness and recognition of toxic dynamics (Anderson, D. K. & Saunders, D.G., 2003).

Ignoring signals in dysfunctional relationships does not necessarily indicate a lack of emotional intelligence, will or relational knowledge, but rather reflects the complex dynamics of some psychological processes, with their deep emotional adaptations. Awareness of these mechanisms is the first step towards liberation and personal reconstruction, after such a potentially traumatic experience.

5. The Therapeutic Process and Signs of Psychological Change

The therapeutic process involves “a series of mutually influential interactions between the patient and the therapist, which involve an ongoing negotiation of meanings, emotions, and relationship, in order to facilitate psychological change” (Safran, J. D. & Muran, C. J., 2000). Psychological change involves a reorganization of the way of feeling, thinking, and acting with several characteristics: conscious or unconscious, rapid or slow, temporary or lasting (Prochaska, J. O. & Norcross, J. C., 2018). Some clients and even therapists associate therapeutic change with major transformations, but the specialized literature shows that the real signs of change are often subtle, gradual, and difficult to quantify (Norcross, J. C. & Wampold, B. A., 2018). The therapeutic process does not follow a linear trajectory and psychological change is often difficult to recognize in real time. Psychodynamic, humanistic, and cognitive-behavioural approaches have certain behavioural, emotional, cognitive, and relational landmarks or signs specific to change.

Below we indicate some subtle landmarks/signs of psychological change in the therapeutic process.

- a. *Increased tolerance for difficult emotions.* Clients learn to live with discomfort without avoiding it or develop increased emotional flexibility (Hayes, S. C. et al., 2016).
- b. *Changing the self-narrative* is a subtle sign of identity restructuring (Angus, L. E. & Greenberg, L. S., 2011).
- c. *The emergence of humour and self-irony* indicates critical distancing from the problem, increased cognitive flexibility and self-assurance.
- d. The client feels more *empowered*, is less defensive, can formulate requests and limits in therapy, this being an indicator of the mature transfer of power from therapist to client (Safran, J. D. & Muran, C. J., 2000).

Difficulties in noticing these signals of profound transformations may stem from different conceptions of therapeutic change, unrealistic expectations on the part of the client, therapist, or both (Norcross, J. C. & Wampold, B. E., 2018), an exclusive focus on quantifiable goals (Geller, S. M. & Greenberg, L., 2012), or simply defining change only in observable terms. In clinical practice, it is recommended that the therapist and client monitor any small progress that stimulates motivation and a sense of self-efficacy. Change in therapy has many faces. Attention to the side that is often silent,

contradictory, and difficult to put into words, deserves not to be lost sight of in the therapeutic process, neither by the therapist nor the client.

6. The Psychological Symptom: the Sign that Makes Sense

The psychological symptom is often perceived as a problem to be eliminated, but a number of therapeutic currents (psychodynamic and existential) propose an alternative reading: the symptom is a sign that communicates a deep, unspoken or unrecognized suffering. In medicine, the symptom is diminished, often through quick solutions, but in psychotherapy, the symptom is listened to and treated as an alarm signal, a coded message of the psyche (Winnicott, D.W., 2005). Freud defined the symptom as a particular, nonverbal expression of an internal tension or a psychic conflict, which can take the form of a phobia, obsession, inhibition, somatization or behavioural disorders (Freud, S., 1917/2000). For individuals who cannot verbalize suffering, the symptom becomes an alternative language and can create numerous psychosomatic disorders. For example, in existential psychotherapy, the symptom is a cry of the authentic being, demanding recognition and meaning (Yalom, Y.D., 1980). In dysfunctional family systems, the person who has the symptom holds the power in the system, the symptom paradoxically becoming an element that keeps a fragile system in balance. For example, a child's symptom can signal unresolved problems between parents, transgenerational trauma or role imbalances. Emotional literacy is needed so that individuals have the language necessary to interpret what their body or psyche is sending them. For example, in psychosomatic disorders addressed through therapy, a bodily reconnection is achieved through which the body's stored messages are brought to the surface (Minton, K. et al., 2006). In this sense, the therapist is not in a hurry to intervene to make the symptom disappear, without understanding its function, through its symbolic and narrative exploration. Analysing the symptom with openness, curiosity, and patience can pave the way for real psychological transformation, not just surface improvement.

7. Existential Crisis: a Sign towards an Identity Transformation

Existential crises that accompany a serious illness, the loss of a loved one, the breakup of a significant relationship, major changes in socio-professional status, are not only painful episodes of life, but also signs of a transition between two identities. The impact of the event destabilizes not only social life, but also the narrative core of the self: self-image, the relationship with time, with death, with freedom and with responsibility, become acutely problematic (Yalom, Y. D., 1980). In existential psychotherapy, such moments are considered "breaking points" in the course of personal identity, in which the individual is forced to reevaluate his values, motivations and assumed roles. Irvin D. Yalom (1980) describes the crisis as a "silent call" of the authentic being – a signal that the existence lived up to that point has distanced itself from authenticity, meaning or one's own choices. The call is not made through articulate words, but through anguish, inner emptiness, lack of joy and fulfilment, although everything seems functional. Existential anguish, experienced as suffering, is a form of lucidity, of radical confrontation with the limits of the human

condition, when certain aspects no longer function as before the crisis: the denial of death, relational fusions, rigid identities or narrative rationalizations.

In the therapeutic context, the client complains that he can no longer continue his life “as before”, and the role of the therapist is not to quickly “repair” the old structure, but to support the empty, uncertain, but fertile space of transition. The therapist does not focus only on calming anxiety, but on reformulating the very meaning of the client’s life. Existential crisis does not indicate a pathology, but rather a deep psychic need to live more authentically, more consciously and more anchored in his own choices, accepting the fragility and limits of the human condition.

Conclusions

The theme of the sign is an important, rich and profound one in the situations discussed. Below, we present some conclusions for each analysed context, the practical implications of these results and the final conclusions. *The silent signs of suffering* are subtle, easy to ignore and have serious psychosocial consequences. In a society where mental suffering is increasingly camouflaged, there is a need to develop skills to recognize it, in people not specialized in the field of mental health.

The body is not a simple vehicle of the psyche, but an integral part of it. In conditions of painful, intense, unprocessed experiences, *the body shows its signals*, and sometimes dissociates from the psyche, becoming a substitute for emotional awareness. Today, more and more therapies integrate work with the body, knowing that suffering cannot be released only through cognitive insight. Although they appear on the face for a fraction of a second, *microexpressions are signs* of real and spontaneous emotions, even when the person tries to mask them, becoming relevant in detecting dissimulation or repressed suffering.

The signs of a dysfunctional relationship appear progressively, through seemingly harmless behaviours, which can easily be mistaken for evidence of love or attachment. People often remain in harmful relationships, out of the need for psychic survival, fear of abandonment or loyalty to the idealized image of the other, aspects that become much stronger than the aforementioned more or less “read” signals. *The signs of therapeutic change* are sometimes difficult to quantify and observe, but they remain significant and require the subtlety of the therapist and the client. The psychological symptom is more than a dysfunction that must be eliminated, it is *a meaningful sign* that has a paradoxical function. It does not only require the repair of the psyche, but also requires something concrete: the person with the symptom to be seen, listened to, loved, valued, understood, supported. The rush to eliminate the symptom, without understanding its function, can lead to its substitution with other forms of suffering. The existential crisis is not a deviation from normal, but a *sign that the old meaning of life no longer works*. It is a necessary rupture in the architecture of the self, which marks the beginning of a process of identity restructuring and value re-evaluation.

The observations resulting from the analysis of the seven frameworks help us identify the need for emotional education for people who are not specialized in the field of mental health (teachers, students, parents, priests). We suggest some lines of action below.

- a. Emotional competence development programs in schools and universities through:
 - Workshops for students, students or teachers on recognizing signs of emotional distress, burnout or social withdrawal.
 - Interdisciplinary projects between psychologists and teachers that create contexts for reflection on emotions, relationships and body language (e.g. "My body expresses what I feel", "How I recognize when someone is suffering").
- b. Empathic observation guides for teachers, doctors, priests, parents that contain early indications of psychological distress and important nonverbal signals (changes in tone of voice, visual avoidance, repetitive self-devaluation, disproportionate affective reactivity, social withdrawal, inexplicable silence).
- c. Creating safe spaces for expressing "silent signs":
 - Support groups, body expression workshops or art therapy where participants are encouraged to express what cannot be said directly: through drawing, movement, voice, collage.
 - Emphasizing process, not performance, in these spaces, valuing signs as legitimate forms of communication of pain or transformation.
- d. Media awareness campaigns on the topic in educational, organizational or religious communities:
 - Posters, videos or podcasts that draw attention to the silent signs of suffering.
 - Visual resources for children and adolescents, with illustrations about emotions, the body and the meaning of seemingly "banal" symptoms.

Therefore, whether it is silences, microexpressions, bodily symptoms or signals for harmful relational dynamics, the psyche expresses itself in subtle, indirect forms, often ignored or misinterpreted. These signs are not noisy, but they are constant, profound and meaningful to the one who learns to observe them. Reading them involves developing a clinical and existential sensitivity, capable of seeing beyond appearances and deciphering what the psyche is trying to communicate when it cannot do so directly. These skills are essential in therapy, in education, but also in the fields of social and medical care. The empathic witness – the therapist, the educator, the parent, the doctor, the nurse, the priest or the reflective self – does not interpret critically and does not rush change/transformation, but preserves *the space in which the sign can become meaning, and the meaning can become healing*. Ultimately, to see the signs of the psyche means to recover the relationship with the deep human, signs that require more understanding than correction.

References

Adolphs, Ralph, "Neural systems for recognizing emotion", in *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 12, no. 2, 2002.

- Anderson, D. K., & Saunders, D. G., "Leaving an Abusive Partner: An Empirical Review of Predictors, the Process of Leaving, and Psychological Well-Being", in *Trauma, Violence, & Abuse*, 4(2), 163-191, 2003. <https://doi.org/10.1177/1524838002250769>
- Angus, Lynne E. & Greenberg, Leslie S., *Working with Narrative in Emotion-Focused Therapy: Changing Stories, Healing Lives*, American Psychological Association, Washington D.C., 2011.
- Ekman, Paul & Friesen, Wallace V., *Facial Action Coding System (FACS)*, APA PsycTests, 1978. <https://doi.org/10.1037/t27734-000>
- Ekman, Paul, *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life*, Times Books, New York, 2003.
- Ekman, Paul, *Telling Lies: Clues to Deceit in the Marketplace, Politics, and Marriage*, 2th ed., W. W. Norton & Company, New York, 1992.
- Forward, Susan & Frazier, Donna, *Emotional Blackmail: When the People in Your Life Use Fear, Obligation, and Guilt to Manipulate You*, Harper Paperbacks, New York, 2019.
- Freud, Sigmund, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Createspace Independent Publishing Platform, 2016 (1st ed. 1917).
- Geller, Shari & Greenberg, Leslie, *Therapeutic Presence: A Mindful Approach to Effective Therapy*, American Psychological Association, Washington D.C., 2012. <https://doi.org/10.1037/13485-000>
- Geller, Shari M., *A Practical Guide to Cultivating Therapeutic Presence*, American Psychological Association, Washington D.C., 2017.
- Gross, James J. & Thompson, Ross A., *Emotion Regulation: Conceptual Foundations*, in Gross, J. J. (ed.), *Handbook of Emotion Regulation*, Guilford Press, New York, pp. 3-24, 2007.
- Hayes, Steven C., Strosahl, Kirk D. & Wilson, Kelly G., *Acceptance and Commitment Therapy: The Process and Practice of Mindful Change*, Guilford Press, New York, 2016.
- Herman, Judith L., *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York, 1997.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, Columbia University Press, New York, 1984.
- Levine, Amir & Heller, Rachel, *Attached: The New Science of Adult Attachment and How It Can Help You Find – and Keep – Love*, TarcherPerigee, New York, 2010.
- Minton, Kekuni, Ogden, Pat & Pain, Clare, *Trauma and the Body: A Sensorimotor Approach to Psychotherapy*, W. W. Norton & Company, New York, 2006.
- Norcross, John C. & Wampold, Bruce E., A New Therapy for Each Patient: Evidence-Based Relationships and Responsiveness, *Journal of Clinical Psychology*, 74(11), pp. 1889–1906, 2018. doi: [10.1002/jclp.22678](https://doi.org/10.1002/jclp.22678)
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vols. 1-8, Harvard University Press, Cambridge, 1931-1958.
- Porter, Stephen & ten Brinke, Leanne, Reading Between the Lies: Identifying Concealed and Falsified Emotions in Universal Facial Expressions, *Psychological Science*, 19(5), pp. 508-514, 2008. doi: [10.1111/j.1467-9280.2008.02116.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9280.2008.02116.x).

- Prochaska, James O. & Norcross, John C., *Systems of Psychotherapy: A Transtheoretical Analysis*, 9th ed., Publisher: Wadsworth Pub Co, 2018.
- Reich, Wilhelm, *Character Analysis*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1949.
- Safran, Jeremy D. & Muran, Christopher J., *Negotiating the Therapeutic Alliance: A Relational Treatment Guide*, Guilford Press, New York, 2000.
- Sweet, Deborah, *Gaslighting: Recognize Manipulative and Emotionally Abusive People – and Break Free*, Orion Spring, 2019.
- Van der Kolk, Bessel A., *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, Penguin Books, New York, 2015.
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, Routledge, London/New York, 2005 (1st ed. 1965).
- Yalom, Irvin D., *Existential Psychotherapy*, Basic Books, New York, 1980.

LE DISCOURS NOSTALGIQUE COMME SIGNE DE CRISE

ÉTUDES CROISÉES

ENTRE LA GRANDE-BRETAGNE ET LA TUNISIE

Abir Abid

*Laboratoire de philosophie, Faculté des sciences humaines et sociales,
Université de Tunis, Tunisie*

Mariem Ben Smida

Laboratoire PLEAIDE, Université Sorbonne-Paris Nord, France

Abstract. This article examines the role of nostalgia as a discursive mechanism in contexts of crisis, comparing post-revolution advertising campaigns in Tunisia with political communication surrounding Brexit in the United Kingdom. How does nostalgia, as a discursive strategy, function both as a tool for collective mobilization around a national narrative and as a symptom of contemporary crises in these two contexts? To address this question, the study adopts a cross-contextual approach, combining semiotic and visual analysis – focusing on signs, symbols, and graphic representations – with discourse analysis, examining communication strategies that draw on collective memory. The results reveal that, despite the diversity of contexts, nostalgia serves as a strategic tool during periods of rupture, capable of mobilizing collective memory, creating an emotional connection, and influencing public behaviour, while also highlighting the social tensions and vulnerabilities specific to each context.

Keywords: nostalgia; crisis discourse; conviviality; retrotopia; discursive strategy; semiology.

I. Qu'est-ce qu'un discours de crise ?

En situation de crise, les sociétés tendent à mobiliser leur répertoire symbolique, en puisant notamment dans les récits héroïques et les mythes fondateurs. Ces derniers ne constituent pas de simples rappels historiques : ils agissent comme des instruments de cadrage, orientant la perception du présent et définissant les horizons d'attente collectifs. La convocation de figures héroïques permet ainsi de masquer temporairement les fragilités structurelles en leur substituant un imaginaire de grandeur et de continuité. Elle répond à un besoin de cohésion et de réassurance, tout en conférant une légitimité supplémentaire aux décisions politiques. Toutefois, cette mobilisation symbolique apparaît davantage comme une stratégie de compensation que comme une réponse effective aux enjeux concrets. La nostalgie agit ici comme une fiction réparatrice, voire comme une thérapie historique : elle nourrit l'espérance et apaise l'anxiété, mais n'apporte pas de solutions systémiques aux crises traversées. Loin de constituer un projet de transformation, elle traduit au contraire la difficulté à penser l'action politique autrement qu'à travers le prisme d'un passé idéalisé.

Cette logique rejoint ce que Brecht dénonçait dans *The Life of Galileo* (1960) : la figure du héros, loin d'être neutre, révèle les manquements d'un système qui substitue au changement réel un imaginaire compensatoire. Le récit nostalgie prend alors une fonction quasi rituelle : il romantise des épisodes exceptionnels du passé afin d'offrir des repères de gloire et d'optimisme dans un présent marqué par l'incertitude. Qu'il s'agisse d'une crise géopolitique, comme le Brexit en Grande-Bretagne, ou socio-politique, comme l'après-révolution du jasmin en Tunisie, le recours à la mémoire héroïque sert de rempart contre l'instabilité du présent.

Pour mieux comprendre ce phénomène, il importe de revenir au terme même de « crise ». Issu du grec *krisis*, il renvoie à l'idée de « choix » ou de « jugement ». Dès son origine, il désigne un moment charnière où l'ordre habituel des choses vacille, imposant une décision rapide et décisive. Comme le rappelle Reinhart Koselleck, la crise se définit à la fois comme l'interruption du déroulement ordinaire du temps et comme un état d'incertitude qui oblige à « [prendre des] décisions face à l'incertain » (Koselleck, R., 2016, 359). Ainsi, la crise ne se limite pas à une rupture conjoncturelle : elle institue un temps spécifique, dominé par l'urgence et l'instabilité, dans lequel l'action devient incontournable. Mais ce présent central se construit au détriment des autres temporalités : le passé, convoqué sous la forme d'une mémoire idéalisée, vient compenser l'insuffisance du présent, tandis que l'avenir, incertain, se réduit à un horizon anxiogène et contradictoire.

Le passé peut néanmoins jouer un rôle structurant dans la conscience de crise. Karl Marx, dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, rappelle que « les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement, dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données et héritées du passé. La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants » (Marx, K., 1965, 15). L'exemple de la révolution du jasmin en Tunisie comme celui du Brexit en Grande-Bretagne illustre ce constat : l'héritage historique d'une communauté influence sa manière d'appréhender son présent. Or, si en période stable l'action politique est projetée vers le futur, en temps de crise le brouillard de l'incertitude rend ce futur inenvisageable. C'est dans ce contexte que surgissent les « rétropopies », ces visions du passé révolu que Zygmunt Bauman identifie comme autant de refuges symboliques.

La notion de rétropolie, définie par Bauman (2017), permet ainsi de nommer ce phénomène. Contrairement à l'utopie, qui projette un idéal dans le futur, la rétropolie se tourne vers un passé magnifié, perçu comme porteur de solutions. Elle résulte d'une perte d'optimisme et de perspectives, agissant comme un mécanisme de défense collective. De ce fait, elle envahit les discours politiques et socioculturels. L'exemple britannique en témoigne : depuis l'annonce du référendum sur le Brexit par David Cameron en 2013, le mythe de la Seconde Guerre mondiale a été mobilisé de manière récurrente, non seulement par les responsables politiques, mais aussi par la société civile et la sphère culturelle.

II. La nostalgie comme une stratégie discursive

En temps de crise, la nostalgie s'impose comme un ressort discursif récurrent. Pour Svetlana Boym, le passé est à la fois une intrigue et « une terre inconnue », et ce qu'elle appelle « l'épidémie mondiale de nostalgie » traduit surtout « le désir d'une continuité dans un monde fragmenté » (Boym, S., 2001, p. xi). La nostalgie ne se réduit donc pas à un simple regard en arrière : elle constitue une ressource symbolique qui permet aux sociétés de donner sens à l'incertitude. Dans *Work on Myth* (1985), Hans Blumenberg établit ainsi un lien entre les événements marquants de l'histoire et les mythes collectifs. Selon lui, les mythes fonctionnent comme des boussoles en contexte d'hostilité ou de désorientation, offrant aux communautés des repères symboliques face à l'inconnu. Dans la Grande-Bretagne de Boris Johnson, la convocation récurrente de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale lors du référendum sur le Brexit illustre cette logique : un passé glorieux est mobilisé pour affronter une crise contemporaine.

Cette mobilisation du passé répond à une double exigence. D'une part, elle compense l'insuffisance du présent en convoquant des récits héroïques. D'autre part, elle s'inscrit dans un protocole global de gestion de crise où l'argumentation devient centrale. Comme l'affirme Pierre Oléron, la communication en temps de crise « s'exerce dans un univers où règnent l'ambiguïté, l'incertitude et le désaccord » (1983, 8). L'urgence est alors de convaincre une audience hésitante de respecter des mesures exceptionnelles. Timothy Coombs (2007, 2010) souligne de son côté qu'il n'existe pas de définition universelle de la crise, mais qu'elle se caractérise toujours par son imprévisibilité et ses impacts négatifs. Edgar Morin (2016) insiste, lui, sur la complexité du phénomène, qui dépasse les notions de « perturbation » ou de « désordre ». Dans cette perspective, Jesper Falkheimer et Mats Heide (2010) définissent la crise comme une rupture de l'ordre établi, générant incertitude et nécessitant une intervention rapide. Ces analyses convergent : la crise est un moment de rupture historique, qui appelle une argumentation extraordinaire et la construction d'ennemis symboliques pour donner sens à l'instabilité. Comme le rappelle Andrew Von Hendy (2002) dans *The Modern Construction of Myth*, la réémergence du mythe répond à ce besoin : transformer la « désillusion idéologique » en « fiction nécessaire ». Dans ce cadre, la crise fige le temps autour du présent, éclipsant futur et continuité. La révolution du Jasmin en Tunisie ou le Brexit en Grande-Bretagne illustrent cette suspension temporelle : le passé, réinvesti de symboles, devient refuge et ressource discursive. La comparaison avec des moments glorieux ancrés dans la mémoire collective permet de transformer un contexte anxiogène en récit mobilisateur. Ainsi, le passé idéalisé ne constitue pas seulement un refuge, mais un instrument discursif efficace, conférant aux récits politiques une légitimité symbolique et renforçant la cohésion autour de références partagées.

Cette dynamique dépasse toutefois le champ politique et trouve des échos dans le design et la communication. Dans ces domaines, la nostalgie agit comme un levier discursif structurant, capable de renforcer l'identité des marques. Elle permet de mobiliser patrimoine, mémoire et tradition pour construire un discours engageant.

Comme le rappellent Avanza et Laferté (2005), l'identité s'appuie sur ces ressources discursives pour structurer la communication et susciter l'adhésion. En période de crise, la publicité se transforme : la rupture de sens entraîne une réorganisation symbolique, souvent marquée par le retour au patriotisme et aux valeurs nationales. Boym (2001) rappelle à ce titre que la nostalgie ne consiste pas seulement à regretter un passé perdu, mais à le reconstruire symboliquement pour donner du sens au présent. Dans cette logique, les marques activent souvenirs collectifs, images patrimoniales et symboles culturels afin de créer un affect partagé, transformant la publicité en vecteur de mémoire active.

Le rôle du designer graphique devient alors déterminant : il traduit visuellement ces références symboliques, structure le discours et oriente la réception du message. L'image publicitaire devient ainsi une matérialisation organisée de la mémoire collective. La réflexion de Serre-Floersheim sur la « transformation alchimique de la réalité » (2000) éclaire ce processus : l'image ne reproduit pas le réel, elle le reformule en une construction performative qui conjugue passé et présent. Dans ce contexte, la notion de convivialité développée par Ivan Illich (1973) enrichit l'analyse. Elle désigne la capacité d'un système à favoriser autonomie, participation et coopération. Appliquée à la communication de crise, elle permet de voir les signes patriotiques et culturels non seulement comme des vecteurs de sens, mais aussi comme des instruments d'appropriation et d'interaction. Pierre Nora (1984), avec son concept de « lieux de mémoire », montre comment ces signes deviennent des repères symboliques qui orientent la perception et renforcent la cohésion sociale. Dès lors, la convivialité peut être vue comme un signe de crise : elle traduit la volonté des marques de recréer du lien social et émotionnel avec leur public. En mettant en scène gestes humains, pratiques culturelles et moments de partage, la publicité transforme un contexte difficile en opportunité pour consolider l'appartenance collective. Ainsi, la nostalgie, articulée à l'identité et à la convivialité, se déploie comme une stratégie discursive puissante. Elle permet de transformer la crise en opportunité symbolique, en créant un univers émotionnel et mémoriel où tradition et modernité se rencontrent, et où la mémoire devient moteur d'engagement collectif.

III. Approche méthodologique

Pour analyser le rôle de la nostalgie dans les discours publicitaires et politiques en situation de crise, cette étude adopte une approche qualitative combinant analyse sémiotique, analyse discursive fonctionnelle et démarche comparative, permettant une lecture multidimensionnelle des messages et de leurs effets sur le public. L'analyse sémiotique, inspirée de Floch (1993), considère le message comme un système de signes et de symboles porteurs de sens. Elle se concentre sur les éléments visuels et textuels – images, couleurs, slogans, références culturelles ou historiques – afin de montrer comment le passé est représenté et exploité pour susciter des émotions et renforcer l'identité collective. Dans cette perspective, la nostalgie n'est pas seulement un effet esthétique, mais un véritable outil discursif capable de produire du sens et de structurer la perception des publics.

Parallèlement, l'analyse discursive fonctionnelle, s'appuyant sur les travaux de Maingueneau et Guibert, permet d'identifier les fonctions opératoires de la nostalgie dans le discours. Trois fonctions principales ont été dégagées : (1) la fonction émotionnelle, offrant au public un sentiment de réconfort face à l'incertitude ; (2) la fonction identitaire, renforçant le sentiment d'appartenance à une communauté ou à une culture partagée ; et (3) la fonction symbolique et stratégique, transformant le passé en ressource mobilisable pour légitimer des choix politiques ou commerciaux. Cette approche souligne que la nostalgie est à la fois expérientielle et performatrice, influençant la perception et l'adhésion du public.

La démarche comparative constitue le troisième volet méthodologique de cette étude. Elle met en parallèle deux contextes distincts — la Tunisie post-révolutionnaire et le Royaume-Uni post-Brexit — afin de dégager des régularités et des divergences dans l'usage de la nostalgie et de la rétrotopie. Cette comparaison permet de montrer comment, dans des contextes très différents, le passé est mobilisé pour produire des récits fédérateurs et rassurants, renforçant la continuité symbolique en période de crise (Boym, 2001 ; Cyrulnik, 2021 ; Febvre, 1953). En combinant ces trois dimensions, la méthodologie adoptée offre une lecture fine et intégrée des discours. Elle permet d'appréhender la nostalgie non seulement comme un phénomène émotionnel et identitaire, mais également comme un outil stratégique et symbolique, capable de traverser le temps et de structurer des messages cohérents et mobilisateurs dans des situations de fragilité sociale et politique.

III.1. Nostalgie conviviale et mémoire sublimée : une approche sémiologique du discours publicitaire

- *Tunisie Telecom et l'imaginaire patriotique : la nostalgie comme vecteur mémoriel*



La campagne de Tunisie Telecom : « Nous sommes la voix d'un avenir meilleur » s'inscrit dans le cadre de la période « post-révolution ». Elle présente des images en noir et blanc sur lesquelles figurent divers portraits. La première affiche, représentant une jeune femme souriante, traduit un message d'optimisme et de confiance en l'avenir que la firme cherche à communiquer. Son expression radieuse incarne l'espoir et la vitalité d'une jeunesse tournée vers un futur prometteur, et confère à l'affiche une dimension positive et mobilisatrice. Sur la deuxième affiche, l'image d'un homme levant les bras dans un geste de révolte symbolise la situation

d'oppression que connaissait le pays. Ce visuel exprime à la fois la colère et la volonté de rupture avec l'ancien régime. L'inscription de la date du 23 octobre renvoie directement aux premières élections libres, présentées comme un moment décisif où cette révolte trouve son prolongement légitime dans l'acte démocratique du vote. Quant à la photographie du vieil homme sur la dernière affiche, elle véhicule l'idée que « la fatigue et le poids du temps ne constituent pas un obstacle face à l'avenir prometteur ». Son regard profond et son expression grave traduisent à la fois l'endurance et la résilience, soulignant la continuité entre mémoire du passé et projection vers l'avenir. À travers cette mise en scène, l'affiche adresse un message de défi et de persévérance, affirmant que, malgré les épreuves, la société demeure capable de se renouveler et de se tourner vers un horizon positif.

Le slogan « Nous sommes les voix d'un avenir meilleur » met la firme au rang de porte-parole de la société. Elle soutient cependant l'évolution des évènements depuis leur déclenchement, en transmettant un message d'espoir au peuple tunisien via sa campagne. Il faut souligner que la date qui figure au-dessus du slogan, est celle fixée pour les élections. Celle-ci représente un tournant hautement important pour l'avenir du pays. Suite à la révolution accomplie, cette campagne tient donc à faire savoir que Tunisie Telecom vote aussi pour une nouvelle ère meilleure et juste. Le slogan qui figure en dessous du logo, « le futur nous appelle », souligne aussi ce soutien que montre la firme envers cet évènement.

En effectuant une deuxième lecture des deux slogans, nous remarquons l'usage de la première personne du pluriel, « nous », ce qui conduit à déduire que Tunisie Télécom peut transmettre deux messages à travers cette campagne ; le premier est celui du « nous », qui représente le groupe « Tunisie Telecom » en tant que compagnie de téléphonie fixe et mobile et qui clame haut et fort que notre firme est un des porteurs d'un avenir meilleur, principalement à travers les services qu'elle offre à ses clients. En d'autres termes, la firme dit *nous serons toujours là pour vous offrir le meilleur de nos capacités en matière de service*. Tunisie Telecom se considère elle-même comme individu qui participe à l'évènement des élections ; elle transmet ainsi un message d'optimisme qui met en avant la notion d'une communauté qui se voit porteuse de son propre avenir. Tunisie Telecom dit ainsi que le futur est entre nos mains et que nous sommes désormais nos propres maîtres du jeu. Le terme « voix » utilisé dans le slogan renvoie aussi à l'acte de vote que les tunisiens s'apprêtent à réaliser, il souligne aussi le fait que la firme tient à faire savoir que sa voix compte parmi celles des citoyens et les en informe à travers cette affiche. Une deuxième lecture des slogans met en évidence l'usage stratégique de la première personne du pluriel « nous », qui véhicule une double signification.

D'une part, il renvoie au « nous » corporatif, représentant Tunisie Télécom en tant qu'entreprise de téléphonie fixe et mobile, affirmant haut et fort son rôle de porteur d'un avenir meilleur à travers la qualité et la continuité de ses services. Ce discours suggère implicitement : *nous serons toujours présents pour vous offrir le meilleur de nos compétences*. D'autre part, ce « nous » incarne également un « nous » collectif et citoyen, associant la firme à la communauté nationale et à l'élan démocratique de la

période post-révolutionnaire. En ce sens, l'entreprise se place au même niveau que les citoyens, en participant symboliquement à l'événement des élections et en partageant leur espoir d'un avenir renouvelé. Cette double lecture met en avant un message d'optimisme et de responsabilisation, soulignant que le futur est entre les mains de la communauté, qui devient maîtresse de son propre destin. Le terme « voix » utilisé dans le slogan déploie une polysémie significative : il renvoie explicitement à l'acte de voter, que les Tunisiens s'apprêtaient à accomplir, tout en suggérant que la voix de Tunisie Télécom s'ajoute à celles de citoyens. Par ce choix sémantique, la firme affirme à la fois son appartenance à la société tunisienne et son rôle de catalyseur dans la construction d'un avenir commun.

- *Tunisiana : la nostalgie comme vecteur d'un imaginaire émotionnel et poétique*

Le spot promeut la nouvelle vision de Tunisiana après une période de révolution et d'instabilité, par laquelle est passé le pays suite aux événements menant à l'abolissement de la dictature. Le spot se veut poétique et profond en sens, il se présente à l'instar d'un court métrage cinématographique, où chaque image renvoie vers une situation, accompagnée d'une émotion suscitée chez le spectateur ;



Le spot s'ouvre donc avec un stylo inscrivant une série de chiffres sur une bandelette, semblant représenter une date de naissance, et cela se confirme dans la scène suivante qui montre la main du porteur de stylo, attachant cette bandelette au pied d'un nouveau-né, une main se tend hors de la couveuse et un docteur prend le nouveau-né dans ses bras, et le porte à travers un couloir bondé de gens affairés, un cadrage rapproché montre le visage du bébé endormi, en traversant le couloir, le docteur croise le regard d'un vieillard assis à côté d'un bouquet de fleurs, semblant rendre visite à un proche souffrant dans une des salles de l'hôpital, il sourit au passage du bébé, et le docteur lui rend un sourire complice, en continuant sa traversée du couloir. Nous apercevons au milieu de la foule, près d'une porte d'une des pièces de l'hôpital, une jeune fille, tenant un ours en peluche, entouré d'un groupe de gens, dont un homme qui semble s'adresser à elle, en fixant son regard, la fille

joyeuse regarde l'homme à son tour, dans un autre coin de l'hôpital, une vieille femme regarde la télévision et voit s'inscrire le mot « Merci » sur l'écran, son mari ou son proche assis à côté d'elle lui tient la main en réponse à ce qu'il voit sur l'écran. Le nourrisson encore assoupi s'avance dans les bras du docteur et pénètre dans une salle où une jeune femme est alitée, son regard se fixe sur le bébé, et on comprend alors

que ce dernier est son fils. Le nourrisson ouvre les yeux et sa mère lui fait un sourire exprimant sa joie face à ce qu'évidemment elle considère comme un cadeau. Un slogan s'affiche sur un fond blanc – « positivons pour l'avenir ». L'ensemble de ces scènes se déroulent avec une voix accompagnant chaque image : la voix est celle d'un jeune homme, qu'on croit être le porte-parole du nourrisson, la voix évoque un monde où la solidarité est un atout dans une période de crise, où le peuple a arraché sa liberté de l'emprise d'usurpateurs, où chacun donne sans condition, où les voisins craignent l'un pour l'autre, où la conscience de chacun est éveillée et où le savoir est une clé du succès, où le pauvre est soutenu et celui qui possède donne. La vision est idyllique et est certainement la preuve d'une philosophie positive de Tunisiana qui vise à faire passer un message optimiste destiné à ses abonnés, durant une période incertaine. Le nourrisson, symbole d'espoir utilisé dans ce spot, renvoie vers l'image d'une renaissance, ou d'une nouvelle ère ; son parcours à travers le couloir symbolise son ascension vers une rencontre heureuse, ou une fin heureuse, puisque ce dernier rencontre sa mère à la fin du spot. Sur la route vers l'union avec sa mère, il croise le chemin de divers autres personnages symboliques ; le vieillard renvoie ainsi à l'image de celui qui a vécu pleinement sa vie, en opposition au bébé qui vient de découvrir ce qui s'offre à lui. Il symbolise l'ancien, le traditionnel et le passé. La fille qui croise le chemin du docteur quant à elle symbolise la jeunesse, l'espoir et la solidarité, cette dernière semblant être passé par une épreuve troublante, mais se rétablissant à la vue du groupe qui l'entoure et la soutient. La veille femme dont le proche lui tient la main à la vue du merci s'inscrivant sur l'écran de la télévision est une autre manière d'évoquer l'espoir, mais aussi un message implicite de la part de Tunisiana pour ses clients, en leur adressant un merci pour leur fidélité. La mère à la fin du spot est certainement un symbole de paix, de bonheur mais aussi de soutien, son image fait aussi allusion à la vie, et le sourire adressé à son fils est porteur d'optimisme. Un certain rapprochement entre Tunisiana et ses abonnés s'établit donc à travers ce spot, une certaine convivialité que veut passer la marque pour parler à des clients dont le vécu est partagé et senti par l'opérateur de télécommunication. Cette complicité souligne une volonté de faire partie du quotidien et de la vie de chaque abonné, afin de se faire une place de fidèle serviteur et accompagnateur de chaque tunisien. Nous déduisons de cette modeste étude analytique sémiotique que la marque Tunisiana s'engage dans une relation intime avec ses abonnées. Ce type de rapprochement est cultivé par un rapport de causalité à travers la théâtralisation des signes socioculturels et ses référents auxquelles ils renvoient par l'intermédiaire du concept de la convivialité à l'image de Tunisianeté, par laquelle la marque décide d'entrer en relation avec une cible.

- *Comparatif des dimensions symboliques et discursives dans le discours publicitaire*

Les deux opérateurs utilisent donc la nostalgie comme outil de convivialité, mais avec deux stratégies sémiotiques différentes : l'une **sociale et historique** (TT), l'autre **émotionnelle et sensible** (Tunisiana).

Éléments	Tunisie Telecom	Tunisiana
Stratégie discursive	Usage du noir et blanc, images sobres qui rappellent un passé commun (jeunesse, révolte, vieillesse).	Style cinématographique et poétique, avec des scènes de vie quotidiennes qui renvoient à des moments partagés.
Figures mises en avant	Une jeune fille souriante, un homme révolté, un vieil homme marqué par le temps : diversité générationnelle qui évoque une mémoire collective.	Des personnages ordinaires (familles, enfants, citoyens) dans des situations de proximité et d'émotion, appelant à une mémoire affective.
Dimension de convivialité	Convivialité basée sur le lien intergénérationnel et le partage d'une histoire commune nationale.	Convivialité fondée sur l'expérience émotionnelle collective, la poésie du quotidien et la solidarité après la révolution.
Nostalgie exprimée	Nostalgie d'un passé commun, d'une identité nationale unificatrice. Mise en avant des valeurs de continuité et de racines.	Nostalgie d'une période d'innocence, d'espoir et de rêves, tournée vers un avenir meilleur mais ancrée dans des souvenirs affectifs.
Message symbolique	« Nous sommes les voix d'un avenir meilleur » → Un ancrage dans le passé pour mieux construire le futur.	Nouvelle vision après la révolution → Un retour aux émotions passées pour rallumer l'espoir collectif.
Finalité	Créer un sentiment d'appartenance nationale et de solidarité dans un contexte post-crise.	Créer une adhésion émotionnelle et une proximité intime avec le public.
Rupture symbolique	Continuité → éviter la désorientation	Rupture positive → créer un nouvel imaginaire
Position symbolique	Institution protectrice	Marque visionnaire et réconciliatrice

- Tunisie Telecom → Nostalgie collective, ancrée dans le patriotisme, le passé historique et les générations.
- Tunisiana → Nostalgie émotionnelle et poétique, qui valorise l'expérience individuelle et le ressenti intime de chaque citoyen.

III.2 Le discours rétrotopique comme outil d'analyse du contexte politique britannique

En 2013, dans son discours de Bloomberg, David Cameron initie deux mouvements. Celui d'abord d'une campagne d'un 'In/Out referendum' pour décider de la place de la Grande-Bretagne au sein de l'Union Européenne, mais aussi celui de ce que

Zygmunt Bauman appelle « rétrotopie », un retour vers un passé glorieux en période de tumultes où le présent est insatisfaisant et où le futur semble incertain. En effet, avant même d'évoquer « l'avenir de l'Europe » dans son célèbre discours, David Cameron choisit en premier lieu de « [se rappeler] le passé », et pas n'importe lequel, celui de la Deuxième Guerre mondiale. Cet épisode de l'histoire représente, dans l'inconscient collectif britannique, un symbole de fierté avec la résistance solitaire de la Grande-Bretagne et un Winston Churchill faisant face, seul, à une Europe en proie à un des conflits les plus meurtriers de son histoire. Cameron profite aussi de ce discours pour rappeler la contribution de son pays à l'effort de guerre.

L'annonce de David Cameron plonge le Royaume-Uni dans une crise politique, sociale mais aussi identitaire. L'appréhension de l'avenir est palpable. Si le politicien cherche à convaincre, le votant cherche quant à lui à se rassurer. Ils investissent donc le passé en quête d'une histoire nationale exploitable.

La perspective d'un référendum sur l'appartenance à l'Union Européenne enflamme dès lors la scène politique britannique. Les partis politiques de tous bord mènent des campagnes acharnées, soit en faveur du *Remain*, soit en faveur du *Leave*. Mais au-delà de l'effervescence suscitée par la perspective d'une décision historique, il nous paraît pertinent de mentionner que rares sont les acteurs politiques ayant préféré la neutralité à une prise de position par rapport au *Brexit*. La scène politique ainsi que toute la société civile britannique se répartissent désormais en deux camps, celui des europhiles et celui des eurosceptiques, qui mènent chacun leur campagne en prévision du vote. C'est au cours de cette période précédant le vote que nous assistons à la réémergence d'une personnalité historique qui n'est autre que Winston Churchill. Véritable symbole de la Deuxième Guerre Mondiale, cette figure du héros national domine les discours politiques mais aussi médiatiques et culturels. Fait d'autant plus intéressant est que nous retrouvons les références à Churchill dans les discours des eurosceptiques mais aussi des europhiles.



En effet, les affiches politiques des deux parties sont la preuve d'une bataille mémorielle sur la figure de Churchill, véritable symbole de courage national et de la victoire britannique sur l'Allemagne Nazie en 1945 : Les deux affiches mobilisant la figure de Winston Churchill témoignent d'une véritable lutte pour la mémoire collective au cœur du débat sur le Brexit. Le camp du *Leave* (UKIP) s'approprie le geste iconique du « *V for Victory* » pour inciter à rejeter l'Union européenne, associant Churchill à la défense de la souveraineté nationale face à une prétendue domination étrangère. La Seconde Guerre mondiale est ainsi invoquée sur un registre nostalgique et souverainiste, l'Union Européenne étant implicitement assimilée aux menaces du passé. À l'inverse, le camp du *Remain* valorise un Churchill visionnaire, présenté comme l'un des architectes d'une Europe unie, pour plaider en

faveur de la persistance et de la continuité au sein de l'Union européenne. Le slogan « Brits don't quit » détourne la rhétorique de ténacité et de résistance associée à Churchill pour en faire un appel à rester engagé dans le projet européen. Ces usages contrastés de l'image de Churchill montrent combien ce mythe national peut être mobilisé dans des directions radicalement opposées : tantôt symbole de l'indépendance et du rejet, tantôt garant de la paix et de la continuité. Ils révèlent également la plasticité de la mémoire collective et la puissance de la rhétorique nostalgique en période de crise, lorsque l'incertitude et les tensions sociales incitent les acteurs politiques à chercher dans le passé des repères symboliques.

Pour certains, Churchill, ardent défenseur de la souveraineté britannique, aurait soutenu une rupture entre le Royaume-Uni et l'Union européenne. Pour d'autres, il aurait au contraire privilégié le maintien du pays au sein de la communauté européenne. Les europhiles s'appuient notamment sur le discours prononcé par Churchill à Zurich le 19 septembre 1946, où il évoque la création des « États-Unis d'Europe ». À mesure que la date du référendum approche, Winston Churchill devient un repère incontournable du débat, révélant et exacerbant les divisions internes du Royaume-Uni. Dans ce contexte historique, chaque camp mobilise sa rhétorique et ses discours pour séduire le plus grand nombre d'électeurs. La nostalgie, en particulier, apparaît comme un indicateur de la crise : elle transforme le passé en levier symbolique pour interpréter le présent et orienter les choix politiques, traduisant l'anxiété et l'instabilité qui traversent la société britannique. Le mythe de Churchill et le lexique belliqueux envahissent rapidement les débats sur le *Brexit*. N'est-ce pas étonnant, étant donné la complexité du sujet ? L'entreprise est en effet colossale, le Royaume-Uni compte s'extraire de la plus grande organisation supranationale au monde. Les partis politiques britanniques doivent alors affiner leurs stratégies discursives afin d'amener leurs audiences à soutenir leurs camps respectifs. Dans ce climat d'agitation, chaque camp vise à modeler les perceptions de l'audience en prenant appui sur certains outils rhétoriques. Boris Johnson fait le choix de la métaphore de guerre. Ainsi, il parle du « cabinet de guerre », de « capitulation » face à l'UE et ses « collaborateurs ». Le discours de Johnson fait en général appel au *Pathos*, puisqu'il se caractérise principalement par la confrontation et par l'émotion. Le sujet du *Brexit* est d'autant plus complexe qu'il est inédit. Il n'existe donc pas encore de données post-*Brexit*. Le discours spéculatif a de ce fait le champ libre et les différents scénarios affluent. Les pronostics oscillent entre un *hard Brexit* et un *soft Brexit*, avec aussi la possibilité de devoir quitter l'UE sans accords. De plus, le *Brexit*, change également de conséquences et de significations. Si pour certains, il représente une aubaine pour le Royaume-Uni, pour d'autres, il s'agit d'une erreur. Dans ce climat de tensions, la figure de Winston Churchill et l'image de la Deuxième Guerre mondiale apparaissent comme des symboles d'espoir et des boucliers contrebalançant avec les inquiétudes du présent. Bien qu'il ait toujours été très populaire au Royaume-Uni, il n'en reste pas moins que la popularité de Winston Churchill connaît un nouvel essor pendant la crise du *Brexit*. La première raison concerne le besoin des mythes nationaux en temps de crise.

- *Comparatif des dimensions symboliques et discursives dans le discours politique*

Éléments d'analyse	Affiche du Leave (UKIP)	Affiche du Remain	Lien avec la nostalgie comme signe de crise
Figure mobilisée	Winston Churchill, geste « V for Victory »	Winston Churchill, présenté comme visionnaire et « père de l'Europe »	La référence à Churchill traduit le besoin de recourir à une figure consensuelle du passé pour légitimer des choix présents incertains.
Registre symbolique	Souverainiste, héroïque, appel au rejet de la domination étrangère	Visionnaire, pacificateur, appel à la continuité européenne	La nostalgie exprime la quête de sécurité face à la crise : retour à la souveraineté d'hier ou fidélité au projet d'unité conçu après-guerre.
Usage du passé	Réactivation de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, assimilant l'UE à une nouvelle menace	Rappel du discours de Zurich (1946), projection d'une Europe unie et stable	Le passé devient un instrument de légitimation politique, signe d'une incapacité à affronter le présent sans s'appuyer sur une mémoire mythifiée.
Stratégie rhétorique	Détournement du slogan « Victory » pour appeler à dire « non » à l'Union Européenne	Détournement de la rhétorique churchillienne de ténacité (« Brits don't quit ») pour rester dans l'Union Européenne	La rhétorique nostalgique est activée dans les deux camps, preuve que la crise engendre une compétition pour l'appropriation du passé.
Vision de Churchill	Héros de la souveraineté et de la résistance	Garant de la paix et promoteur d'une Europe unie	La pluralité d'interprétations traduit la plasticité de la mémoire et la fragmentation de

			l'identité nationale en temps de crise.
Fonction de la nostalgie	Réactiver la grandeur passée et rejeter le présent perçu comme déclin	S'inscrire dans une continuité historique et préserver un héritage européen	La nostalgie agit comme symptôme de la crise (angoisse collective) et comme instrument discursif pour orienter le choix politique.
Types de nostalgie (Svetlana Boym)	<u>Nostalgie restauratrice</u> : appel à retrouver une souveraineté perdue, retour à un âge d'or national	<u>Nostalgie réflexive</u> : mise en avant d'un héritage commun pour donner sens à la continuité européenne	La polarisation du débat illustre deux formes concurrentes de nostalgie qui traduisent une société en crise.

A la lumière de notre étude sémiologique, le concept de rétrotopie permet d'analyser la manière dont le passé est réinterprété pour influencer le présent et anticiper l'avenir. En Tunisie, les marques utilisent des images et des signes qui évoquent un « âge d'or » post-colonial ou pré-révolutionnaire, sublimant le passé pour offrir au public une vision idéalisée et rassurante. En Grande-Bretagne, le Brexit est accompagné d'une rétrotopie mobilisant des références à la gloire passée et à la résilience historique, construisant un récit qui dépasse le strict cadre politique pour toucher aux émotions collectives.

- *Approche comparative des discours publicitaire et politique en contexte de crise*

Éléments d'analyse	Brexit (Leave / Remain)	Tunisie post-révolution	Ponts communs / Lien avec la nostalgie comme signe de crise
Figure mobilisée	Winston Churchill, symbole consensuel du passé	Figures historiques ou symboles nationaux (ex : Habib Bourguiba, références à l'indépendance)	Dans les deux contextes, le recours à des figures du passé légitime des choix incertains et crée un repère rassurant face à la crise.
Registre symbolique	Souverainiste vs visionnaire européen	Nationaliste vs moderniste, ordre ancien vs projet démocratique	La nostalgie exprime la quête de sécurité et de repères historiques, qu'il s'agisse de souveraineté

Éléments d'analyse	Brexit (Leave / Remain)	Tunisie post-révolution	Ponts communs / Lien avec la nostalgie comme signe de crise
			nationale ou d'unité sociale après un bouleversement.
Usage du passé	Réactivation de la Seconde Guerre mondiale / discours de Zurich	Mémoire de l'indépendance ou de périodes stables (avant la révolution)	Le passé est instrumentalisé pour légitimer des choix politiques présents et réduire l'angoisse liée à l'incertitude.
Stratégie rhétorique	Détournement des slogans et images de Churchill	Rappel de slogans et symboles historiques pour mobiliser le soutien populaire	La rhétorique nostalgique fonctionne comme levier émotionnel dans les deux cas, face à une société en crise.
Fonction de la nostalgie	Rassurer et légitimer des choix politiques	Consolider une identité nationale et orienter le débat politique	La nostalgie agit comme symptôme de la crise (angoisse collective) et outil discursif pour structurer les décisions dans des contextes instables.
Types de nostalgie (Svetlana Boym)	Restauratrice (Leave) Réflexive (Remain)	Restauratrice (retour à l'ordre ancien) / Réflexive (projet démocratique et réformes)	Dans les deux contextes, on observe une polarisation entre nostalgie restauratrice et réflexive, traduisant la fragmentation de la société et la tension entre héritage passé et avenir incertain.

L'étude comparative entre la Tunisie post-révolutionnaire et le Royaume-Uni post-Brexit révèle des points communs frappants : dans les deux cas, des ruptures sociales et émotionnelles profondes fragilisent la confiance des citoyens envers les institutions, qu'elles soient politiques ou publicitaires (Floch, J.-M., 1990). Cette fragilité engendre un besoin de repères symboliques et de récits stabilisateurs. Ainsi, la publicité tunisienne comme les discours politiques britanniques exploitent le passé pour créer un lien émotionnel et restaurer un sentiment de continuité. La comparaison montre que publicité et politique partagent des stratégies discursives similaires, où le passé est sublimé et transformé en ressource symbolique, émotionnelle et stratégique, capable de traverser le temps et de produire des récits fédérateurs. Dans les deux contextes, la rétropie fonctionne comme un outil de médiation entre crise et continuité, établissant un pont entre le passé et le présent et permettant aux marques

et institutions de diffuser des messages cohérents et stratégiques face à l'incertitude (Cyrulnik, 2021 ; Febvre, 1953).

- ***Résultats: Crise et ruptures sociales : points communs entre la Tunisie et le Royaume-Uni***

L'analyse des contextes tunisien et britannique révèle des ruptures sociales et émotionnelles similaires. En Tunisie, la révolution de 2011 a engendré une période d'incertitude politique et économique, fragilisant la confiance des citoyens envers les institutions et les marques (Floch, J.-M., 1990). De même, le Brexit a créé un climat d'instabilité et de polarisation sociale, fragmentant le lien entre les institutions politiques et la population. Dans les deux contextes, ces crises ont mis en évidence la nécessité pour les acteurs – qu'il s'agisse de marques ou de décideurs politiques – de rétablir des liens de confiance. Les ruptures deviennent alors des moments stratégiques : chaque communication doit répondre à la perte de repères et offrir un récit capable de mobiliser le collectif et de restaurer la stabilité émotionnelle.

Les contextes tunisien et britannique montrent que la nostalgie, qu'elle soit conviviale ou rétrotopique, devient un levier central pour répondre à la crise. Dans les deux champs d'intervention, le discours nostalgique permet de restaurer préalablement la confiance dans un contexte instable, mobiliser la mémoire collective pour légitimer des choix et enfin produire un discours cohérent reliant passé, présent et futur.

VI. La nostalgie conviviale et rétrotopique comme levier discursif à l'ère post-révolutionnaire

La nostalgie se révèle comme un levier discursif majeur dans des contextes de rupture et d'incertitude, à la fois en Tunisie post-révolutionnaire et au Royaume-Uni post-Brexit. Dans le contexte tunisien, les campagnes publicitaires mobilisent la mémoire collective en valorisant le patrimoine, les savoir-faire locaux et les symboles identitaires, générant ainsi une nostalgie conviviale qui crée un lien affectif et rassurant avec le public. De manière comparable, dans le contexte britannique, les campagnes Leave et Remain exploitent le passé à travers une nostalgie rétrotopique, en réactivant les figures historiques telles que Winston Churchill pour légitimer des choix politiques incertains et structurer un récit national cohérent. Dans les deux contextes, le passé n'est pas simplement évoqué : il devient un outil stratégique permettant de stabiliser la perception du présent, de renforcer la légitimité des acteurs et d'orienter le choix collectif. La comparaison révèle ainsi que, malgré des enjeux et des modalités discursives différentes, la nostalgie remplit des fonctions similaires : elle agit comme un symptôme de la crise, traduisant une angoisse sociale et identitaire, et comme un instrument discursif, capable de transformer la mémoire en un récit structurant et mobilisateur. L'analyse sémiologique met en lumière la plasticité des signes et la capacité de la mémoire à être sublimée, soulignant que la nostalgie, qu'elle soit conviviale ou rétrotopique, constitue un vecteur central pour comprendre la manière dont les sociétés post-crise négocient leur identité et leur rapport au temps historique.

Conclusion

L'analyse révèle que la nostalgie fonctionne à la fois comme outil sémiotique et discursif, capable de relier passé et présent, émotion et stratégie. Dans les campagnes publicitaires tunisiennes, elle contribue à reconstruire la confiance entre les marques et leur public fragilisé par la crise post-révolutionnaire. Dans le contexte politique britannique, elle permet de fédérer la population autour de références historiques et de renforcer la légitimité des acteurs en période d'incertitude. L'étude démontre ainsi la pertinence d'une approche interdisciplinaire : la combinaison des perspectives du design et de la communication politique enrichit la compréhension du rôle des signes et des discours dans la mobilisation de la mémoire et des émotions. Enfin, elle souligne que la nostalgie, tout en offrant des outils puissants de mobilisation, nécessite une lecture critique pour éviter la confusion entre mémoire, imaginaire et instrumentalisation du passé.

Références

- Avanza, Martina, Lafarté, Gilles, « Dépasser la ‘construction des identités’ ? Identification, image sociale, appartenance », dans *Génèses*, n°61, 2005.
- Bauman, Zygmunt, *Retrotopia*, Polity Press, Cambridge, 2017.
- Blumberg, Hans, *Work on Myth*, trans. Robert M. Wallace, MIT Press, Cambridge, 1985.
- Boym, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.
- Brecht, Bertolt, *The Life of Galileo*, Grove Press, New York, 1960.
- Cameron, David, *The Future of Europe: Prime Minister's Speech at Bloomberg*, 23 janv. 2013, Bloomberg, Londres, GOV.UK [<https://www.gov.uk/government/news/the-future-of-europe-prime-ministers-speech-at-bloomberg>]
- Coombs, Timothy, « Protecting Organization Reputations During a Crisis: The Development and Application of Situational Crisis Communication Theory » dans *Corporate Reputation Review* no.10, 2007.
- Coombs, Timothy, et Sherry J. Holladay (dir.), *The Handbook of Crisis Communication*, Wiley, New York, 2010.
- Cyrulnik, Boris, *Des âmes et des saisons : psycho-écologie*, Odile Jacob, Paris, 2021.
- Falkheimer, Jasper, et Mats Heide, « Crisis Communication in Change: from Plans to Improvisations » dans Coombs, Timothy, et Sherry J. Holladay (dir.), *The Handbook of Crisis Communication*, op.cit.
- Febvre, Lucien, *Combats pour l'histoire*, Armand Colin, Paris, 1953.
- Floch, Jean-Marie, *Sémiotique, marketing et communication*, Presses Universitaires de France, Paris, 1993.
- Illich, Ivan, *Tools for conviviality*, Harper & Row, New York, 1973.
- Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, 2^e éd., Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2016.
- Marx, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Éditions Sociales, Paris, 1965.

- Morin, Edgar, *Pour une crisologie*, L'Herne, Paris, 2016.
- Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984.
- Oléron, Pierre, *L'Argumentation*, Presses universitaires de France, Paris, 1983.
- Serre-Floersheim, Dominique, *Sémiologie et design graphique*, PUF, Paris, 2000.
- Von Hendy, Andrew, *The Modern Construction of Myth*, Indiana University Press, Indiana, 2002.

FRAGMENTS DE SIGNES, POUSSIÈRES D'HISTOIRE : ÉDOUARD GLISSANT ET GISÈLE PINEAU À L'ÉCOUTE DES VOIX ENFOUIES

Urbain Ndoukou-Ndoukou
Université de Limoges, France

Abstract. This article compares Édouard Glissant's *Le Quatrième Siècle* (1964/1997) and Gisèle Pineau's *Cent vies et des poussières* (2012) to explore how a fragmentary poetics revives "buried voices" erased by slavery and colonialism. Combining cultural anthropology and trauma theory, the study examines how traces – names, oral traditions, artefacts, landscapes – construct counter-histories resisting official narratives. In Glissant, opacity and discontinuity articulate a maroon genealogy; in Pineau, polyphonic storytelling lets the past irrupt into the present through dreams, visions, and women's oral memory. Both authors transform fragments into an ethical stance: refusing closure, embracing opacity, and making the reader an active co-archivist of a plural, living memory.

Keywords: fragmentary poetics; Caribbean postcolonial memory; trauma and opacity; oral tradition; counter-history.

Introduction

La littérature caribéenne postcoloniale se confronte à une histoire morcelée, faite de silences imposés et de mémoires occultées par la Traite et la colonisation. Comment écrire l'archive d'un passé traumatique lorsque tant de voix ont été réduites au silence ? Édouard Glissant et Gisèle Pineau, à deux générations d'écart, proposent chacun une réponse poétique originale en faisant entendre les « voix enfouies » de l'Histoire par le biais de signes fragmentaires. Bien que leurs œuvres aient fait l'objet de nombreuses études – Glissant a été analysé sous l'angle de la mémoire collective et de l'opacité par des critiques comme Romuald Fonkoua (2004), Loïc Céry (2015) ou C. Biondi (1995), et Pineau sous celui du réalisme magique et des traumas coloniaux par M. Labourey (2020) ou N. d'Orlando (2013) –, aucune étude ne les a encore mis en regard pour étudier spécifiquement la poétique du fragment qui les rapproche. Le présent article propose donc une lecture comparatiste inédite de *Le Quatrième Siècle* (1964/1997) de Glissant et *Cent vies et des poussières* (2012) de Pineau, afin de montrer comment ces auteurs, à travers une écriture morcelée, redonnent vie aux vestiges d'une histoire longtemps tue. La pertinence d'une telle étude se justifie d'autant plus que, selon l'acception étymologique du terme, le fragment « dénonce la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure » (Guyaux, A., 1985, 7-8), autant de marques qui irriguent la mémoire et l'écriture des deux romanciers.

Cette approche conjugue implicitement plusieurs perspectives critiques. D'une part, une sensibilité d'anthropologie culturelle éclaire les traces matérielles et spirituelles du passé (marronnage, croyances populaires, transmissions orales) intégrées aux récits. D'autre part, la psychanalyse du trauma (Fanon, F., 2011 ; De Certeau, M., 1987) offre un cadre pour comprendre les non-dits, les symptômes et répétitions inconscientes qui jalonnent ces textes, sans pour autant les réduire à un discours clinique. Il s'agit de lire les œuvres à la fois comme des contre-récits historiques et comme des espaces de réparation symbolique, où l'esthétique fragmentaire permet de dépasser le « détail "historique" » pour accéder aux « fonds ressurgis » d'une mémoire collective blessée. Cette démarche rejoint la conception glissantienne d'une littérature affranchie des « pensées de système » et ouverte à l'errance comme à l'opacité, portée par la conscience que les Antilles seraient faites de « traces d'histoires offusquées » (Glissant, E., 1997b, 19). Pineau, quant à elle, affirme dans un entretien (Jurney, F. R., 2003) l'importance de prêter attention aux voix marginalisées de l'histoire antillaise malgré les risques de folie ou d'incompréhension que cela comporte. En examinant la poétique du signe fragmentaire – entendue comme un ensemble de motifs, d'images ou de bribes de récits qui font signe vers un passé enfoui plutôt que de le raconter de façon linéaire (Ripoll, R., 2002, 25) –, nous montrerons que ces deux auteurs développent une écriture de la trace et de la discontinuité, seule capable de restituer l'histoire disloquée qui hante durablement l'inconscient collectif caribéen.

Dès lors, l'originalité de cette étude réside dans la mise en dialogue de deux œuvres éloignées dans le temps et le contexte, afin de dégager les convergences d'une esthétique mémorielle fragmentée. Il ne s'agit pas seulement de constater que Glissant et Pineau thématisent l'héritage de l'esclavage, mais bien d'analyser comment leurs textes, par leur forme même, deviennent l'écho polyphonique de voix longtemps étouffées. Cette démarche, en offrant un regard croisé et transdisciplinaire (sans le souligner explicitement), entend contribuer au champ des études postcoloniales en illustrant comment la littérature peut transformer les « poussières » du passé en un récit partagé, fût-il lacunaire et ambigu.

Nous structurerons l'analyse en trois mouvements. Premièrement, nous verrons comment chaque auteur reconstitue une généalogie alternative à partir de fragments, opposant une contre-histoire des « petites gens » à l'Histoire officielle. Deuxièmement, nous examinerons la mémoire incarnée dans les corps et le sacré : signes traumatiques inscrits dans la chair, voix des ancêtres passant par la folie ou le mysticisme. Enfin, nous analyserons l'esthétique de la discontinuité et de l'opacité qui caractérise ces récits, entre dévoilement fragile du passé et irréductible part d'ombre. Des extraits précis des deux romans appuieront chaque étape de la démonstration, illustrant concrètement la poétique du fragment à l'œuvre.

I. Reconstituer l'histoire disloquée : le signe fragmentaire comme contre-généalogie

La première démarche de Glissant comme de Pineau consiste à opposer au récit linéaire des historiens une contre-généalogie fragmentée, fondée sur des traces ténues

mais éloquentes. Leurs romans respectifs mettent en scène une quête des origines non pas sous forme d'archives exhaustives, mais à travers une mosaïque de bribes mémorielles – noms, légendes, souvenirs familiaux – qu'il revient au lecteur d'assembler. Cette entreprise répond à ce que Glissant identifie comme « l'obsession d'une trace primordiale » : retrouver, même de façon lacunaire, le fil d'une histoire rompue par l'esclavage (Glissant, E., 1997b, 32).

I.1. L'errance généalogique glissantienne : traces brisées et mémoire hors de l'Histoire officielle

Dans *Le Quatrième Siècle*, Glissant remonte le cours du temps martiniquais en refusant la chronologie linéaire. Le roman débute *in medias res*, plaçant d'emblée le lecteur face à une scène d'évasion d'esclaves marrons sans lui livrer toutes les clés contextuelles. Ce parti pris narratif – faire sentir l'opacité de l'histoire plus que la raconter – se traduit par des ellipses, des retours en arrière et des révélations tardives sur l'identité des personnages. Ainsi, l'ancêtre marron Longoué et son compagnon Béluse sont introduits d'abord comme deux ombres en lutte, sans que leurs noms ne soient encore établis :

La rage les jeta au-devant de Béluse et de Longoué, lesquels furent assaillis de deux grappes humaines, suspendues à leurs corps noirs comme deux essaims de larves. Mais il n'y avait pas encore de Béluse ni de Longoué, du moins pas sous cette appellation toute nouvelle : il n'y avait que ces deux lutteurs, emportés d'un bord à l'autre. (Glissant, E., 1997a, 30)

Cette scène fragmentaire, au style haletant, plonge le lecteur dans la violence de la fuite des esclaves marrons tout en soulignant l'absence de repères : les noms Béluse et Longoué ne sont explicités qu'ultérieurement, une fois la confrontation passée. Glissant met ainsi en œuvre ce qu'Alexandra Jannière appelle une esthétique du « rhizome mémoriel », où les origines ne se découvrent qu'en cheminant à tâtons à travers un réseau discontinu de récits. Le personnage de Papa Longoué, vieux survivant des premiers temps post-esclavage, incarne cette mémoire souterraine qui échappe aux livres d'Histoire. Gardien d'un savoir ancestral, il transmet à sa manière l'histoire de la Traite et du marronnage par de petites touches orales – des « *chuchotis des cases* » nocturnes – plutôt que par un grand discours structuré. L'effet produit est celui d'un récit éclaté qu'il faut patiemment reconstituer, reflétant le « *vertige de la mémoire* » éprouvé aux Antilles, où les descendants d'esclaves ne disposent que de fragments pour reconstruire leur généalogie. Cette fragmentation n'est pas seulement narrative : elle s'ancre dans une expérience historique et psychique que Françoise Simasotchi-Bronès identifie comme constitutive de l'imaginaire romanesque antillais. Selon elle, la mémoire littéraire des Antilles demeure marquée par l'exil imposé et par la blessure originelle de la déportation :

Le fait que l'Antillais soit avant tout et surtout un exilé est fondamental dans sa relation à l'espace. Les Africains, déportés aux Amériques, n'ont décidé ni de leur départ, ni de leur destination. En raison de la violence qu'elle a générée, cette déportation est vécue par les personnages romanesques comme la punition d'une faute obscure, une faute originelle. Ainsi, l'inconscient collectif des personnages antillais est habité d'un sentiment de

culpabilité d'autant plus tenace et destructeur que la faute qui le motive n'est pas définissable. (Simasotchi-Bronès, F., 2004, 20)

Ce faisant, Glissant sape ainsi les fondements de l'Histoire officielle (celle des colonisateurs et des archives écrites) en lui opposant la persistance de traces marginales. Par exemple, le texte insiste sur le rôle des noms transmis ou imposés : le patronyme Béluse, donné par une békée au premier esclave de la lignée, masque un nom africain originel inconnu. Chaque nom propre devient un signe à déchiffrer, renvoyant à une histoire perdue mais pas totalement effacée. Glissant illustre cette importance des noms par divers exemples romanesques. Ainsi, Monsieur Toussaint, un affranchi, est surnommé « Monsieur-la-Pointe » par dérision, si bien que son fils sera appelé Ti-Lapointe avant de reprendre plus tard le nom originel de la lignée, Longoué (Glissant, E., 1997a, 121). De même, le texte parodie les patronymes créoles afin d'en révéler l'absurdité : il évoque par exemple une « famille Tousseul » (pour « tout seul »), une « famille Détroi » (pour « détruit ») ou encore des prénoms insolites tels « Liberté Longoué » et « Apostrophe Longoué » (Glissant, E., 1997a, 205). Chaque appellation fonctionne alors comme une petite énigme identitaire, témoignant de l'arbitraire des nominations imposées et des bribes d'histoire qu'elles recouvrent. De même, le paysage martiniquais se fait dépositaire d'une mémoire enfouie : la forêt du morne où se cache Longoué porte les marques invisibles du passage des marrons, et le roman souligne le caractère opaque et labyrinthique de cette nature-refuge. Benoît Conort (2013) a montré à quel point *Le Quatrième Siècle* investit le paysage antillais (mornes, forêts) comme un lieu de mémoire alternative, abritant les silences de l'histoire esclavagiste et provoquant chez le personnage et le lecteur un « *vertige de l'opacité* ». En refusant tout point de vue omniscient et toute linéarité facile, Glissant nous place en situation d'errance interprétative : nous suivons Mathieu Béluse, le jeune descendant, dans son enquête incomplète sur ses origines, guidés par les récits parcellaires de Papa Longoué. Ce dernier ne livre jamais toute la vérité, seulement des bribes, comme pour signifier l'impossibilité de reconstituer une filiation entière après la catastrophe de la Traite. Cette posture narrative rejoint la réflexion de Glissant dans *Le Discours antillais*, lorsqu'il souligne que la restitution d'une réalité maintes fois occultée ne peut s'accomplir dans la transparence immédiate, mais requiert au contraire l'acceptation de zones d'ombre et de complexité : « Car la tentative d'approcher une réalité tant de fois occultée ne s'ordonne pas tout de suite autour d'une série de clartés. Nous réclamons le droit à l'opacité » (Glissant, E., 1981, 13).

Un autre passage emblématique illustre la transmission indirecte de la mémoire sur plusieurs générations. Mathieu reçoit de son aïeul un récit allégorique de l'arrivée des premiers esclaves, sous la forme d'une chaîne orale reliant les ancêtres anonymes aux descendants :

[...] jusqu'à ce matin qui vit les deux ancêtres débarquer de la *Rose-Marie* pour commencer l'histoire qui est vraiment l'histoire pour moi. Je la sens, cette odeur. Stéphanise ma mère me l'a enseignée, elle la tenait de son homme, Apostrophe qui la tenait de Melchior qui la tenait de Longoué lui-même le premier monté sur le pont du négrier... ». (Glissant, E., 1997a, 27)

Ici, la voix narrative intègre un récit emboîté : les paroles d'un texte fictif (peut-être un extrait du *Traité du Tout-monde* glissantien, cité dans le roman) retracent la lignée de mémoire de manière non documentaire mais sensible – par l'odeur transmise de génération en génération. La litanie des noms et pronoms relatifs (« elle la tenait de... qui la tenait de... ») crée un effet de profondeur temporelle tout en soulignant la médiation inévitable : ce savoir n'est jamais que rapporté, filtré par plusieurs témoins. On voit comment Glissant substitue à la chronologie historique une généalogie diffuse, où l'essentiel se joue dans les interstices (une odeur, un mot en créole, un surnom) plutôt que dans les faits établis. Cette conception rejoint l'analyse de Jean-Christophe Martin, pour qui le fragment ne constitue pas seulement une forme littéraire, mais un véritable vecteur de transmission mémorielle :

Fragment et histoire sont reliés par la trace où la trace vient désigner les lieux du fragment à la conscience antillaise. Et d'abord par les fous, par les nègres marrons. En tant que fous, ils vivent dans le fragment de conscience, car ils sont eux-mêmes fragment, mais fragments relayeurs qui rendent possible un relais cette fois-ci non plus dans le fragment mais dans une parole pour tous, une parole commune qui restaure une continuité. (Martin, J.-C., 2002, 185)

L'épisode rapporté par Mathieu fonctionne précisément comme l'un de ces « fragments relayeurs » : il transmet une mémoire éclatée, mais capable, dans son cheminement d'une voix à l'autre, de rétablir une continuité symbolique entre passé et présent. Cette histoire-là n'est pas celle des manuels, mais celle qui se ressent – au présent – à travers des signes sensoriels et fragmentaires. C'est là une véritable contre-histoire, portée par la voix du conteur (Papa Longoué et ses successeurs) plutôt que par l'écriture coloniale. En somme, *Le Quatrième Siècle* invite à abandonner la prétention à une vérité exhaustive : reconstituer l'histoire disloquée ne peut se faire qu'en acceptant ses lacunes, en recueillant humblement les « traces dispersées » du passé (noms, légendes, toponymes) sans prétendre les totaliser. Cette poétique de l'errance mémorielle, largement commentée par la critique antillaise, s'inscrit dans le prolongement de la pensée de Glissant : il postule le « droit à l'opacité » – c'est-à-dire le droit pour les héritiers d'une culture minoritaire d'échapper au regard simplificateur de l'Histoire dominante. Glissant fait ainsi de la fragmentation narrative une forme de résistance intellectuelle et identitaire, démarche qui rejoint celle d'Edward W. Said lorsqu'il confesse avoir cherché, dans son étude de l'orientalisme, à inventorier les marques laissées en lui par la culture dominante : « En étudiant l'orientalisme, j'ai essayé [...] de faire l'inventaire des traces laissées en moi, sujet oriental, par la culture dont la domination a été un facteur si puissant dans la vie de tous les Orientaux » (Said, E. W., 2005, 47). Ainsi, l'un et l'autre affirment que l'héritage des cultures dominées ne peut se dire qu'en échappant à la transparence imposée par le dominant. Chez Glissant, cette résistance prend la forme de la forêt du marronnage, dont l'opacité protège les traces du passé : « Il n'y a pas de chemin évident, pas de ligne, dans ce touffu. On y tourne sans transparence, jusqu'à la souche première. » (Glissant, E., 1997, 260)

En regard de cette errance généalogique glissantienne, nous verrons que Gisèle Pineau adopte, pour la Guadeloupe, une stratégie parallèle : exhumer par touches discontinues une histoire enfouie, et construire elle aussi un contre-récit tissé de réminiscences éparses.

I.2. *Les poussières d'histoire chez Pineau : mosaïque de récits troués entre passé occulté et présent*

Dans *Cent vies et des poussières*, Gisèle Pineau s'attache à dévoiler un épisode oublié de l'histoire guadeloupéenne – le massacre de marrons à la Ravine claire au XIX^e siècle – en le faisant affleurer progressivement dans le quotidien d'un quartier défavorisé vers l'an 2000. Plutôt que d'en proposer un récit historique suivi, Pineau dissémine les éléments de cette tragédie passée au fil de son intrigue contemporaine, créant une véritable mosaïque narrative où passé et présent dialoguent. Le roman alterne ainsi les scènes de vie de Gina et de sa famille à la Ravine claire (misère sociale, violences actuelles) et les incursions du passé colonial sous forme de contes, de visions ou d'apparitions fantastiques. Chaque personnage apporte un fragment de mémoire : la grand-mère Izora délire par moments et lâche quelques bribes d'une vieille légende locale ; la petite Sharon voit et entend des fantômes ; les voisines, lors des veillées, racontent chacune une partie du « conte » tragique qui hante le lieu. Aucun narrateur unique ne vient expliquer l'ensemble de façon omnisciente. Il appartient au lecteur de combiner ces multiples voix pour reconstruire peu à peu le drame enfoui de la Ravine claire.

Le déclic narratif se produit lorsqu'un événement fortuit du présent révèle matériellement les traces du passé : la découverte d'ossements humains sous la maison de Gina. Cette scène, qui fait basculer le roman dans le registre du mystère, est rapportée du point de vue du vieux Tonton Max, comme un puzzle dont il ne possède pas toutes les pièces :

Et il s'agenouilla auprès des ossements comme un homme pieux au chevet de gisants. Après quelques brefs époussetages, une observation d'archéologue amateur, Tonton Max releva la tête. Ses mains tremblaient un peu. Cependant, il souriait. « C'est pas les premiers hommes, mais c'est vieux... Ça doit dater d'au moins cent à deux cents ans... Je sais pas... C'était peut-être des esclaves, des nègres marrons... des Caraïbes... Autrefois, y avait un village ici, non... ou un cimetière, je sais pas. » (Pineau, G., 2012, 214)

Le lecteur, à l'instar de Tonton Max, est confronté à ces restes du passé sans en connaître l'origine exacte. Max émet des hypothèses hésitantes (*esclaves marrons, anciens Caraïbes, village disparu...*) en balbutiant une histoire possible de la Ravine claire. Cette incertitude même fait partie de la poétique de Pineau : l'histoire locale est présentée comme un chantier inachevé, où les seules certitudes tiennent du pressentiment ou de la légende. Ici, la matérialité des os sortis de terre agit comme un signe muet qui appelle une interprétation. En découvrant ces squelettes sous la dalle de béton, les personnages prennent conscience que leur terrain de vie est littéralement bâti sur des couches historiques oubliées – en l'occurrence, un ancien haut-lieu de marronnage et de répression coloniale.

La révélation de ce secret provoque chez Gina et les siens une réaction de peur et de déni : loin de célébrer la trouvaille archéologique, ils choisissent d'enfouir à nouveau le secret. Gina impose le silence à sa famille, comme pour protéger le fragile équilibre du présent contre l'irruption du passé : « Gina fit jurer à chacun de ses enfants de ne jamais évoquer cette histoire en dehors de la case. De ne dire à personne ce qui se

trouvait sous la chambre de Sharon. » (Pineau, G., 2012, 218) En deux phrases, l'auteure souligne la chape de silence retombant aussitôt sur la découverte. La formulation solennelle (« fit jurer », « à personne ») rappelle les silences intergénérationnels qui ont marqué la transmission de la mémoire esclavagiste : par crainte du scandale ou du retour du mal, on tait ce qu'on a trouvé. Ce choix narratif – faire taire les personnages eux-mêmes – est significatif d'une histoire trouée, pleine de non-dits. Toutefois, le roman de Pineau ne s'arrête pas à ce silence : il va, par d'autres voies, laisser la mémoire resurgir malgré tout. En effet, le pacte de silence est peu à peu rompu par les voix marginales : Sharon, l'enfant, écoute les élucubrations d'Izora et s'intéresse à la légende locale que plus personne n'écoutait ; le fantôme de Théophée, figure emblématique du massacre du XIX^e siècle, commence à se manifester directement à elle et à Tonton Max. Pineau construit ainsi un contre-récit historique fait de réminiscences et d'échos : les morts reviennent hanter les vivants, non pour se venger mais pour témoigner d'une tragédie oubliée. Par exemple, lors du passage à l'an 2000, alors que tout le quartier fête le nouveau millénaire, la voix spectrale de Théophée s'adresse à Tonton Max en lui murmurant qu'elle « était déjà là » depuis longtemps dans sa vie. Cette intrusion du passé dans le présent, au moment symbolique du changement d'ère, rappelle que le temps linéaire occidental (celui qui passe de 1999 à 2000) n'efface pas le temps cyclique de la mémoire ancestrale, lequel réactive inlassablement l'événement fondateur de la douleur primordiale.

En multipliant les points de vue narratifs – celui de Gina, de Sharon, de Tonton Max, mais aussi des esprits – *Cent vies et des poussières* tisse une polyphonie où chaque fragment de récit éclaire un angle mort de l'histoire commune. Les femmes du quartier, en particulier, jouent le rôle de gardiennes de la mémoire orale : dans les veillées funèbres ou les moments de confidences, elles « débitaient tour à tour leur part du conte » selon une tradition de conte collectif antillaise. Par exemple, l'une évoque « Mamzelle Liberté » – la liberté tant espérée – déjà fleurie en 1833 dans l'île voisine de la Dominique, et la nécessité de « braver les eaux » pour aller la rejoindre si elle tardait trop « en terre française » (Pineau, G., 2012, 36). Ce faisant, elles reconstituent progressivement l'événement occulté (le massacre de la Ravine claire) par une addition de témoignages partiels. Aucune n'a toute l'histoire, mais chacune en détient une parcelle – une berceuse ancienne, un sobriquet, un lieu tabou, autant de « résidus » épars de l'Histoire (Hamouche, N., 2021).

Pineau met ainsi en scène une « mémoire multidirectionnelle » : le souvenir des injustices d'hier (l'esclavage, le marronnage réprimé) résonne dans les blessures d'aujourd'hui (pauvreté, violence urbaine) et, inversement, les difficultés présentes renvoient à des causes historiques profondes. Marion Labourey l'a bien noté, *Cent vies et des poussières* entremèle destins individuels contemporains et héritage collectif colonial, faisant « résonner les blessures d'hier dans la société actuelle » (Labourey, M., 2020). Cette technique narrative du tressage temporel souligne une idée importante : le passé occulté n'est jamais vraiment éteint, il affleure dans le moindre détail du présent. Une ancienne berceuse ou un toponyme peuvent dissimuler la mémoire souterraine d'une souffrance ancestrale. Ainsi, dans *Cent vies et des poussières*, le nom « Ravine claire » recèle un passé sanglant, transmis par la parole :

Voilà l'histoire vraie de la Ravine claire... Quand j'étais petite fille, mes frères assuraient que, sitôt qu'on grattait un peu, on rencontrait les ossements de ces nègres qui n'avaient pu trouver de digne sépulture [...] La nuit, si on priaît l'oreille, on entendait gémir les hommes, pleurer les enfants et hurler les femmes. (Pineau, G., 2012, 40)

En quelques phrases, Pineau condense plusieurs strates de mémoire : l'histoire orale (« on racontait »), la mémoire familiale (la voix de Marga enfant), et la mémoire enfouie dans la terre elle-même. Le geste de « gratter » le sol devient une métaphore de l'enquête mémorielle, où chaque fragment matériel – ossements, outils, bijoux – agit comme un témoin muet de la violence passée. La phrase finale, basculant dans le registre auditif, brouille la frontière entre souvenir et hantise : ce que « l'oreille » perçoit, ce sont les échos persistants du trauma collectif. La toponymie se transforme ainsi en archive vivante, où l'espace géographique devient le support d'une histoire tue par l'Histoire officielle. Dans cette perspective, Pineau inscrit son écriture dans une poétique de la trace qui, tout en refusant la transparence historique, rend perceptible l'intensité affective et politique des lieux marqués par l'esclavage.

En définitive, Gisèle Pineau propose elle aussi une reconstitution fragmentaire de l'histoire disloquée, en accordant une place prépondérante aux « poussières » du passé dans le tissu du présent. Son roman s'achève d'ailleurs sur une image forte : Gina quitte la Ravine claire, mais le quartier demeure inchangé dans sa misère, simplement habité désormais par la conscience ténue que des esprits anciens y errent. Le narrateur conclut dans les toutes dernières pages : « Hormis le départ de Gina, rien n'a changé à la Ravine claire. [...] Seuls les esprits des nègres marrons d'autrefois habitent les lieux avec constance. » (Pineau, G., 2012, 289-290). Cette chute en demi-teinte insiste sur la survivance obstinée du passé : malgré l'indifférence générale, les fantômes des marrons continuent d'habiter l'espace, comme une mémoire fantomatique refusant de s'éteindre. La « constance » de ces présences spectrales laisse entendre que l'histoire occultée réclame d'être entendue, encore et encore, tant que justice ne lui a pas été rendue. Pineau, en laissant ainsi certaines énigmes non résolues (le sort exact des âmes de la Ravine claire reste incertain), suggère que l'écriture romanesque ne peut qu'offrir un « dévoilement fragile » de la vérité historique – assez pour briser le silence, mais pas au point de clore définitivement les blessures.

Dans la partie suivante, nous approfondirons cet aspect en nous intéressant aux marques du trauma et du sacré dans les corps et les esprits des personnages, prolongements directs de cette fragmentation du récit.

II. Mémoire incarnée et signes « fous » : le corps, le sacré et l'indicable dans l'esthétique fragmentaire

Si l'histoire collective hante la structure même des récits de Glissant et Pineau, elle s'inscrit également dans les corps de leurs personnages et dans des manifestations irrationnelles (rêves, visions, maladies) qui relèvent autant du psychique que du spirituel. Chez Glissant, cette imbrication entre histoire et corps trouve son fondement

dans une conception spécifique de la mémoire collective : née d'un arrachement initial – la Traite – et incapable de se constituer selon la progression linéaire de l'historiographie occidentale, elle se forme par à-coups, sous le signe du choc et de la discontinuité. Comme il le formule dans *Le Discours antillais* :

Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite. Notre conscience historique ne pouvait pas sédimentier [...] mais s'agrégait sous les auspices du choc, de la contraction, de la négation douloureuse et de l'explosion. Ce discontinu dans le continu [...] caractérisent ce que j'appelle une non-histoire. (Édouard Glissant, 1981, 223-224)

Autrement dit, la mémoire antillaise, structurée par la fracture originelle, ne peut se transmettre que sous des formes fragmentaires – symptômes corporels, visions ou signes mystiques – qui échappent à la rationalité historique. Cette partie analyse comment, dans les deux romans, les silences de l'Histoire se traduisent par des souffrances intimes inexpliquées, des conduites apparemment insensées ou des croyances occultes : autant de « signes fous » qui, tout en semblant irrationnels, témoignent en creux d'un passé indicible. On peut y lire une transposition littéraire de la « transmission traumatique transgénérationnelle » étudiée par la psychanalyse : un passé non élaboré qui revient hanter les descendants, inscrit dans les corps et les imaginaires.

II.1. La trace dans le corps : trauma historique et signes muets chez Glissant

Le roman de Glissant se caractérise par une écriture parfois hermétique, faite de phrases heurtées, de créolismes et de silences qui traduisent la difficulté à exprimer l'expérience de l'esclavage (Fonkoua, R., 2004, 50). Au-delà de la construction fragmentée du récit, *Le Quatrième Siècle* développe une véritable poétique du silence et du non-dit pour signifier le traumatisme historique (Glissant, E., 1969, 185). Les personnages, descendants d'esclaves marrons, portent en eux une faille intangible – un manque qu'ils ressentent sans pouvoir le nommer. Glissant théorise cela dans ses essais en parlant de « pensée de la trace » : ce qui demeure dans le corps et l'esprit après la traversée de « l'Eau immense » (l'Atlantique du *Middle Passage*). Dans le roman, cette trace se manifeste par des mal-être diffus, des obsessions ou au contraire des absences chez les protagonistes. Par exemple, Mathieu Béluse, représentant de la jeune génération post-esclavage, est habité par une quête identitaire quasi viscérale : son errance à travers l'île à la recherche des tombes ou des récits de ses ancêtres peut se lire comme la tentative de combler un vide intérieur hérité de l'Histoire. De son côté, Papa Longoué – le survivant de l'ère de l'esclavage – est décrit comme un vieil homme aux gestes étranges, muré dans un silence partiel, dont la parole n'émerge que par éclats allusifs. Ces comportements énigmatiques sont autant de signes muets du trauma historique. Glissant excelle à suggérer le poids du passé dans le corps par des détails sensoriels ou des réactions physiques involontaires. Un passage assez significatif montre Papa Longoué en communion avec la terre de ses ancêtres et troublé par l'approche rationnelle de Mathieu :

Papa Longoué savait cela. Il tremblait doucement, pensant que Mathieu devrait au moins apprendre seul à regarder une saillie de bois coulant vers un tamis de labours, et apprendre

tout seul à sentir le frémissement de l'ancienne folie, là où la folie des hommes posait maintenant sa rigide et patiente cupidité. Un tel pouvoir l'emplissait d'une lourde chaleur, le faisait frissonner sous le soleil. Il étendit les mains vers la plaine : vers cet autre océan surgi entre le pays d'ici et la montagne du passé. (Glissant, E., 1997a, 50)

Dans cet extrait, Papa Longoué tremble et frissonne en évoquant l'« ancienne folie » – c'est-à-dire la folie meurtrière de l'esclavage – qui imprègne encore le paysage (« la montagne du passé »). Sa réaction corporelle (frisson de chaleur sous le soleil) indique que la mémoire du trauma est inscrite en lui de manière presque charnelle. Le vieux marron voudrait que le jeune Mathieu apprenne à sentir ces traces invisibles (« une saillie de bois coulant vers un tamis de labours » métaphore d'une terre travaillée par l'histoire) plutôt qu'à raisonner en termes logiques. La confrontation entre deux rapports au monde est nette : Papa Longoué est branché sur une mémoire sensorielle, intuitive, faite de frémissements et de signes que seul le corps capte, alors que Mathieu, formé par l'école coloniale, raisonne en *pourquoi* et en *donc*. Ce décalage illustre le conflit entre mémoire corporelle et savoir rationnel. Chez Glissant, le corps du descendant d'esclave conserve une connaissance tacite du passé (ici symbolisée par ce pouvoir quasi chamanique de Longoué qui « étend les mains vers la plaine » pour communier avec la nature-histoire). Mais cette connaissance risque d'être étouffée par la « pensée du système » apportée par la modernité. Mais cette connaissance risque d'être étouffée par la « pensée du système » imposée par la modernité. Or, Glissant oppose à cette pensée totalisante une « pensée de la trace » qui, loin de figer le passé, le maintient vivant dans les corps, les imaginaires et les langues. Dans *Tout-monde*, il en précise la portée :

La trace est ce qui est resté [...] dans le corps et dans la tête après la Traite sur les Eaux Immenses [...] la pensée de la trace est à vif [...], la pensée du système au contraire est morte et mortelle [...]. La langue créole est une trace qui a jazzé dans les mots français. (Glissant, E., 1993, 280-281)

Ainsi, la trace n'est pas seulement un vestige du passé : elle est un ferment créatif et un instrument de résistance culturelle, en perpétuelle transformation. En soulignant son inscription simultanée dans la mémoire corporelle et dans la langue, Glissant montre que le travail de mémoire ne consiste pas à restaurer une totalité perdue, mais à préserver le mouvement et l'opacité propres aux héritages minoritaires.

Le roman valorise donc les moments où le corps « parle » de lui-même, à travers des émotions incontrôlées, comme vecteur d'une vérité profonde sur le passé. Un autre exemple frappant de la trace traumatique dans le corps se trouve dans la manière dont Glissant dépeint l'ancêtre fondateur, Longoué, au moment de la Traite. L'évocation de cet homme arraché de l'Afrique, privé de tout repère, condense l'horreur du *Middle Passage* en une image de déshumanisation et de survie brute :

Cet homme qui n'avait plus de souche, ayant roulé dans l'unique vague déferlante du voyage (gardant cependant assez de pouvoir et de force pour s'opposer à l'autre et pour imposer, dans la pourriture de l'entreport, sa force et son pouvoir à la troupe de squelettes ravagés par la vermine et la maladie et la faim – mais ayant tout perdu, et jusqu'à son nom,

sous la couche uniforme de crasse à relent d'eau pourrie) [...] n'était pas encore Longoué mais connaissait déjà les moindres feuilles et les moindres ressources du nouveau pays... (Glissant, E., 1997a, 96)

Cette longue phrase, aux incises multiples, présente l'ancêtre esclave comme un être à la fois anéanti et résistant. On y lit la perte totale d'identité (« plus de souche », « ayant tout perdu, jusqu'à son nom ») et la réduction à un corps souffrant (enfoui dans la crasse et la puanteur de l'entrepont, entouré d'« une troupe de squelettes » mourants). Toutefois, au milieu de cette déréliction, subsiste une étincelle de vitalité : la force physique de l'homme, qui lui permet de s'opposer à ses oppresseurs et de s'imposer parmi ses compagnons d'infortune. Glissant montre ainsi que le corps est le dernier lieu de résistance lorsque tout le reste (langue, nom, repères culturels) a été arraché. Ce corps supplicié conserve paradoxalement le pouvoir de transmettre quelque chose : une présence indéracinable (« son incompréhensible et indéracinable présence », dira le texte un peu plus loin) qui sera le germe de la survie dans le “nouveau pays”. On comprend que la trace traumatique dont héritera Papa Longoué, puis Mathieu, puise son origine dans cette expérience fondatrice : un nom perdu, une douleur sans parole, mais une détermination inscrite dans la chair même de l'ancêtre. Le roman insiste sur le fait que cette expérience n'est pas formulable dans le langage ordinaire – l'homme de la Traite « n'a pas cherché à penser ni à mettre de l'ordre », l'ordre et la raison étant « pour aujourd'hui » (c'est-à-dire pour les générations suivantes). Autrement dit, le trauma initial demeure à l'état d'impensé, de chaos muet, et c'est ce chaos que les descendants ressentent confusément. Glissant fait œuvre de mémoire en faisant affleurer, par bribes descriptives, cette scène originale indicible. Glissant suggère également la persistance du trauma à travers les détails du quotidien et l'onomastique. Par exemple, l'épisode où Senglis, un ancien esclave, propose de prénommer son enfant « Anne » (un nom féminin) par méconnaissance, montre l'absurde héritage de la déstructuration familiale : « Nous l'appellerons Anne ! », annonce-t-il, avant qu'on ne lui fasse comprendre l'incongruité de ce choix (Glissant, E., 1997a, 133). On voit donc combien *Le Quatrième Siècle* recourt à des signes muets pour évoquer le trauma historique : silences obstinés de Papa Longoué, tremblements et visions inexplicées, langage fragmentaire mêlant créole et images obscures (ainsi le texte passe-t-il du français à des résurgences orales, comme les incantations du quimboiseur, pour dire l'incommunicable). Le « droit à l'opacité » cher à Glissant se manifeste ici par le refus d'un récit clair de la douleur : l'auteur préfère montrer des corps qui souffrent ou vacillent, des mots qui manquent, ce qui en dit long justement sur l'ampleur du traumatisme. Cette esthétique a une portée éthique : respecter la part indicible du trauma, c'est aussi refuser de le banaliser par une narration trop lisse. Dans cette perspective, la réflexion de Françoise Vergès éclaire la nécessité de dépasser le cadre exclusif des sources écrites européennes pour reconnaître la pluralité des vecteurs de mémoire :

Il ne faut donc pas surévaluer l'archive européenne, mais lui donner sa juste place, c'est-à-dire une place parmi d'autres, à côté des chants, des rituels, des langues qui transmettent jusqu'à aujourd'hui le souvenir des événements, révoltes, camps ou royaumes de marrons, qu'ils ont transformés en épopée. (Vergès, F., 2021, 65)

En d'autres termes, l'écriture romanesque, lorsqu'elle s'inspire de ces formes mémorielles orales et rituelles, devient un espace où la fragmentation et l'hybridité ne sont pas des faiblesses mais les garantes d'une transmission respectueuse de l'opacité et de la diversité des héritages. On peut enfin souligner que même la langue du roman est travaillée comme un corps composite et heurté, reflet d'une mémoire fracturée : Glissant intègre dans le texte français des fragments de créole ou de discours oral, utilise des métaphores inattendues, et morcelle parfois la syntaxe. Ce langage fragmentaire est en soi un signe : il témoigne de l'inadéquation de la langue du colon pour exprimer l'expérience des esclaves. Par exemple, la voix narrative commente à un moment l'émergence du créole comme une « trace qui a jazzé dans les mots français » – belle image d'une langue nouvelle née du choc historique, dont le rythme syncopé (jazz) rompt avec l'ordre du français. La créolisation (Barnabé, J. et al., 1989, 20) de la langue est présentée comme la marque même de la mémoire collective brisée puis recomposée des Antilles. Ainsi, jusqu'au niveau sémiotique, tout concourt chez Glissant à faire du fragment (silence, ellipse, créolisme, image incomplète) le véhicule privilégié d'une mémoire traumatique qui ne se laisse qu'entrevoir.

II.2. Corps-femmes “habités” : trauma, folie et mysticisme dans *Cent vies et des poussières*

Chez Gisèle Pineau, la problématique de la mémoire traumatique se focalise particulièrement sur les personnages féminins, qui deviennent les médiums involontaires du passé. Le corps des femmes, dans *Cent vies et des poussières*, est porteur de stigmates ou de pouvoirs inexplicables qui trouvent leur source dans l'histoire coloniale (Vergès, F., 2021). Pineau s'inscrit ainsi dans une perspective féminine – et féministe – de la mémoire : la souffrance des mères et grand-mères est le creuset où se concentre le non-dit transgénérationnel. Françoise Naudillon (2005) a montré que dans la littérature caribéenne, le corps féminin cumule souvent les dimensions de « corps-esclave traumatisé » et de « corps maternel » qui porte les espoirs ou les aliénations de la communauté. Le roman de Pineau illustre parfaitement cette dualité : le corps de Gina, l'héroïne, est à la fois meurtri par les difficultés socio-familiales contemporaines et traversé par des manifestations qui relèvent du surnaturel, comme si l'histoire des esclaves revenait s'exprimer à travers elle. Un motif récurrent est celui des grossesses de Gina, qui s'accompagnent d'un étrange phénomène. À chaque fois qu'elle est enceinte, Gina acquiert temporairement une capacité de vision extrasensorielle : elle « flotte dans un temps parallèle » où elle perçoit des fragments du passé occulté, puis cette capacité disparaît après l'accouchement. Ce trope du corps gravide comme canal de la mémoire ancestrale est très parlant : il suggère que c'est au moment où elle porte la vie que Gina est la plus connectée aux vies d'autrefois (celles de ses ancêtres). En dehors de ces périodes, elle reste une femme du présent, rationnelle et un peu désabusée. Mais enceinte, elle devient médiatrice involontaire entre les mondes. Il est significatif que les médecins ne trouvent rien d'anormal en elle – du point de vue scientifique, ses malaises n'ont pas de cause – ce qui souligne que ces signes relèvent de l'indicible traumatique (Vergès, F., 2021, 83) plutôt que de la maladie ordinaire. Gina elle-même, effrayée, confiera à son amie Phyllis son trouble : « Parfois j'ai l'impression d'être possédée... » avoue-t-elle à demi-mot, ne pouvant expliquer autrement les visions qui la hantent.

Cette impression d'être habitée par une force invisible montre que la frontière est floue, chez Pineau, entre le psychique (le trauma inconscient) et le spirituel (la croyance aux esprits). Le terme « possédée » peut se lire dans les deux sens : possédée au sens religieux (par un esprit) ou au sens psychologique (obsédée par un souvenir étranger). Tonton Max lui-même, après la découverte des ossements, subit un choc psychique, faisant des cauchemars où se mêlent les cris des victimes enfouies sous la maison :

Pendant des mois, il fut réveillé par des cauchemars dans lesquels s'emmêlaient les cris de Sasha et de ses quatre garçons morts dans le brasier de sa maison de Port-Louis à ceux des deux créatures ensevelies sous la dalle de béton. Il se revoyait, grattant inlassablement la terre, à la recherche d'ossements, interrogeant les bouts de bois calcinés, les cailloux, les poussières, les vieux papiers. (Pineau, G., 2012, 220)

Ce traumatisme onirique, qui relie un drame personnel contemporain (l'incendie qui a tué la fille de Max) et la tragédie historique (le massacre de la Ravine claire), illustre bien la façon dont Pineau entremêle les strates temporelles dans la psyché de ses personnages. Aux côtés de Gina se dressent deux autres figures féminines importantes : Izora, la grand-mère, et Sharon, la fille cadette. Izora est la dépositaire d'un savoir mystique traditionnel (plantes médicinales, prières, superstitions) et elle est présentée comme demi-folle aux yeux de la famille. Ses crises de délire consistent en réalité à ressasser l'histoire locale : elle évoque par bribes le massacre de la Ravine claire et met en garde contre les âmes en peine. On comprend que sa folie apparente est en fait la forme que prend chez elle la mémoire traumatique – une mémoire qu'elle seule porte encore. Sharon, quant à elle, bien que sceptique au départ, va progressivement être « initiée malgré ses doutes » au monde invisible de la Ravine claire. La jeune fille entend les esprits et dialogue avec sa grand-mère sur ces phénomènes, devenant le relais de la transmission. Pineau ancre donc la mémoire dans une lignée de femmes : la vieille, la mère (Gina) et la fille forment une chaîne à travers laquelle circule un héritage immatériel. C'est comme si, la transmission paternelle ayant fait défaut (les pères sont absents ou violents dans le roman), il revenait aux femmes de porter seules le poids du passé. Cette idée est renforcée par le destin de Mona, l'aînée de Gina, qui sombre dans la drogue – son autodestruction pouvant être lue comme l'expression d'un mal-être hérité lui aussi de ce contexte familial brisé et d'une histoire collective douloureuse que personne n'a pu lui raconter. L'irruption du fantastique dans *Cent vies et des poussières* doit ainsi être lue métaphoriquement : les fantômes, les crises de folie, les maladies mystérieuses sont les symptômes d'un trauma historique non résolu. Un passage du roman dramatise bien cette idée lorsque Sharon, en pleurs, affirme avoir vu des spectres sous la maison, et que sa mère peine à l'accepter :

- J'ai vu Tatie Vivi. Elle a dit qu'elle reviendrait bientôt ! répéta Sharon.
- Qu'est-ce qu'il t'arrive, Sharon ? Pourquoi tu inventes ces histoires ? C'est pas drôle de se moquer des morts...
- Je mens pas ! fit Sharon. Je mens pas...
- Mais ma pauvre fille, tu deviens folle ou quoi ? T'as des visions maintenant ? Mon Dieu Seigneur ! Épargnez-moi ! Qu'est-ce que j'ai fait au Bon Dieu ?... Voilà que ma petite fille

a des visions... Dis-moi que tu nous fais une blague, Ti-Sha ! Je t'en supplie, dis-moi que tu nous fais marcher... (Pineau, G., 2012, 248)

Cette scène, où la fillette avoue avoir vu « Tatie Vivi » (une tante décédée) et des « squelettes » errants, révèle le choc entre la rationalité de Gina et la perception de l'enfant. Gina l'implore de dire que c'est une blague, signe de son refus d'admettre le retour du surnaturel dans son quotidien. Mais Sharon insiste – ce qu'elle a vu est bien réel pour elle. Pineau montre ainsi comment les fantômes familiaux et historiques finissent par se manifester, d'abord aux plus jeunes ou aux plus sensibles. La mention de « squelettes » est particulièrement frappante : elle fait écho aux ossements découverts par Tonton Max, comme si les âmes correspondantes cherchaient à se faire reconnaître. On perçoit bien la dimension transgénérationnelle du trauma : ce que la génération de Gina refusait de voir (par peur ou par scepticisme), la génération de Sharon ne peut l'ignorer, car cela s'impose à ses sens :

- J'ai vu Tatie Vivi ! Et les autres aussi, les squelettes, je les ai vus...
- Ah ! Enfin ! soupira Grand-mère Izora. Et mon pauvre Justin-Auguste Bovoir, tu l'aurais pas vu par hasard, et Mme Débasse et M. Rameau qu'est si gentil, et Mlle Blaise, tu les as vus ?
- Non, fit Sharon. J'ai seulement vu Tatie Vivi et les deux autres...
- Jure que tu mens pas ! s'écria Gina. Jure devant Dieu ! Jure sur ta tête !
- Je jure sur ma tête, je jure devant Dieu que je les ai vus... (Pineau, G., 2012, 249)

Le roman accumule par ailleurs les exemples de comportements perturbés chez les enfants de Gina : l'aîné, Steeve, a sombré dans la criminalité ; Mona, dans la drogue ; le petit Billy fait des crises ingérables. Ces drames personnels, Pineau les relie subtilement à l'influence néfaste de la « Ravine claire » – un lieu chargé des ondes du massacre ancien, un lieu à « mauvais air » où prospèrent violence et désespoir. La malédiction qui pèse sur l'espace se répercute donc sur les corps et les esprits de ses habitants. Cette vision quasi animiste (un lieu hanté qui rend fou) s'accorde avec des explications sociales plus concrètes (pauvreté, héritage de l'esclavage). Pineau refuse de trancher entre le réel et le surnaturel : elle brouille la frontière entre psychique et spirituel, suggérant par exemple que la « folie » d'Izora est autant une maladie qu'un mode de communication avec l'invisible.

En fin de compte, *Cent vies et des poussières* présente le corps comme un palimpseste où s'écrivent les traumas historiques. Le corps de Gina qui se sent possédée, le corps d'Izora qui délite, le corps de Mona détruit par la drogue, ou même les corps fantomatiques qui apparaissent – tous ces corps disent quelque chose que le langage courant ne peut formuler. Ce sont des signes fragmentaires du passé : crises, hallucinations, rites (comme lorsqu'Izora pratique de petits cérémonials vaudous, ou que Gina va consulter un *quimboiseur* dans l'espoir d'apaiser les esprits). Pineau semble nous dire que le langage du trauma passe par ces voies détournées : un rêve, un malaise, un fantôme qui surgit la nuit. L'ordinaire du quotidien est sans cesse fissuré par l'irruption de l'Histoire en pointillés. Et c'est le rôle de l'écrivain de mettre en récit ces signes épars pour leur donner un sens tout en prolongeant « le schème de la violence » (Malela, B. B., 2008, 336). D'ailleurs, dans la résolution partielle du

roman, c'est bien en écoutant finalement ces voix du passé que Gina pourra prendre la décision salutaire de partir. Si elle était restée dans le déni, sans doute le cycle de la répétition se serait-il poursuivi (ses enfants suivant les chemins de la perdition). L'écoute des voix enfouies – y compris par la médiation étrange des rêves et du « surnaturel » – permet une certaine catharsis, ou du moins une prise de conscience. À travers la folie et le mysticisme mis en scène, Pineau rejoint les analyses du critique Homi K. Bhabha, lequel fait valoir que « le moment de l'inconfort relie les ambivalences traumatiques d'une histoire psychique personnelle aux disjonctions plus vastes de l'existence politique » (Bhabha, H. K., 2007, 48) : la folie individuelle exprime souvent le dysfonctionnement historique collectif, jouant un rôle de révélateur.

Après avoir exploré ces aspects incarnés et occultes de la mémoire fragmentée, il nous reste à analyser comment, sur le plan formel, les deux romans orchestrent une polyphonie discontinue qui fait entendre les voix réduites au silence tout en maintenant leur part d'opacité. C'est l'objet de la troisième partie.

III. Voix enfouies et esthétique de la discontinuité : entre dévoilement fragile et opacité du sens

Les récits de Glissant et Pineau se caractérisent par une narration polyphonique éclatée, qui donne la parole à une pluralité de voix – y compris des voix disparues – mais sans jamais délivrer un sens totalisé. Cette esthétique de la discontinuité narrative est le corollaire stylistique de la fragmentation mémorielle analysée plus haut. Elle se manifeste par le montage de différents modes d'énonciation (récit, témoignage oral, chant, document fictif, monologue intérieur), par des ellipses entre les chapitres, et par une fin ouverte dans les deux cas. Il s'agit, pour les auteurs, de faire entendre les « voix enfouies » de l'histoire non pas dans un exposé linéaire, mais à travers un dévoilement partiel, délicat, qui respecte ce que Glissant nomme la part d'« ombre » de chaque voix. Cette approche rejoint sa réflexion sur la mémoire collective antillaise, marquée par des ruptures et des effacements délibérés : « La perte de la mémoire collective, le raturage soigneux du passé, qui fait que souvent notre calendrier n'est qu'à la mesure des calamités naturelles, qu'il ne suppose nulle linéarité et qu'ainsi le temps se retourne en nous. » (Glissant, E., 1997b, 473) En d'autres termes, la narration fragmentaire devient une manière d'assumer cette temporalité non linéaire, où la mémoire ne se déploie pas comme un récit continu mais comme une succession de retours, d'éclats et de rémanences qui fissurent le présent.

En refusant de tout expliquer ou de tout révéler, les romans affirment le caractère inachevable de la quête de mémoire et la nécessité de cohabiter avec l'opacité du passé. Cette position rejoint la poétique glissantienne : selon lui, accepter de ne pas tout comprendre est une manière de ne pas trahir l'Autre et son histoire. Pineau, de son côté, semble endosser une perspective semblable en laissant dans son roman des mystères non résolus et en optant pour une structure où dialoguent vivants et morts sans qu'une « vérité » finale ne tranche leur récit.

III.1. Polyphonie, silence et opacité chez Glissant

Le Quatrième Siècle offre un exemple précurseur de roman polyphonique postcolonial, à l'instar des œuvres de William Faulkner ou de Toni Morrison (auteurs que Glissant appréciait). Le texte entrecroise en effet plusieurs voix narratives : il y a des passages en focalisation interne sur Mathieu Béluse (monologues intérieurs où il exprime son trouble identitaire), des chapitres qui rapportent les légendes orales de Papa Longoué, et même l'inclusion de documents imaginaires comme des extraits du Traité du Tout-monde ou du journal du prêtre qui a baptisé les esclaves. Ce montage hétéroclite crée une trame volontairement discontinue. On passe d'une époque à l'autre, d'un locuteur à un autre, sans transition explicite. Par exemple, un chapitre peut s'ouvrir sur un chant narratif de Papa Longoué retraçant la fuite d'esclaves au début du XIX^e, puis enchaîner avec un dialogue entre Mathieu et un *quimboiseur* au XX^e siècle, puis insérer un extrait du traité philosophique fictif. Le lecteur est constamment mis à contribution pour recoller ces fragments et comprendre les relations (parfois cachées) entre eux. Célia Britton y voit « une stratégie de diversité [...] tout comme un fondement de la polyphonie » dans l'œuvre glissantienne (1999, 170).

Cette polyphonie fragmentée a une double fonction. D'une part, elle médiatise la parole des ancêtres autrefois muselés : en intégrant dans le roman des segments de contes oraux ou de récits marrons, Glissant fait résonner ces voix au sein de la littérature écrite. L'écriture devient relais de la mémoire collective, en accueillant des formes narratives non conventionnelles (orale, mythique). D'autre part, le fait que ces voix apparaissent de manière cryptique (jamais présentées didactiquement) maintient une opacité du sens. De nombreux éléments du roman restent volontairement inexpliqués : tel personnage surgit sans qu'on connaisse d'abord son identité exacte, tel événement du passé est évoqué allusivement et non raconté en détail. Par exemple, la mort du premier Longoué ou la signification précise du « quatrième siècle » ne sont pas exposées clairement dans le texte ; ce sont des choses à deviner en lisant entre les lignes. Glissant s'écarte ainsi du roman historique classique pour proposer une esthétique du « dévoilement fragile » : on soulève un coin du voile sur le passé, mais l'ensemble demeure en partie dans l'ombre. Le dialogue final entre Mathieu Béluse et Papa Longoué illustre bien cette approche. À la fin du roman, le jeune homme presse le vieillard de lui raconter toute la vérité sur leurs ancêtres. Leurs voix se mêlent à celles du vent et de la forêt dans une scène quasi surnaturelle. Papa Longoué parle par énigmes, évoquant les vieux marrons, tandis que Mathieu entend comme un écho les voix des femmes d'antan (les compagnes d'Anatolie, personnage légendaire) qui chuchotent dans le vent. Ce passage, véritable scène polyphonique intergénérationnelle, culmine sans livrer de réponse définitive – Papa Longoué meurt en emportant son secret, ne laissant à Mathieu qu'un parchemin incomplet. Le roman se clôt sur l'image d'un savoir transmis en morceaux, que Mathieu devra à son tour protéger. La poétique de l'opacité trouve ici son aboutissement narratif : le lecteur, tout comme Mathieu, doit accepter de ne pas tout savoir. Glissant propose finalement une autre manière d'« entendre » les voix du passé : non dans la transparence, mais dans le respect de leur part irréductible d'inconnu. Comme il l'écrit ailleurs, « l'entièreté du sens demeure impossible à saisir » – et c'est heureux, car cela oblige

à la tolérance et à l'imaginaire. Ainsi, dans le roman, un personnage s'interroge sur ce qu'est un « Traité » et sur la validité du récit qu'il construit lui-même.

Le texte réfléchit sur sa propre fragmentation, signalant au lecteur qu'il est conscient de son procédé. C'est comme si *Le Quatrième Siècle* disait : « Voici un traité (d'histoire) en morceaux, c'est à vous de comprendre pourquoi il est en morceaux ». Et la réponse implicite est : parce que l'histoire antillaise elle-même est en morceaux, et qu'il serait mensonger de la narrer autrement. La fragmentation polyphonique devient ainsi un acte de fidélité à l'expérience historique. En résumé, Glissant fait œuvre d'archéologie poétique en déterrant des voix enfouies et en les insérant dans le roman, tout en maintenant une opacité signifiante. Cette tension entre faire parler les silences et préserver le mystère est la marque d'une écriture postcoloniale mature (Alix, F., 2022), consciente du danger qu'il y aurait à prétendre combler tous les vides de la mémoire (ce qui reviendrait à une forme de colonisation du sens). Glissant préfère laisser des blancs – des silences textuels – qui témoignent du silence subi par « tout un peuple » jadis. Il le fait même dire explicitement par le vieux *quimboiseur* dans le roman : « Heureusement tu as le livre... Car tu ne sauras jamais ce qu'a coûté chacun des livres que tu épelles depuis A jusqu'à Z. » (Glissant, E., 1997a, 121) Autrement dit, malgré les explications partielles qu'apporte l'écrit, l'essentiel de l'expérience vécue échappe et demeure indicible. Cette humilité narrative trouve un écho chez Pineau, quoique dans un style différent, que nous abordons maintenant.

III.2. Discontinuité narrative et voix fantômes chez Pineau

Le roman de Gisèle Pineau adopte également une structure morcelée et polyphonique afin de restituer les voix marginalisées de l'histoire guadeloupéenne. Si *Cent vies et des poussières* a une trame plus « lisible » que *Le Quatrième Siècle* (puisque il y a un ancrage temporel principal à la fin des années 1990), il n'en demeure pas moins construit en tableau fragmenté. Les chapitres passent sans ordre chronologique strict d'une focalisation à l'autre : on suit tantôt Sharon, la fillette, tantôt Gina, tantôt d'autres femmes du voisinage, et parfois même le point de vue d'un esprit (celui de Théophée, la marronne assassinée, qui intervient à la première personne dans certains passages oniriques). Cette multiplicité de perspectives crée une véritable toile polyphonique où vivants et morts se répondent. Par exemple, après la découverte des squelettes, un chapitre se présente sous la forme d'un monologue de Théophée, depuis l'au-delà, exprimant sa peine de voir son histoire oubliée ; le chapitre suivant revient à Gina, qui ressent confusément une présence sans pouvoir l'identifier.

La discontinuité du récit fait surgir une mémoire alternative : chaque voix n'en apporte qu'un fragment, un témoignage partiel sur le passé ou sur le présent, mais l'ensemble compose peu à peu un tableau plus large du trauma historique. Pineau insiste beaucoup sur les non-dits et les silences autant que sur la parole. Ainsi que nous l'avons vu, Gina cherche d'abord à nier l'influence des esprits et à réprimer le souvenir du massacre – il y a chez elle un déni qui dure longtemps. Ce n'est qu'en confrontant les silences lourds de sens (par exemple le mutisme de son fils Steeve en prison, ou les absences de Mona) et les murmures de sa mère Izora qu'elle commence à mesurer l'ampleur du mal qui ronge sa famille. Le roman souligne à plusieurs reprises que le

silence lui-même est porteur de mémoire. Par exemple, la folie muette d'Izora parle autant que les contes qu'elle pourrait raconter : son regard hagard, ses refrains inachevés sont autant de signes qu'un drame ancien cherche à s'exprimer. La narration attire l'attention sur ces indices minuscules, ces poussières d'histoire disséminées dans le quotidien. Un objet comme un vieux biberon cassé, un cahier d'écolier contenant une chanson créole, une senteur de bougie – tout peut prendre valeur de signe dès lors qu'on soupçonne l'existence d'un secret historique derrière. Pineau l'évoque joliment par l'image des « poussières » qui restent en suspension : insignifiantes en apparence, mais omniprésentes et révélatrices lorsque la lumière (de la connaissance) les éclaire.

L'esthétique de la discontinuité chez Pineau se marque enfin par le refus d'une clôture narrative classique. Certes, Gina quitte la Ravine claire, ce qui constitue en soi une résolution partielle (elle se sauve, avec son dernier bébé, de ce lieu néfaste). Mais l'épilogue du roman, on l'a vu, ne délivre pas de conclusion apaisée : les esprits des marrons continuent de rôder, et le quartier demeure gangréné par les mêmes maux. Autrement dit, Pineau ne prétend pas exorciser complètement les fantômes du passé. Les dernières lignes laissent entendre que certaines voix demeurent en suspens, non réconciliées. Cette fin ouverte s'inscrit en faux contre une logique de résolution finale : elle montre au contraire que l'écriture romanesque a permis de faire entendre par intermittences les voix enfouies, sans toutefois les faire disparaître ni tout résoudre. Il demeure une part d'inexplicable, des « mystères du passé enfoui » comme le note Labourey. Dans une scène proche de la fin, Sharon participe à une dernière veillée avec les voisines : chacune y raconte ce qu'elle sait de l'histoire de la Ravine claire, et l'ensemble reconstitue quasiment toute la vérité du massacre. Pourtant, même là, Pineau glisse une analogie littéraire : ces conteuses agissent « à l'instar des compagnes d'Anatolie chez Glissant » – référence intertextuelle qui fait signe vers *Le Quatrième Siècle*. C'est un clin d'œil indiquant que, comme chez Glissant, la vérité émerge par un effort collectif, polyphonique, et non par la voix d'un seul historien. Et surtout, que cette vérité reste fragmentaire : chaque conteuse n'a livré que « sa part du conte ».

Il restera toujours des parts manquantes – et c'est peut-être mieux ainsi, car cela laisse aux générations futures le soin de poursuivre l'histoire. Pineau rejoint sur ce point la philosophie de la mémoire de Glissant, ou encore celle de Paul Ricœur (2000), pour qui la mémoire collective est faite aussi d'oubli et de non-savoir, et c'est dans cette incomplétude même que réside son dynamisme. En définitive, *Cent vies et des poussières* utilise la fragmentation narrative comme un moyen de recomposition symbolique ouvert. Le roman offre un espace où peuvent se croiser toutes les voix – celles du folklore, de la rue, de l'au-delà – sans hiérarchie, un peu à la manière d'un jazz littéraire (on pense aux improvisations, aux *riffs* répétés sous différentes variations). Pineau laisse les lecteurs assembler les pièces du puzzle et, ce faisant, partager l'expérience de cette mémoire morcelée. À la fin du roman, Gina finit par dévoiler à sa sœur Eglantine le secret des squelettes libérant ainsi la parole :

Ses doigts pianotaient rageusement sur la table sans qu'elle s'en rende compte. Bien sûr, au bout d'un moment, Gina s'était trouvée forcée de révéler qu'en mars 2007 ils avaient

détrerré deux squelettes au premier jour de la construction de la chambre de Sharon. "Seigneur !" s'écria Eglantine en découvrant le fin mot de l'histoire. (Pineau, G., 2012, 259)

L'effet produit est double : d'une part, une dénonciation des silences de l'histoire officielle, puisque ce sont les voix marginales qui apportent la vérité ; d'autre part, une célébration discrète de la résilience culturelle, ces histoires survivant malgré tout, transmises de bouche à oreille, de grand-mère à petite-fille, en marge des institutions. Comme le souligne Véronique Maisier, l'écriture de Pineau se construit précisément contre ces zones d'ombre : « Les écrits de Pineau cherchent à rendre audibles les "cris muets" des victimes de violences diverses en s'attaquant aux silences nés aussi bien de la peur de ces victimes que des tabous, du poids du passé et des complicités faciles. » (Maisier, V., 2012, 30). Cette remarque éclaire le geste littéraire de Pineau : non pas combler les vides de l'Histoire par une reconstitution factuelle, mais donner forme et voix à ce qui reste indicible, en travaillant la mémoire comme un espace de résistance et de transmission. Les choix esthétiques de Pineau, encore peu étudiés sous l'angle de la fragmentation, montrent comment la littérature antillaise contemporaine s'empare du roman comme d'un espace de résistance créatrice. En refusant la linéarité et l'univocité, *Cent vies et des poussières* fait écho au projet glissant d'une littérature-monde qui accueille la diversité et le discontinu. Les « voix enfouies » y trouvent une chambre d'écho : elles peuvent se faire entendre par intermittence, sans que toutes les blessures soient refermées pour autant. C'est une position nuancée, lucide, qui évite aussi bien le désespoir (puisque la parole finit par émerger) que le triomphalisme (puisque tout n'est pas réglé). Cette tension entre parole et silence se cristallise dans la réaction d'Izora, bouleversée par la révélation du massacre oublié : elle rappelle qu'« on ne peut pas retourner la terre des ancêtres martyrs » sans risquer de réveiller les « âmes en déveine » et leurs malédictions, et que « nul n'est censé ignorer son histoire » (Pineau, G., 2012, 41). En empruntant le ton de la sagesse populaire et de la croyance, elle formule l'avertissement moral qu'on pressentait : on ne peut impunément enfouir le passé, sous peine de voir les anciens maux resurgir. Ainsi, la parole d'Izora, à la fois lucide et empreinte de crainte religieuse, incarne la voix de la mémoire collective dans le texte de Pineau. Les choix esthétiques de l'autrice, encore peu étudiés sous l'angle de la fragmentation, montrent comment la littérature antillaise contemporaine s'empare du roman comme d'un espace de résistance créatrice. En refusant la linéarité et l'univocité, *Cent vies et des poussières* fait écho au projet glissant d'une littérature-monde qui accueille la diversité et le discontinu. Les « voix enfouies » y trouvent une chambre d'écho : elles se font entendre par intermittence, sans que toutes les blessures soient refermées, dans une posture nuancée qui évite aussi bien le désespoir que le triomphalisme.

Conclusion

À l'issue de ce parcours comparatif, il apparaît clairement que *Le Quatrième Siècle* d'Édouard Glissant et *Cent vies et des poussières* de Gisèle Pineau, œuvres distantes de près de cinquante ans, se rejoignent par leur poétique du fragment, mise au service des voix oubliées de l'histoire. Comme le rappelle Françoise Susini-Anastopoulos, certains textes « se veulent plus ésotériques », jouant de la polysémie et de

l'ambiguïté, recourant à des formulations « volontairement suspendues et provisoires » – une esthétique de l'ouverture qui s'oppose aux structures closes et parfaitement équilibrées des textes de la fermeture. Cette distinction éclaire le travail de Glissant et de Pineau : loin de rechercher la clarté souveraine et la clôture formelle, ils privilégièrent une écriture ouverte, mouvante, où le fragment devient l'espace même de la mémoire en chantier (Susini-Anastopoulos, F., 1997, 31). Tous deux transforment le roman en une archéologie sensible : partant des « poussières » – ossements, légendes, toponymes, silences – ils recomposent une mémoire collective éclatée que l'Histoire officielle avait négligée. Ils s'efforcent ainsi de « restituer la durée » d'une histoire longtemps morcelée (Barnabé, J. et al., 1989).

Nous avons vu comment Glissant fragmente la généalogie pour proposer un contre-récit marron, et comment Pineau construit une mosaïque entre passé occulté et présent. Nous avons souligné, de même, la manière dont le trauma colonial s'inscrit dans les corps et les esprits de leurs personnages, de l'errance hantée de Mathieu Béluse aux visions possédées de Gina. Enfin, nous avons analysé l'esthétique de la discontinuité narrative qui, dans les deux textes, permet un dévoilement partiel des voix enfouies tout en respectant leur opacité irréductible. Malgré le caractère déjà abondamment étudié des thèmes de la mémoire et du trauma aux Antilles, cette étude comparée apporte un éclairage original en juxtaposant une œuvre-phare de la génération de la décolonisation et un roman plus récent de la génération postérieure, sous l'angle spécifique du signe fragmentaire. En mobilisant implicitement l'anthropologie culturelle (le rôle du marronnage, des croyances locales) et la psychanalyse historique (la transmission inconsciente du trauma), nous avons montré que l'esthétique du fragment n'est pas qu'un procédé formel : elle possède une portée subversive et réparatrice. Subversive, car elle conteste les récits dominants – en fragments épars, les paroles d'esclaves et de « petites gens » viennent fissurer le grand récit colonial, que ce soit par le biais du cryptage poétique chez Glissant ou du réalisme magique chez Pineau. Réparatrice, car elle ouvre un espace d'expression pour l'inavouable et l'oublié – ce qui ne pouvait être dit dans le langage ordinaire trouve une voie d'émergence dans la littérature, fût-ce de manière voilée ou allusive. Comme l'écrit Alexandre Gefen, la fiction contemporaine cherche à « réparer le monde » en faisant face aux blessures du passé, et Glissant comme Pineau participent de cet élan, chacun à leur manière.

Leurs textes illustrent le passage d'une vision de l'Histoire subie, linéaire et lacunaire, à une vision de la mémoire partagée, fragmentaire mais vivante. Dans ce contre-récit historique particulier s'articulent certains enjeux éthiques : tout en s'inscrivant dans la lignée de textes postcoloniaux antérieurs, *Cent vies et des poussières* s'insère dans le « tournant esthétoco-éthique » du début du XXI^e siècle mis en valeur par Alexandre Gefen (2017, 12). Plutôt que d'imposer une synthèse forcée du passé (ce qui serait une tentation historiographique classique), ces auteurs valorisent une mémoire multidirectionnelle et relationnelle, faite de dialogues entre époques, entre voix, entre cultures. L'errance généalogique de Mathieu Béluse rejoint ainsi la quête de Sharon et Gina à travers les ruines invisibles de la Ravine claire : dans les deux cas, le cheminement est chaotique, semé d'ellipses, mais il mène à une connaissance plus

profonde de soi et de son héritage. Au-delà des spécificités martiniquaise et guadeloupéenne, on peut y lire un message universel sur la manière d'aborder les traumas historiques : accepter l'opacité et l'incomplétude, écouter les silences autant que les paroles, et tisser patiemment, fragment après fragment, le récit de ceux qui n'ont pas eu voix au chapitre.

En fin de compte, la démarche esthétique d'Édouard Glissant et de Gisèle Pineau face aux « voix enfouies » nous rappelle que la littérature demeure un lieu privilégié pour négocier entre mémoire et oubli, entre visible et invisible. Par les fragments de signes qu'ils sèment et les poussières d'histoire qu'ils soulèvent, ces auteurs invitent le lecteur à une expérience active de la mémoire : reconstruire, imaginer, combler les vides par l'empathie et l'intuition. C'est en cela que leur poétique fragmentaire, loin d'être un simple effet de style, acquiert une dimension éthique et politique forte dans le contexte postcolonial. Elle redonne dignité et présence à des voix longtemps réduites au silence, sans pour autant parler à leur place ou les figer dans une vérité univoque. Cette écriture de l'entre-deux – entre dévoilement et opacité – apparaît au fond comme la seule apte à traduire la complexité du legs historique (esclavage et colonial). À l'écoute de ces murmures du passé, Glissant et Pineau nous offrent une mémoire en mouvement, ouverte, où chaque lecteur peut, à son tour, trouver sa part du conte à transmettre.

Références

Corpus littéraire

Glissant, Édouard, *Le Quatrième Siècle* [1964], Paris, Éditions du Seuil, 1997a.

Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.

Pineau, Gisèle, *Cent vies et des poussières*, Paris, Mercure de France, 2012.

Ouvrages théoriques

Alix, Florian, *L'essai postcolonial. Poétique de l'entreglose*, Paris, Karthala, 2022.

Barnabé, Jean, Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard / Presses universitaires créoles, 1989.

Biondi, Carminella, « Le Quatrième Siècle d'Édouard Glissant ou le vertige de la mémoire », dans *Francofonia*, no 28, 1995.

Bhabha, Homi K., *Les Lieux de la culture* (trad. fr. Françoise Bouillot), Paris, Payot, 2007.

Britton, Célia, « La Poétique du relais dans *Mahagony* et *Tout-monde* », dans *Poétiques d'Édouard Glissant* (Jacques Chevrier, dir.), actes du colloque international « Poétiques d'Édouard Glissant », Paris-Sorbonne, 11-13 mars 1998, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

Conort, Benoît, « “Le Quatrième Siècle” du paysage : relation/vertige de l'opacité », dans Loichot, Valérie (dir.), *Entours d'Édouard Glissant (Revue des Sciences Humaines)*, no 309, 2013.

De Certeau, Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987.

- D'Orlando, Natacha, « La matrice de la mémoire : non-maternité et traumatisme dans *L'Espérance-macadam* de Gisèle Pineau », dans *Sextant*, no 30, 2013.
- Fanon, Frantz, *Œuvres*, éd. Jean Khalfa et Robert J. C. Young, Paris, La Découverte, 2011.
- Fonkoua, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XXe siècle : Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2017.
- Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969.
- Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997b.
- Guyaux, André, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel (Suisse), À la Baconnière, 1985.
- Hamouche, Noura, « La Guadeloupe, une prison à ciel ouvert dans *Cent vies et des poussières* de Gisèle Pineau », *Multilinguales* [en ligne], no 16, 2021, mis en ligne le 31 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/6867> (consulté le 05/09/2025)
- Jurney, Florence Ramond, « Entretien avec Gisèle Pineau », dans *Présence Francophone*, no 60, 2003.
- Labourey, Marion, « Fragilités contemporaines et trauma colonial. Le réalisme magique pour dire les vulnérabilités sociales dans *Cent vies et des poussières* de Gisèle Pineau », dans *ELFe XX-XXI* [en ligne], no 9, 2020, mis en ligne le 20 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/2772> (consulté le 04/09/2025)
- Maisier, Véronique, « L'Écriture au service de la parole dans les romans de Gisèle Pineau », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, no 2, automne 2012.
- Martin, Jean-Christophe, « Fragment et pensée de la trace chez Édouard Glissant ou la révélation du logos », dans Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.
- Naudillon, Françoise, « Le continent noir des corps : représentation du corps féminin chez Marie-Célie Agnant et Gisèle Pineau », dans *Études françaises*, vol. 41, no 2, 2005.
- Malela, Buata B., *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, coll. Lettres du Sud, 2008.
- Pineau, Gisèle et Abraham, Marie, *Femmes des Antilles : traces et voix – cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*, Paris, Stock, 1998.
- Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Ripoll, Ricard (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.
- Simasotchi-Bronès, Françoise, *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Vergès, Françoise, *Le Ventre des femmes. Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris, La Fabrique éditions, 2021.

LA MÉMOIRE DU SIGNE ET LA PROMESSE DU SALUT DANS L’ŒUVRE DE ABDERRAHIM KAMAL

Sofia Benjelloun-Touimi

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc

Abstract. This work offers a semiotic reflection on the experience of the extreme, by exploring the zones of tension between lived pain and the possibility of redemption. Through an interdisciplinary approach that intersects literature, aesthetics, and philosophy, it seeks to understand how the artistic universe, as a system of signs, allows us to probe the failures of human interiority, particularly in the face of injustice. Two main axes will guide this analysis: first, how access to art reveals existential fractures linked to suffering; and second, the possibility of a blossoming of meaning arising from these extreme experiences, not as an end, but as a point of symbolic transformation. The study draws on both a hermeneutic and ethical reading of artistic works, in which the artistic sign becomes a threshold, between collapse and elevation, between raw reality and its symbolic transcendence. Thus, art does not merely reflect the extreme: it reconfigures it, opening a space for meaning where everything seemed to fall silent.

Keywords: being; suffering; extreme; painting; harmony.

Est-il possible de déterrer les signes d'un passé tumultueux sans goûter à l'amertume du présent ? Est-il possible de réinventer la roue du devenir sans tirer à boulets rouges l'héritage émotionnel des temps révolus ? Abderrahim Kamal questionne dans sa trilogie – *Tkoulia, l'attente, Peaux et ocres* et *Naufrages dans le désert* – le signe de la douleur et la douleur du signe à travers de différentes perspectives. Les conjonctures historiques, sociales et idéologiques qui ont traversé les années (1991- 1998) ont emmêlé les personnages dans un roulis confus de souvenirs. Des fragments de bonheur brisés, des rêves avortés et des cris étouffés dévalent sur les esprits des personnages. Seul le malaise demeure, il devient texte, phrase et mot. Chaque personnage avance sur des braises incandescentes qui plongent toute dé-marche dans les flancs des incertitudes, dans les diffractions du moment présent et les lendemains sans contours. La délivrance est négociée à travers la tentative de ramasser les décombres de l'être et de la vie. Cependant, l'angoisse passée trahit toute rédemption, elle continue à jaloner la descente vers l'enfer, vers le désert ou vers la zone de l'accident, d'où viennent les dénominations *Tkoulia* (« *Tkoulia* » est un mot arabe qui désigne un prompt arrêt du moteur, notamment quand ses bielles n'agissent pas sur les autres pièces) et *naufrage*, présentes dans les titres des œuvres. Les différents signifiés relatifs à l'arrêt rassemblent les impressions évanouies autour de la gageure littéraire afin de chercher un fondement ontologique, penser la trace du temps et les possibles en devenir, ou pour faire la prière de l'absent.

Le mouvement de la machine littéraire ne repose sur aucun paradigme théorique précis, il nomme le renouvellement de l'écriture à travers la quête du mieux dire. Entre le scriptural et le pictural, le message acquiert une dimension esthétique et symbolique qui œuvre à la transcendance de la sémiosis. Le dialogisme qui fonde l'esthétique littéraire et picturale dédouble la teneur suggestive et interfère la narration et le discours sur l'art. Cette fabrique de texte est réalisée sur les vestiges d'une existence tumultueuse et sur les ruines du présent-absent. L'expression de cet effritement résiduel soulève des interrogations d'ordre philosophique et éthique en dépassant le clivage de toute catégorisation.

L'écriture de Abderrahim Kamal s'inscrit dans la lignée des écritures subversives qui se détachent du joug astreignant de tout conformisme, elle brosse un tableau noir d'une génération secouée par les aléas de la politique et embourbée dans des luttes perdues. A l'instar de Mahi Binebine, Abdelhak Serhane, Abdellah Baida, Abdelghani Fennane, Yassine Adhan et Hassan Bakhssis, chaque fragment du roman cherche à dire le monde réel à partir d'une perspective qui interroge les oppressions et les abus de la position dominante. Leurs plumes quittent les frondaisons ombreuses où se promène le faux-semblant pour mettre plein la vue sur les castes déchues, là où les signes de la douleur, de la foudre et de la brutalité ont des attraits éminents.

La trilogie mise à l'étude se prête à une interprétation qui dépasse le message dénotatif obtenu par l'arrangement logico-discursif et logico-syntaxique pour s'aligner au mouvement des signes. Cette prouesse de la langue vient en réponse à l'écart entre le narré et le vécu. L'inaptitude à trouver des repères discursifs qui peuvent coller sur le vécu instaure parfois un rapport au-delà du référent, une relation métastatique dénuée de toute généalogie. En vacillant entre l'affirmatif, le déductif et le symbolique, l'œuvre devient un territoire où jaillit l'essence des choses, mais également un cri qui outrepasse les contours de l'espace géographique natal pour dire le vivant et expérimenter des possibles humains complexes. Le désenchantement individuel et le traumatisme collectif se présentent comme une sorte de « dispersion » (Blanchot, M, 1999, 279), comme un processus qui déjoue toute tentative de clôturer le sens, et surtout comme un refus de toute compromission avec les mécanismes de l'oubli.

En adoptant une perspective sémiotique, nous essayerons d'interroger les contours de l'expérience de l'extrême, en braquant la lumière sur la zone qui sépare les signes de la douleur du seuil de la rédemption. Pour ce faire, nous expliquerons premièrement que l'accès à l'univers artistique permet de sonder les défaillances de l'intériorité et nous interrogerons, deuxièmement, la possibilité de l'éclosion du sens à partir de certains possibles intrigués par l'injustice.

1. L'esthétique de la douleur et la quête de l'harmonie première

Les protagonistes du roman sont d'anciens prisonniers politiques dont le corps ne manque pas de cicatrices. Leur quotidien est gangrené par la mémoire qui suinte, par les cris muets des nuits sans sommeil, par l'ombre épaisse d'un passé qui refuse de mourir, mais ils aspirent tout de même à faire entendre une autre voix qui fait écho de

l'intime. De différentes formes d'expression artistique émergent comme des prolongements des formes pauvres de soi, elles traduisent les blessures, les espoirs et le mutisme des oubliés, ceux qui sont relégués aux confins de la société.

Le narrateur dit que Gharbany est « poète maudit et peintre déchiré, il est surtout sculpteur. Ses vers sont de l'acide à corroder tout ce qu'ils touchent » (Kamal, A., 2020, 150). Zahra, la femme qu'il a prise comme épouse, suit dans *Peaux et ocre*s le même parcours et habite avec lui dans les régions reculées du Maroc profond, à Errich. D'autres personnages célèbrent l'éclatement du signe de la douleur à travers le processus de la réinvention réalisé à travers la réception des signes artistiques. Si l'interprétation ne prend pas uniquement le sens du dépassement de la représentation ou de débordement, elle devient comme, le pense Kamal, un acte d'« effraction ». Dans un article publié dans la *Revue périodique du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique*, l'auteur explique que : « lire, interpréter, c'est, inéluctablement, faire effraction et donc, fatallement, faire acte de violence qui risque de vider l'objet de ce qu'il est en lui-même et par lui-même » (Kamal, A., 2017, 14). L'interprétation du signe de la douleur devient donc violence en elle-même, une violence qui accentue la première douleur selon la dialectique douleur- violence-douleur. Ce va-et-vient entre le signe artistique et son interprétation définit le déconditionnement qui marque l'esprit de la modernité et rend l'appréhension des éléments de la création insaisissables. Toute tentative de définir la narration devient elle-même non définition, car les limites qui séparent les types de textes, les genres littéraires et les domaines artistiques deviennent flous et indéterminés.

1.1- *Entre le pictural et le scriptural : les facettes de la douleur*

L'anneau de Moebius qui se forme autour du scriptural et du pictural auréole la trilogie de Kamal, il cautionne la culture du malheur et fait éclater l'esthétique de l'angoisse. Les signes de la déchéance de l'Être instaurent dans les deux sens les fondements d'une nouvelle identité : celle de la race des déracinés.

La perte des repères, les persécutions et les offenses ont marqué pour de longues années le vécu des protagonistes, mais ces désastres ne sont pas étouffés avec la disparition des sujets souffrants, ils continuent à affecter leur progéniture, la mutilation du corps est mise sous les feux de la rampe à travers une ekphrasis marquée par une teinte de réalisme. Les ressentis soulevées chez Zakia devant le tableau de Gharbany illustrent le transfert du signe artistique de l'espace commun à l'espace intime.

Elle semble hypnotisée par le tableau [...] Zakia s'absorbe dans la scène en se demandant si elle ne l'avait pas vécue, rêvée peut-être. Elle est certaine, elle a déjà vu ces corps portant sur leur peau le même déchirement, le même arrachement. C'est vrai qu'elle ne reconnaît personne dans cette multitude nue et sans visage, mais cette posture, ce décharnement effrayant, ces têtes regardant vers le ciel, ces traits, ces yeux effacés ? Elle s'y reconnaît elle-même sans savoir comment ni pourquoi. (Kamal, A., 2022, 5)

L'image du corps souffrant interpelle chez Zakia la petite mort qui l'habite, ce murmure de l'effacement qui résonne dans ses recoins intérieurs s'ouvre sur la magie du visible à travers le « déchirement », « l'arrachement » et le disjoint. Les corps mutilés qui sont imprimés dans le tableau allument « l'étincelle du sentant-sensible » (Ponty, M., 2006, 16) et ramènent le corps de la regardante au monde par l'effet d'un « recroisement » vécu face au visible. Les entrelacs œuvrent à aligner le cercle privé de l'intime et les représentations qui s'affichent sur le tableau. Les espaces partagés ou bien les signes d'entente deviennent pour le personnage un fil tire de l'âme vers le monde, une sorte de présence ou bien ce *là* qui permet de coïncider avec son être intérieur. Zakia dit à Zahra :

J'ai l'impression que c'est moi qui l'ai fait. C'est bizarre, quand je le regarde, j'ai aussi l'impression que je regarde des personnes que je connais [...] Je me disais que c'est moi dans plusieurs corps, moi dans plusieurs états, portant à chaque fois une blessure. C'est fou ! (Kamal, A., 2022, 14)

L'importance de la peinture réside dans le piment qu'elle dissémine au niveau de « la vision dévorante » (Ponty, M., 2006, 19) du récepteur. L'art braque le projecteur sur la cartographie de l'intimité pour défricher la part inconnue de soi. La terra incognita explorée rapatrie les sentiments perdus dans les angles morts de l'intériorité. Le perçu se condense donc dans les fragments du rêve les plus subtiles pour exhumer l'abstrait et le sublime qui est en soi. Le sens du tableau outrepasse la capacité de l'entendement pour faire surgir l'être. Jacques Ellul dit dans ce cadre : « Eliminer le sens de l'art, c'est en réalité éliminer le pourquoi jusqu'ici l'homme a vécu. C'est effectivement éliminer l'homme » (Ellul, J., 1980, 274). L'art est présenté dans le roman comme une quête de sens, comme une tentative de rattraper l'identité avortée et d'aimanter l'identique. Le signe devient donc un outil par lequel l'individu tente de se comprendre et de se révéler au monde. Abderrahim Kamal adhère à cette perspective dans son essai intitulé *Le voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon*, nous lisons ce qui suit :

Le but de l'art, n'est pas de reproduire la réalité, mais de donner à voir : créer par des formes adéquates, des visions où images, idées et sens aident à découvrir l'être ; car celui-ci ne se découvre que dans le travail de production de l'œuvre d'art. (Kamal, A., 2001, 13)

La réalité n'est pas un objectif en soi, c'est le donner à voir qui fait sens. La matière est façonnée par l'œil du cœur et par la décision de prêter une forme à l'informe, elle nourrit le signe en mettant en jeu le rapport entre le geste pictural et le vivre, ainsi qu'entre le réel et l'imaginaire. L'être se découvre donc à travers l'art et l'art se définit à travers la sensibilité de l'être.

L'avènement de la création artistique maintient son affiliation à l'humanité à travers sa réconciliation avec l'universalité théorique. Le tableau qui a animé l'intériorité de Zakia se présente comme un site et un habitat où la matière et la non-matière cohabitent, fusionnent et se dissolvent, laissant place à un dynamisme qui relie chaque élément à l'être essentiel et au monde où il vit. La relation entre la chose et l'autre

chose de l'œuvre entraîne une danse subtile entre le processus perceptuel et ce qu'il essaie d'incorporer. Il s'agit d'une sorte de chorégraphie qui passe de la présence à l'absence.

Le tableau, dit le texte, construit la page dans une perspective empirique, loin des discours savants qui évaluent l'articité ou l'esthéticité du contenu selon des normes fixes. Les écarts théoriques assumés par le narrateur font valoir l'expérience humaine pure face à l'œuvre artistique. La vision peut donc être orientée vers deux pôles distincts comme nous remarquons chez Merleau Ponty :

[...] il y a la vision sur laquelle je réfléchis, je ne puis penser autrement que comme pensée, inspection de l'Esprit, jugement, lecture des signes. Et il y a la vision qui a lieu, pensée honoraire ou instituée, écrasée dans un corps sien, dont on ne peut avoir idée qu'en l'exerçant, et qui introduit entre l'espace et la pensée, l'ordre autonome du composé d'âme et du corps. (Ponty, M., 2006, 38-39)

La réception esthétique de Zakia ne s'inscrit pas dans « la vision comme pensée » qui se contente de l'interprétation consciente des signes, mais dans « la vision qui a lieu » parce qu'elle voit dans le tableau sa propre expérience incarnée, les signes sont nourris par sa propre chair et interprétés à partir du mode de participation du corps au monde. Les réactions de l'âme acquièrent une dimension spectaculaire qui passe par le toucher, la méditation et l'identification. Cet état de transe légère qui se situe entre *la vision* et *le corps* exhibe les marques de subjectivité qui échappent à l'ordre du logos ; la construction d'espaces sémantiques confère une teinte affirmée à certains sèmes aux dépens des autres objets dénotatifs. La pause descriptive rend compte du mouvement du regard qui plane sur les tracés les plus fascinants au moment où elle relègue certains détails au rang de l'anodin. Les couleurs, les reflets et les différents plans du tableau restent à la marge des considérations textuelles. De ce fait, le narrateur place son aimant artistique au niveau du personnage qui s'impose comme élément central dans la réception esthétique ; l'œuvre artistique est perçue par ses yeux, et la réaction des personnages est saisie par ses propres résonances personnelles. Toujours est-il que la description de l'expérience artistique soit un motif permettant d'exaspérer l'impression de la victimisation, notamment chez Zahra et Zakia, elle fait du corps un réceptacle où se versent les désastres du monde environnant et les détails des histoires passées.

En contemplant les œuvres picturales de Zahra, le critique d'art Mahboub s'exclame spontanément : « Ça c'est de l'art tout simplement ! Le fond une merveille de justesse ! On dirait une vraie peau avec quelque chose de plus, quelque chose que je ne saurai définir » (Kamal, A., 2022, 144). Cette réplique montre que le signe artistique tire sa singularité de ce supplément de sens qui excède le réel brut, il s'agit d'un dévoilement du monde qui dépasse sa factualité, ou bien d'une mimésis dissimulée derrière les acrobaties esthétiques. Zahra dévoile à Zakia le secret de son génie, elle affirme clairement : « c'est la peau de mon père » (Kamal, A., 2022, 149). Sur cette peau de chagrin, se dessinent effectivement les chemins de traverse entre le non-dit et le symbolique. L'art n'est pas perçu dans ce sens comme un moyen de

reproduire l'identique, mais comme une tentative de révéler l'empreinte secrète d'un héritage fait de douleurs muettes, d'ombres familiales, et de vérités, car le signe sait garder le secret que le verbe échoue à nommer. Ce répertoire mnémonique émotionnel qui se lit dans l'œuvre artistique permet de chercher l'être du tableau au niveau de l'archi-trace qui fonde les différentes possibilités du sens.

1.2- *La figure du père : entre archi-trace et identité*

La physionomie du géniteur est la clé de voûte de la verve artistique. Le père qui était présenté dans la littérature marocaine d'expression française comme un « maître détenteur d'autorité » (Benzakour-Chami, A., 1992, 42) est mutilé par le despotisme du régime établi, son statut choit devant les barreaux de la prison de « Tazmamart » et l'atrocité des bourreaux. Cet ancien détenu s'embourbe dans la marée de l'infirmité en subissant les conditions de détention extrêmes. Tous les signes qui s'attèlent à sa description remettent en question les principes éthiques et moraux qui sont ancrés dans la mémoire ancestrale. Nous lisons dans le roman que :

Sa peau est un tissu asséché, une feuille marronnâtre consolidée par on ne sait quel badigeon, plissé par le décharnement. [...] chaos de la chair blessée, comme un emmêlement noueux de vaisseaux, de veinules, de nerfs et de fibres : le tout lié, ligué dans ce qui reste de chair. Même en massant énergiquement cette masse filandreuse souterraine, Zahra obtient à peine une légère palpitation tiède. (Kamal, A., 2022, 140)

Ce passage illustre de manière ostentatoire les effets dévastateurs de la souffrance prolongée sur la peau humaine. Avec le temps, le corps devient une caricature de lui-même, une marionnette animée par une essence étrangère à sa propre nature. Chacun de ses mouvements semble déformé par une implacable rigidité. Tous les muscles deviennent inflexibles, chaque respiration se réalise par un effort lié à l'instinct de survie. Ce changement fatal de la « condition historique » (Ricœur, P., 2004, 166) de l'être entraîne une déformation au niveau de son ipséité et du devenir même de son identité biologique ; ce qui montre le rapport intrinsèque entre l'identité et l'altérité. Le soi s'imprègne des nuances de l'autre-bourreau, parfois jusqu'à effacer toute distinction individuelle liée à l'affirmation de la vision propre. Ce processus d'absorption peut créer une fusion troublante où les limites personnelles s'effritent, laissant place à une sorte de miroir déformant où les vérités de l'un deviennent les projections de l'autre.

Le centre de détention ouvre le passage entre les turpitudes d'autrui et l'intégrité du « moi ». Hobbes affirme que « l'homme est un loup pour l'homme » (*Homo homini lupus*). Une fois que les conditions optimales sont mises en place, toute forme d'avanie et d'avilissement peut flotter à la surface. L'appétence insatiable du pouvoir et la domination s'exprime aussi bien par la violence que par des actes insidieux, touchant ainsi les tréfonds de l'intériorité. Les signes de l'identité empiètent dans la sphère du diffus et du diffracté, affectant ainsi l'apparence propre du détenu. Le père de Zahra commence à frôler l'innommable, toute tentative de réhabilitation est vouée à l'échec, et c'est ainsi qu'« [il] vit aveuglément dans un corps aveugle » (Kamal, A., 2022, 38) et s'engage inlassablement dans la conquête de son identité.

En parallèle, l'art devient le reflet même de cette cécité, il dépeint la réalité déformée et altérée de celui qui vit dans l'obscurité. Chaque trait, chaque couleur, chaque texture devient une métaphore de la lutte intérieure, une tentative désespérée de traduire l'essence propre en formes tangibles. Aucun fard ne se pose sur la rudesse de l'existence, tout est perçu par le prisme de la souffrance, chaque trait est la traduction de la douleur qui remonte des tréfonds du Maroc, ce « territoire où le corps est écorché, l'œil foudé et le sang retenu » (Ben Jelloun, T., 2012, 75) comme le dit Tahar Ben Jelloun dans son roman intitulé *La réclusion solitaire*. Les sévices corporels qui sont subis par le père forgent l'identité artistique de Zahra ; ils signent les tableaux et jalonnent le parcours émotionnel et esthétique de l'artiste, à l'instar de la cicatrice qui permet de reconnaître Ulysse.

La matière incisée de l'œuvre est certes empruntée du visible, mais elle tire son code d'une logique intérieure qui place le signe de la douleur au cœur de l'expérience artistique. Le métalangage qui en découle est structuré par la syntaxe du sensible. Le texte ne se contente plus de signifier, mais devient lui-même expérience, frisson du langage et vibration de la douleur.

2- Le destin artistique de la douleur

La créativité est perçue comme un acte de prophétie lié à la douleur. Gharbany faisait comprendre à Zahra que l'artiste est par définition un christ réincarné. Si le prophète porte le poids de l'humanité sur ses épaules, le peintre accepte de porter dans son cœur les émotions et les expériences humaines avec toute leur intensité. Son travail devient une forme de crucifixion artistique et une mise à nu des vulnérabilités les plus dissimulées. L'éthique du religieux et celle de l'artiste se rejoignent dans le texte à travers une perspective commune : la responsabilité de l'expression et l'ouverture sur les possibles de la rédemption.

Les signes de la douleur pèsent autant sur l'être que sur le texte, mais ils donnent libre cours à l'état pur de l'expression en exhaussant le sens de la vie et de l'art. Heidegger dit dans ce sens que « tout ce qui vit au sens de l'âme est transi par le trait fondamental de sa propre nature, la douleur. Tout ce qui vit a nature de douleur » (Heidegger, M., 1976, 65). Le texte se présente comme une matière vivante qui invite à suivre non seulement l'écriture d'une aventure mais également l'aventure d'une écriture. Les mots qui dévalent comme un vomi rapportent (selon une métaphore doxologique) les parcours impurs des personnages, ils jaillissent de « la blessure du signe » (Gontard, M., 1981, 76 ; Marc Gontard s'est inspiré du signe comme fracture dont Barthes parle dans *L'empire des signes* pour créer ce concept), d'une fracture incisée par les tensions irrésolues – « colère, inquiétude, doute, confiance, apaisement » (Kamal, A., 2020, 59) – ou bien de l'injustice du destin et du système – « Le système a produit toute une population d'humiliés. Ça donne des actes, des gestes d'une bassesse inconcevable » (Kamal, A., 2020, 70-71) – pour construire des ponts entre le positif et le négatif, pour dire le changement et justifier la transformation.

En réalité, l'âme est créée principalement pour souffrir, non pas par malédiction, mais pour ouvrir de nouvelles opportunités de croissance, de développement et de reconnaissance. C'est dans le processus de guérison que le renouvellement de l'être et de l'art transcende les formes et les destins figés pour creuser le sens vers les expressions de l'accomplissement personnel les plus authentiques. Teppe explique que « La douleur réhabilite ainsi cette faculté trop calomniée de l'imagination qui fait selon la boutade pascalienne : "la beauté, le bonheur, la justice" » (Teppe, J., 1973, 12). La douleur insuffle donc chez l'être une force inébranlable. Cependant, son exacerbation peut s'infléchir vers le sens opposé. Nous lisons dans *Peaux et ocres* que :

Zahra a maintenant un regard de folle. Elle semble prise dans les filets d'une histoire qui la broie. Une histoire cruelle. Gharbany a peur pour elle. Il a peur d'elle. Sa colère monte comme un jet de feu acide. Il la comprime. Il sait que cette colère a désormais un nom et une voix. Une voix qui vient d'une longue nuit, d'une tombe. Une voix prématurément vieillie, sombre, brisée. Une voix éteinte. (Kamal, A., 2022, 194)

La douleur devient colère et aliénation. L'exaspération de la souffrance obscurcit toute voie de guérison, c'est ainsi que le personnage renonce à toute concession. La rémission fait affront aux barrières émotionnelles qui jalonnent l'intériorité. L'art n'arrive pas à balayer les cendres du passé. L'affliction devient un mode de vie, elle s'inscrit dans un continuum qui résiste fermement à la flèche du temps.

Vers la fin de la trilogie, un ensemble de personnages subissent le même sort tragique. Souleymane a « le regard blessé et tenu debout par une minerve » (Kamal, A., 2023, 117) et Younous a « le visage osseux et les yeux enfoncés [...] qui arrive à peine à parler » (Kamal, A., 2023, 112). C'est ce qui montre que le pardon n'est pas un absolu moral, son surgissement dépend d'un seuil psychologique au-delà duquel l'humain perd sa capacité à connaître et à reconnaître le lien éthique qui l'unit à son semblable. Si l'oubli permet de neutraliser les tensions vécues dans le passé, l'esprit du roman va à l'encontre de cette logique, toute tentative de rétablissement est perçue comme un acte de trahison envers les identités avortées par la douleur. Les personnages remettent en question les certitudes et les structures défensives communes, ils préfèrent se retirer de l'ambiance fallacieuse de la foule pour tremper leurs pinceaux dans les larmes du désespoir. Ce repli émotionnel est certes une manière de s'auto-flageller mais cette manière de se frotter à l'essence de l'existence traduit un besoin de sens, une quête intérieure où la douleur devient langage.

Le signe institue l'esthétique de la douleur à travers l'activité mnémonique chez Kamal. Ses reflets vibratoires glissent de la présence vers l'absence en interrogeant en permanence la possibilité de réhabiliter l'humain dans un monde déshumanisé par l'injustice sociale et politique. Cette « aventure sémiologique » (Barthes, R., 1985), qui se déploie à explorer les tensions entre le sens et le non-sens, tente de desserrer l'étau doxologique qui fige le pardon dans l'évidence idéologique pour mettre en lumière la géographie incertaine de la rédemption. L'impardonnable est ce résidu éthique qui, faute d'avoir été censuré par la morale, continue à hanter silencieusement

l'inconscient collectif jusqu'à nos jours en y installant le trouble et le vertige d'un oubli impossible. Si l'art propose une forme de résolution symbolique où la rédemption tente de restaurer l'unité perdue, l'expérience sociale, quant à elle, déchire cette résolution en dévoilant une dialectique où la cohérence se fracture, se décompose et se dissout ; elle révèle ainsi une vérité paradoxale : l'humanité est à refaire au Maroc !

Références

Corpus

- Kamal, Abderrahim, *Tkoulia, l'attente*, Rabat, Marsam, 2020.
 Kamal, Abderrahim, *Peaux et ocres*, Rabat, Marsam, 2022.
 Kamal, Abderrahim, *Naufrages dans le désert*, Rabat, Marsam, 2023.

Bibliographie critique

- Barthes, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
 Ben Jelloun, Taher, *La réclusion solitaire*, Paris, Points, 2012.
 Benzakour-Chami, Anissa, *Images de femmes, regards d'hommes*, Casablanca, Wallada, 1992.
 Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Editions Gallimard, Folio-Essais, 1999.
 Ellul, Jacques, *L'Empire du sens*, Paris, P.U.F, 1980.
 Gontard, Marc, *Violence du texte, La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.
 Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976.
 Kamal, Abderrahim, *Le voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon*, CNCPRST Ministère de l'Enseignement Supérieur, Editions Okad, 2001.
 Kamal, Abderrahim, « L'empirie barthésienne : Interprétation, théorie/critique, écriture », dans *Revue périodique du Laboratoire de Recherche sur l'Expression Littéraire et Artistique*, n°1, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Dhar Mehraz, Fès, Maroc, juin 2017.
 Ponty, Merleau, *L'œil et l'esprit*, Paris, Folio, 2006.
 Ricœur, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Folio Gallimard, 2004.
 Teppe, Julin, *Apologie de l'anormal ou manifeste du dolorisme*, Vrin, Paris, 1973.

LE SIGNE DE LA CONVIVIALITÉ : RÉINVENTER L'EXPÉRIENCE DU LUXE ÉTHIQUE ET RESPONSABLE

Abir Abid

*École Supérieure des Arts Multimédia de la Manouba, ISAMM
Faculté des sciences humaines et sociales, Université de Tunis, Tunisie*

Abstract. This article examines the role of the sign of conviviality in the reconfiguration of luxury brand editorial strategies in response to the COVID-19 pandemic. It analyses how this sign, breaking with traditional codes of luxury, introduces ethical and responsible values while incorporating contemporary dynamics related to Instagram's digital technologies. The research question is as follows: how does the concept of conviviality contribute to transforming the codes of luxury into ethical signs that convey immersive, human, and responsible experiences? This study draws on Ivan Illich's ideas on conviviality and highlights the shift from a manipulative logic aimed at influencing the consumer to an ethical logic based on authentic and meaningful interactions between the brand and its users.

Keywords: conviviality; sign; convivial luxury; Instagram; ethical strategy.

I. Du signe manipulatoire au signe éthique : l'évolution du design publicitaire à l'ère de la responsabilité sociale

Le design publicitaire contemporain traverse une profonde mutation, marquée par un déplacement paradigmique des signes. Longtemps associé à des mécanismes de séduction, de manipulation et de surenchère visuelle (Barthes, R., 1964 ; Baudrillard, J., 1970), il a progressivement suscité une crise de confiance : une partie du public rejette désormais ces stratégies manipulatoires et attend des marques davantage de transparence, d'authenticité et de responsabilité sociale. Dans un contexte de crises environnementales, sociales et culturelles, les discours de marque se trouvent contraints de se réinventer. La pandémie de Covid-19 a accéléré cette rupture symbolique en redéfinissant les attentes du public et en réorientant les codes de communication, notamment sur les médias sociaux, qui s'inscrivent de plus en plus dans une logique éthique et durable. Ainsi, la publicité ne se limite plus à la mise en scène du désir : elle devient un espace de légitimation culturelle et sociale, où s'articulent authenticité, transparence et durabilité.

Les pratiques éditoriales sur Instagram illustrent de manière exemplaire cette transformation. Là où le design publicitaire s'appuyait historiquement sur des signes manipulatoires destinés à stimuler artificiellement le désir (Baudrillard, J., 1970), il privilégie désormais des signes éthiques porteurs de responsabilité sociale et

environnementale. Sur le réseau social Instagram, les marques ne se contentent plus de montrer des produits : elles développent de véritables discours éditoriaux axés sur la transparence, l'inclusivité, l'engagement écologique ou l'artisanat durable. Ce glissement illustre une mutation du paradigme publicitaire : d'une logique de persuasion, à une logique de conversation ; de l'incitation à consommer, à la construction d'une relation de confiance fondée sur des valeurs partagées (Kapferer, J.-N., 2015 ; Kotler et al., 2021).

Le design publicitaire, autrefois orienté vers la production d'images désirables, tend ainsi à céder la place à une communication expérientielle et responsable, où les signes visuels inscrivent la marque dans une démarche de durabilité et d'éthique sociale.

Avant la pandémie, les marques de luxe concentraient encore leurs campagnes sur l'image du produit, valorisant exclusivité, rareté et prestige symbolique, conformément à la logique de distinction décrite par Bourdieu (1979). Cette communication reposait sur une certaine distance, cultivant un imaginaire élitiste et inaccessible. Avec l'avènement du numérique et la généralisation des réseaux sociaux, ce modèle a évolué : le luxe s'est progressivement orienté vers la convivialité et la transparence. Les maisons de luxe ont commencé à dévoiler les coulisses de la création, les étapes de fabrication et la technicité artisanale de leurs produits, des pratiques autrefois interdites afin de préserver l'aura de mystère (Kapferer, J.-N. & Bastien, V., 2012). Ce dévoilement répond aux attentes de consommateurs en quête d'authenticité et de proximité, et contribue à redéfinir les codes du luxe dans une perspective plus éthique, responsable et expérientielle.

La pandémie de Covid-19 a agi comme catalyseur de cette transformation. Les marques ne présentent plus leurs produits de manière frontale : l'enjeu n'est plus uniquement de montrer l'objet, mais de mettre en scène l'expérience qu'il incarne. Dolce & Gabbana en constitue un exemple significatif, mettant en lumière l'importance du savoir-faire artisanal et le rôle central des couturières dans la création de ses collections sur Instagram. La marque ne se limite pas à présenter des vêtements finis : elle valorise les croquis, les étapes de confection et les gestes techniques qui donnent vie aux pièces. En montrant ces processus, elle démocratise le savoir-faire créatif et technique, rendant visible le travail minutieux et la maîtrise artisanale derrière chaque vêtement. Cette approche célèbre le geste manuel, l'expertise des couturières et l'héritage artisanal italien, tout en créant un lien émotionnel avec le public, qui peut ainsi comprendre et apprécier le parcours de création. Elle redonne une visibilité à l'humain, à ses gestes et à son expertise, et s'inscrit dans la continuité d'une logique de convivialité au sens d'Ivan Illich (1973), où la technique et la production sont replacées au service de la communauté.

L'accent s'est ainsi déplacé de la simple esthétique du produit vers la création d'expériences immersives et engageantes. L'utilisateur ne voit plus seulement un objet, mais un processus créatif, un récit de précision, de passion et d'imagination. Dolce & Gabbana valorise autant l'artisan que le designer, et fait de chaque vêtement une œuvre où technique et imagination se rencontrent. Par ailleurs, le storytelling

autour des sources d'inspiration d'une collection participe à un déplacement du produit vers un univers narratif : il ne s'agit plus seulement de consommer un objet, mais de s'approprier une histoire, une mémoire et une identité culturelle. Ce processus rejoint l'analyse de Lipovetsky (2003) sur la personnalisation et l'individualisation du luxe, où l'expérience symbolique prime sur la fonction utilitaire.

La valorisation du savoir-faire artisanal incarne également une résistance aux logiques d'homogénéisation industrielle et constitue un signe distinctif de durabilité. L'artisanat, dépositaire de techniques, de traditions et d'innovations locales, devient à la fois une ressource de distinction (Bourdieu, P., 1979) et un vecteur d'éthique sociale et environnementale. Dans ce cadre, le design publicitaire ne se réduit plus à une fonction marchande, mais assume une portée épistémologique : il participe à la redéfinition des signes en tant que vecteurs de valeurs sociales et culturelles, et construit un imaginaire où le luxe se conçoit en relation avec la responsabilité, la mémoire et l'altérité.

Le design publicitaire devient ainsi un véritable vecteur d'expérience, où l'émotion, l'interaction et l'engagement prennent sur la simple consommation. Cette évolution illustre le passage d'une économie des biens à une économie de l'expérience (Pine, B. J. & Gilmore, J. H., 1999), dans laquelle les consommateurs recherchent des interactions émotionnelles et responsables avec les marques plutôt qu'une satisfaction purement matérielle.

À l'ère du Web 5.0, dont la définition reste encore en construction, se dessinent les contours d'un Web émotionnel. Celui-ci ne se limite pas aux dimensions computationnelles et algorithmiques du Web « intelligent », mais intègre une dimension sensible, fondée sur l'immersion, l'interactivité et l'activation des affects. Dans ce nouvel environnement médiatique, le consommateur ne se reconnaît plus dans les seuls signes du pouvoir et du prestige : il attend des marques qu'elles mettent en place des dispositifs narratifs et relationnels capables de générer des expériences émotionnelles partagées et de rétablir un lien de proximité symbolique et de confiance. L'omniprésence de la communication publicitaire renforce cette exigence : les marques doivent revenir à leurs invariants identitaires tout en réinventant leurs codes esthétiques et discursifs, afin de construire une relation durable, signifiante et affective avec leurs publics. Désormais, l'humanité, la sobriété et les valeurs partagées constituent de nouveaux repères pour construire la légitimité des marques (Kotler, P. & Sarkar, M. J., 2019).

II. La portée épistémologique du concept en design

Dans un projet de design, le concept ne se limite pas à un simple outil de formalisation, ni à une opération créative isolée. Il s'ancre avant tout dans une éthique de la pratique, attentive aux singularités des individus et des situations. En ce sens, le rôle du chercheur consiste d'abord à décrire les relations entre pratique et réflexion, pour ensuite les redéfinir en fonction des besoins de la recherche et des enjeux contextuels, afin de rendre cette opération transmissible et partageable.

Dans le champ du design, le concept occupe une place structurante : il n'est pas une simple idée abstraite, mais un principe opératoire qui organise la démarche créative et lui confère sens. Comme l'explique Alain Findeli (2001), le design ne saurait se réduire à une question d'esthétique ou de fonctionnalité ; il s'inscrit dans une réflexion conceptuelle engageante des choix éthiques et culturels. Le concept agit ainsi comme un cadre épistémologique, reliant l'intention du designer à la matérialité du projet. Le design se définit comme un espace où la pensée prend forme. Pour Vilém Flusser, le designer est un « constructeur de mondes » (1999, 39), non pas parce qu'il produit uniquement des objets, mais parce qu'il propose des expériences culturelles et sociales. Le concept dépasse totalement la sphère de l'idée pour devenir un dispositif philosophique : il oriente les signes, les formes et les interactions, tout en incarnant une vision du monde.

Au demeurant, le concept joue un rôle de médiateur entre théorie et pratique. Selon Findeli et Bousbaci (2005), le design doit être envisagé comme une « *praxis réflexive* », où la conceptualisation permet d'articuler la pensée et l'action. Le design n'est donc pas une discipline secondaire appliquant des savoirs extérieurs, mais une activité autonome de production de connaissances. Le concept devient ainsi le moteur de la recherche-projet, à la fois instrument heuristique et outil critique. En intégrant cette dimension philosophique, le design dépasse la simple résolution de problèmes fonctionnels. Il interroge les usages, les valeurs et les imaginaires. Le concept confère au design une puissance transformatrice : il fait du projet un langage capable de relier abstraction et expérience, intention et matérialité, individu et société. C'est précisément à ce niveau que se pose la question de la convivialité : comment un concept éthique et social, issu de la pensée d'Ivan Illich (1973), peut-il se matérialiser dans une image en tant que système de signes et de symboles ?

La convivialité, loin de demeurer une abstraction, se déploie dans l'expérience vécue et se reconfigure en signes visuels, symboles partagés et images qui traduisent une éthique du lien et du partage. Cette articulation rejoint les réflexions de Stéphane Vial, pour qui la légitimité culturelle du design dépend de son accès au champ épistémologique : « pour fonder une culture, il n'existe qu'un seul chemin : celui de l'épistémologie » (2010, 3). Le design est ainsi invité à produire sa propre théorie, capable d'expliciter sa spécificité, d'assumer son regard singulier sur le monde et de s'affirmer dans l'épistémé contemporaine. Il le considère comme une pratique de pensée, où le concept joue un rôle central dans la structuration de la réflexion du designer. Selon lui, le concept n'est pas une simple abstraction, mais une structure cognitive qui guide l'action et la réflexion, permettant au designer de formuler des hypothèses, d'explorer des possibles et de donner sens à son geste créatif. À ce titre, le passage du concept de convivialité à son incarnation visuelle dans des signes, symboles et dispositifs graphiques, illustre comment le design peut transformer une réflexion éthique en expérience émotionnelle et sensible, tout en contribuant à la construction d'un projet de communication éditoriale à responsabilité sociale.

II.1. Ivan Illich et la convivialité : vers un signe éthique du luxe

Penchons-nous sur la révélation utopique d'Ivan Illich, figure majeure de la critique de la société industrielle. Sa pensée, bien que jugée atypique, s'inscrit dans le contexte des

années 1960-1970, marqué par les effets destructeurs de l'industrialisation sur l'homme et son environnement. Illich s'attaquait frontalement à cette société productiviste qui, au-delà de la simple organisation économique, imposait à l'homme un mode de vie contraignant : glorification de la possession, création artificielle de besoins et instrumentalisation des désirs. Dans un tel système, l'existence se concevait « en termes d'avoir, et non en termes d'être et de devenir » (Illich, I., 1973, 13). La quête de sens se réduisait à l'acquisition : posséder une maison, une voiture, un téléphone devenait l'horizon d'épanouissement. L'homme se retrouvait alors prisonnier de l'outil, esclave d'une logique productiviste qui le dépossédaient de son autonomie.

Face à cette dérive, Illich esquisse une alternative radicale : la société conviviale. Dans cette vision, l'outil moderne cesse d'être un instrument d'aliénation pour devenir un vecteur d'émancipation. L'outil n'est plus monopolisé par des spécialistes, mais remis au service de la personne et de la collectivité. Comme il le souligne : « Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil » (Illich, I., 1973, 20). Autrement dit, c'est l'usage de l'outil qui procure sens et bonheur, et non sa possession.

Retenant un terme popularisé par Brillat-Savarin (1826) pour désigner le plaisir partagé autour du repas, Illich le redéfinit dans une perspective politique et sociale. Il en fait « l'inverse de la productivité industrielle » et le qualifie comme l'expression de « la liberté individuelle réalisée dans la relation de production au sein d'une société dotée d'outils efficaces ». Ainsi, la convivialité désigne « la capacité d'utiliser des outils ou des systèmes de manière autonome, créative et responsable, tout en respectant les autres et l'environnement » (Illich, I., 1973, 24). Cette notion, pensée comme horizon critique, a pourtant été réappropriée par les stratégies de communication contemporaines. La convivialité devient un outil de médiation sémiologique visant à générer du lien social (Breton, P., 2023), à instaurer une « relation enchantée » (Winkin, Y., 2001) et à produire des espaces symboliques où l'expérience collective se conjugue à des valeurs marchandes (Abid, A., 2017). Dans mes recherches doctorales, j'ai montré que la convivialité publicitaire mobilise fréquemment des référents familiaux afin d'instaurer une proximité symbolique entre la marque et son consommateur. La mise en scène de la relation mère-fils ou du couple ne relève pas uniquement d'une rhétorique affective : elle fonctionne comme un dispositif sémiotique où l'intimité et les liens interpersonnels sont convertis en vecteurs de légitimation marchande. L'expérience collective, fondée sur des valeurs affectives universelles (tendresse, complicité, solidarité), est ainsi transférée dans un registre marchand.

De nombreux chercheurs soulignent la richesse de cette notion : Kant l'associe à un « facteur de culture », Poulain à un « espace de différenciation sociale », Philippe Breton à un « échange sans fin », et Sébastien Thiery à un « type de relation ». Dans le champ publicitaire, la convivialité se manifeste par la mise en scène de « relations intimes » (Abid, A., 2017), fondées sur le regroupement, la proximité esthétique, les rituels partagés et les expériences collectives, produisant des effets positifs sur les liens sociaux et esquissant une « esthétique relationnelle » (Caillet, A., 2001). Dans cette perspective, je distingue le signe convivial, qui favorise le rapprochement et des

échanges responsables, du signe manipulatoire, qui impose, trompe ou contrôle. Le signe convivial construit une promesse d'appartenance et un imaginaire du « bien-être et du bien vivre ensemble » (Abid, A., 2017, 39), tout en s'inscrivant dans les valeurs de la marque et de son univers de consommation.

Transposée au luxe, la convivialité conduit à repenser la relation entre marque, produit et consommateur. Le luxe ne se limite plus à un objet de désir ou à une démonstration de prestige, mais devient un vecteur d'expérience partagée, favorisant la participation, la co-création et le lien social. Un objet de luxe ou une collection incarne la convivialité lorsqu'il stimule l'interaction, la compréhension des savoir-faire artisanaux et le partage d'expériences culturelles. La mise en lumière des artisans, la narration des processus créatifs ou encore l'interaction avec le public via Instagram participent de cette transformation : le luxe se fait outil d'émancipation et de relation humaine, fidèle à l'éthique illichienne.

Ainsi, la convivialité se déploie aujourd'hui dans un double mouvement : d'une part, comme projet humaniste visant à redonner à l'homme la maîtrise de ses outils et la dignité de ses choix ; d'autre part, comme ressource communicationnelle mobilisée par les marques pour créer une proximité affective et symbolique avec leurs publics. Elle oscille entre utopie critique et stratégie de persuasion, entre idéal éthique et esthétique de marché. La convivialité devient un principe créateur : substituer aux valeurs purement techniques des valeurs éthiques, et réhabiliter la qualité de vie comme horizon collectif. Elle apparaît alors comme une notion féconde, symbolique et relationnelle, capable de nourrir la créativité et de redéfinir les contours d'une société moderne.

Sur Instagram, ce concept prend tout son sens pour les marques de luxe : la plateforme et ses fonctionnalités deviennent des vecteurs d'expérience et de relation, et non de simple consommation. « Conviviale est la société où l'homme contrôle l'outil » (Illich, I., 1973, 456) : transposé ici, l'utilisateur trouve du plaisir et du sens dans l'usage des contenus (stories, reels, ateliers numériques) plutôt que dans leur accumulation. En créant des expériences interactives et immersives, la marque de luxe permet à ses abonnés de « maîtriser » leur relation avec l'univers de la marque, transformant Instagram en espace de partage, de savoir-faire et de rencontre.

II.2. L'émergence du luxe convivial : une redéfinition expérientielle à l'ère d'Instagram

Dans le cadre de mes recherches sur le concept de convivialité appliquée au luxe, j'introduis la notion de luxe convivial comme une forme émergente de luxe, particulièrement manifeste à travers le dispositif expérientiel d'Instagram. Le luxe convivial associe deux dimensions : d'une part, le luxe, entendu comme un univers de distinction et de prestige, porté par des produits à forte valeur symbolique ; d'autre part, la convivialité, qui met l'accent sur les relations humaines et sur des valeurs telles que l'autonomie (au sens illichien), le partage et l'échange.

À l'aune de mes analyses, le luxe convivial se définit comme une expérience éthique, collective et relationnelle, où l'exclusivité et la qualité ne se mesurent plus en termes de possession, mais en termes de partage, de proximité et de création de lien social. Il privilégie l'« être » plutôt que l'« avoir », dans la continuité de la pensée d'Ivan Illich sur la convivialité. Cette approche redéfinit le luxe : non plus comme un signe ostentatoire et individualiste, mais comme une expérience relationnelle et collective, inscrite dans une éthique de responsabilité sociale. Sa finalité est de renforcer le lien émotionnel entre la marque et ses publics, en plaçant l'humain au cœur de l'expérience. Dans ce contexte, la convivialité peut être comprise comme la capacité d'une marque de luxe à créer une expérience accessible, engageante et émotionnellement signifiante pour ses followers-consommateurs, tout en préservant son héritage et son prestige (Norman, D. A., 2004 ; Vial, S., 2011). Elle repose sur la démocratisation des savoir-faire techniques, créatifs et éthiques, rendue possible par l'intégration des technologies numériques et interactives d'Instagram. À titre d'exemple, Louis Vuitton développe des expériences de réalité augmentée permettant aux clients de visualiser virtuellement des produits dans leur quotidien, renforçant ainsi la connexion émotionnelle. Stella McCartney, pionnière du luxe durable, incarne une vision éthique du secteur en intégrant des pratiques respectueuses de l'environnement : utilisation de matériaux recyclés, exclusion du cuir, de la fourrure et des plumes. Elle démontre ainsi qu'il est possible de conjuguer beauté et responsabilité dans le luxe. De son côté, Dolce & Gabbana valorise son savoir-faire artisanal sur Instagram à travers des contenus interactifs mettant en lumière l'excellence de la couture italienne : vidéos des ateliers, mise en avant de techniques traditionnelles comme le crochet, la broderie à la main ou le tressage de perles. Ces pratiques contribuent à créer des interactions sociales authentiques et à promouvoir une vision durable et respectueuse.

Ainsi, la convivialité redéfinit la relation entre les marques de luxe et leurs consommateurs-followers en transformant une réception passive en expérience interactive et participative. Les publics deviennent co-créateurs de valeur, dans une dynamique où le luxe conjugue désormais héritage, responsabilité sociale et inclusivité. Selon une étude de Hall & Partners, le luxe durable ne se limite pas à l'écoresponsabilité des produits : il redéfinit le luxe en alliant exclusivité, savoir-faire et pratiques éthiques, permettant aux consommateurs d'établir une relation authentique et durable avec leurs choix.

III. Méthodologie de la recherche

Le projet #DGFattoInCasa – « Made at Home », initié par Dolce & Gabbana durant la pandémie de Covid-19, s'inscrit dans une logique inspirée du concept de la convivialité tournée vers la valorisation de transmission et de partage. Conçu dans un contexte de confinement mondial, moment où les valeurs collectives ont été ralenties, transformées et approfondies. Il révèle le pouvoir de l'artisanat et de la créativité comme vecteurs d'amour, de proximité et de bien-être partagé, tout en affirmant l'ADN artisanal du *Made in Italy*. Au-delà de sa dimension esthétique et symbolique, ce projet revêt une portée éthique et solidaire : il associe la valorisation du savoir-faire

italien à une initiative philanthropique. La campagne de collecte de fonds #DGFattoInCasa soutient en effet la Fondazione Humanitas Ricerca, prolongeant l'engagement de l'initiative Amore for Scientific Research, menée en collaboration avec la Humanitas University. Réalisée en partenariat avec la banque Intesa Sanpaolo (For Funding), cette opération illustre comment le luxe peut conjuguer tradition, créativité et responsabilité sociale.

Notre démarche méthodologique vise à examiner les modalités par lesquelles le concept de convivialité se manifeste dans le dispositif technologique d'Instagram au sein des stratégies communicationnelles des marques de luxe. L'hypothèse posée est que le concept de convivialité redéfinit les codes esthétiques et discursifs du luxe en réinventant la relation entre marque, produit et utilisateur. Il transforme ainsi l'espace symbolique en un espace expérientiel centré sur des valeurs éthiques et responsables, proposant une nouvelle approche de l'expérience durable. Dans ce cadre, le réseau social Instagram ne constitue pas un simple canal de diffusion, mais s'avère comme un véritable espace de construction symbolique. La campagne éditoriale #DGFattoInCasa constitue un cas paradigmatic. Elle illustre l'émergence d'une nouvelle logique du luxe : un *luxe convivial*, partagé et éthique.

L'analyse sémiotique, telle que développée par Floch (1990), permet de mettre en évidence comment chaque geste artisanal, chaque récit individuel et chaque mise en scène esthétique s'érige en signe de valeur, révélant ainsi l'émergence de ce concept de *luxe convivial*. Parallèlement, la théorie de la convivialité formulée par Illich (1973) fournit un cadre critique pour comprendre comment le luxe, historiquement associé à l'ostentation et à la rareté, tend à se démocratiser via les dispositifs numériques, tout en conservant sa dimension distinctive et symbolique.

Notre corpus s'ancre ainsi dans la stratégie communicationnelle de Dolce & Gabbana, et plus spécifiquement dans l'analyse des récits de convivialité élaborés sur son compte Instagram. La sémiotique structurale, entendue comme théorie du sens (Floch, J.-M., 1990), constitue un outil d'analyse privilégié, permettant de décrire les systèmes de significations et de mettre au jour les logiques culturelles et symboliques structurant l'univers du luxe à l'ère numérique. Concrètement, le projet #DGFattoInCasa mobilisait les artisans de la maison pour animer une série d'ateliers numériques diffusés quotidiennement sous forme de vidéos. Chaque séance proposait à la fois une démonstration technique et un récit personnel : un savoir-faire transmis de génération en génération, mais aussi une histoire intime, transformant la transmission en expérience émotionnelle. En valorisant l'artisanat fait main dans la tradition italienne, tout en soutenant les recherches scientifiques contre la pandémie, Dolce & Gabbana réinscrivait le luxe dans une dynamique conviviale, où la créativité devient un outil de lien social et d'engagement solidaire.

Pour analyser le luxe convivial sur Instagram, nous mobilisons à la fois la typologie sémiotique de Floch (1990), adaptée à l'expérience utilisateur, et le concept de convivialité d'Illich. La typologie de Floch nous permet de distinguer quatre valeurs sémiotiques dans l'expérience : pratique, symbolique, utopique et ludique, tandis que

la convivialité d'Illich éclaire la dimension éthique, relationnelle et participative des gestes et expériences partagées.

- **Cartographie dénotative des récits conviviaux : #DGFattoInCasa**

La liste des créateurs et artisans sollicités lors du confinement est monumentale. Pour illustrer l'ampleur et la diversité de cette mobilisation, nous nous concentrerons ici sur un extrait représentatif de ces créateurs, reflétant la richesse du savoir-faire italien et la créativité partagée au sein du projet #DGFattoInCasa.

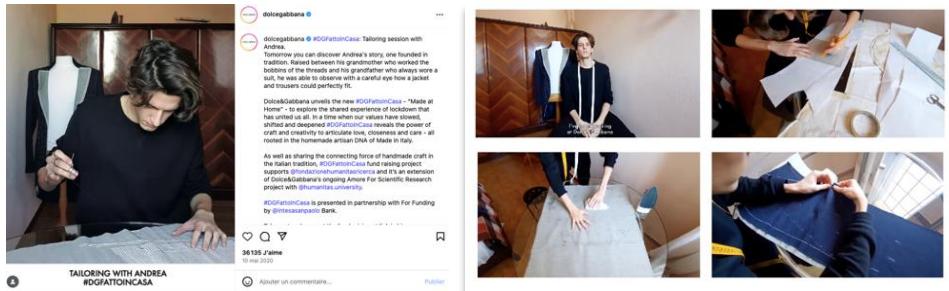


Figure 1: Extrait visuel : #DGFattoInCasa

L'histoire de Gerlando illustre avec force la profondeur de la tradition sartoriale familiale. Élevé auprès d'une grand-mère travaillant les bobines de fils et d'un grand-père toujours vêtu d'un costume, il développe dès son enfance un regard attentif sur l'art subtil du vêtement parfaitement ajusté. Ses vidéos révèlent avec minutie les étapes de création, où la précision de la coupe et la scénographie du costume se constituent en véritables signes d'un héritage patrimonial. La réalisation d'un patron de veste débute par la vérification des mesures et des références du modèle, se poursuit par le marquage du tissu à la craie, puis par la découpe : une succession de gestes qui incarnent non seulement l'expertise technique, mais aussi la mémoire vivante de l'artisanat italien.

L'histoire d'André s'enracine profondément dans la tradition de la broderie. Enfant, il suivait son grand-père dans les campagnes ensoleillées de Sicile et découvrait, émerveillé, l'art du métier à tisser. C'est dans ce cadre familial que naît son rapport intime avec la matière : un apprentissage fait de patience, de minutie et de respect du rythme du geste. Dans ses ateliers numériques, André transmet aujourd'hui ce savoir-faire hérité, transformant chaque point de broderie en symbole d'une expertise intemporelle. Ses

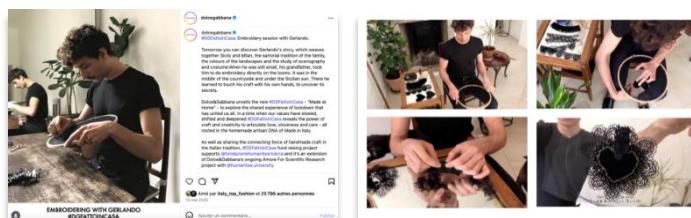


Figure 2: Extrait visuel : #DGFattoInCasa

creations ne sont pas de simples ornements, mais des fragments de mémoire et de tradition qui, grâce au partage numérique, deviennent accessibles à une communauté élargie.

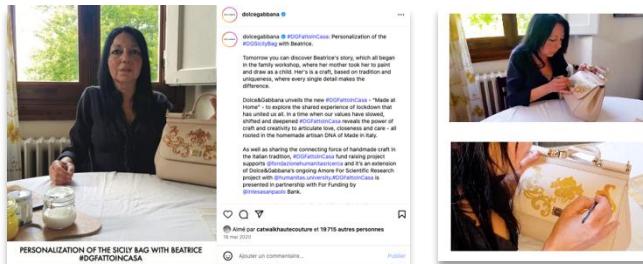


Figure 3: Extrait visuel : #DGFFattoInCasa

L'histoire de Béatrice commence dans l'atelier lumineux de sa mère, qui l'initia dès son enfance à la peinture et au dessin. Au fil des années, ces gestes précoces sont devenus un langage intime, où chaque trait et chaque nuance reflètent une sensibilité

singulière. Son art repose sur la conviction que la valeur d'une création se trouve dans le détail : ce qui distingue un simple objet décoratif d'une œuvre véritablement habitée. Dans ses vidéos, Béatrice dévoile ce secret de fabrication : une manière de conjuguer tradition et expression personnelle. Le pinceau devient alors un outil de transmission, reliant l'héritage familial à une créativité tournée vers l'avenir. Chaque création s'impose comme une célébration de la singularité, où l'esthétique n'est jamais séparée de l'émotion.

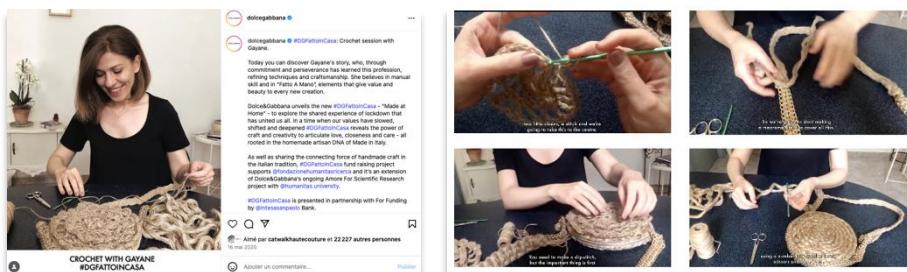


Figure 4: Extrait visuel : #DGFFattoInCasa

Gayane n'est pas issue d'un grand atelier, mais c'est avec patience et persévérance qu'elle a façonné son savoir-faire. En domptant les fils et en répétant les gestes, elle a transformé une simple curiosité en une véritable maîtrise. Pour elle, le Fatto a Mano est plus qu'une méthode : c'est un principe qui confère beauté et singularité à chaque pièce. Tout commence par un nœud, puis une chaîne, un cercle... Le fil doit rester doux, sans jamais être forcé. De cette minutie naît un galon en macramé, destiné à recouvrir l'anse d'un sac. Chaque création devient alors un signe d'authenticité, où la patience et l'amour du geste s'élèvent en langage artisanal.

- **Cartographie connotative du luxe convivial : #DGFFattoInCasa : croisement entre analyse sémiotique (Floch) et convivialité (Illich)**

Le tableau ci-dessous synthétise notre analyse, articulant les éléments observés dans chaque atelier, les signes principaux mobilisés, la convivialité, l'expérience éthique et durable, la narration textuelle, l'expérience utilisateur et l'analyse sémiotique.

- **Charnière Floch/Illich**

- Chez Floch, chaque récit se traduit en valeurs sémiotiques (pratique, ludique, critique, utopique).

- Chez Illich, ces récits sont analysés comme des formes de convivialité : l'outil artisanal est au service de l'homme, de la transmission et du lien social.

Élément / Atelier	Signe principal	Convivialité (Illich)	Expérience éthique durable	Narration textuelle / Communication responsable	Expérience utilisateur	Analyse sémiotique (Floch)
Atelier de Gerlando – coupe et costume	Gestes sartoriaux, précision de la coupe	Transmission du savoir manuel et continuité intergénérationnelle	Valorisation du savoir-faire artisanal, respect de la tradition sartoriale	Légendes détaillées racontant le geste, son histoire et son contexte	Sentiment d'authenticité et de proximité avec l'artisan	Le geste devient un signe patrimonial renforcé par la narration textuelle (valeur critique / utopique)
Atelier d'André – broderie au métier à tisser	Geste créatif, minutie de la broderie	Participation symbolique à l'artisanat, apprentissage visuel partagé	Pérennité de la technique traditionnelle, durabilité du geste	Légendes explicatives et narratives pour chaque publication, détaillant techniques et histoire	Compréhension des techniques et appréciation du geste artisanal	La broderie devient un signe de convivialité artisanale enrichi par la narration textuelle (valeur pratique / ludique)
Atelier de Béatrice – peinture et dessin	Création artistique, détail personnalisé	Interaction par le regard, inspiration émotionnelle partagée	Respect de la créativité singulière, valorisation de l'individualité	Légendes immersives détaillant inspiration et processus créatif	Immersion dans le processus créatif et inspiration personnelle	La narration textuelle transforme le geste individuel en signe partagé (valeur critique / utopique)
Atelier de Gayane – broderie et héritage familial	Broderie minutieuse gestes hérités de la mère	Transmission affective et familiale du savoir-faire, apprentissage intime	Pérennisation de la technique, valorisation d'un geste patient et durable	Légendes racontant la mémoire familiale et le geste	Connexion émotionnelle et partage de l'histoire familiale	La broderie devient un signe de filiation et de convivialité grâce à la narration textuelle (valeur critique / pratique)

Élément / Atelier	Signe principal	Convivialité (Illich)	Expérience éthique durable	Narration textuelle / Communication responsable	Expérience utilisateur	Analyse sémiotique (Floch)
Récits des créateurs	Histoire familiale et anecdotes personnelles	Renforcement du lien émotionnel, proximité relationnelle	Transparence sur les origines et le processus créatif	Chaque publication accompagne le récit d'anecdotes détaillées et immersives	Engagement émotionnel et compréhension de l'histoire de la marque	Le récit textuel devient un signe symbolique, convertissant l'exclusivité en expérience accessible (valeur utopique)
Format numérique – #DGfattoInCasa	Vidéos quotidiennes, tutoriels	Facilitation de l'apprentissage et participation à distance	Réduction de l'empreinte écologique via la médiation numérique	Légendes explicatives et interactives pour chaque publication	Interaction active et apprentissage à distance	Le format numérique associé à la narration textuelle devient un signe de modernité et de partage (valeur pratique / utopique)
Gestes manuels – ciseaux, pinceaux, métiers à tisser	Matérialité et action artisanale	Transmission directe, visibilité de l'expertise	Préservation des techniques ancestrales, éthique du geste	Chaque geste mis en valeur dans des publications avec légendes détaillées	Appréciation de la maîtrise artisanale et engagement émotionnel	Chaque geste devient un langage sémiotique du luxe partagé, enrichi par la narration textuelle (valeur critique / ludique)

À la lumière de la Charnière Floch/Illich : le luxe convivial n'est pas une ostentation rare et distante, néanmoins une expérience relationnelle où les gestes, récits et objets deviennent des signes de proximité, de partage et de mémoire collective. L'analyse des ateliers numériques #DGfattoInCasa montre que Dolce & Gabbana réinvente le luxe en s'inspirant directement du concept de convivialité d'Illich : le partage des histoires des créateurs, la transmission des gestes artisanaux et la diffusion des vidéos deviennent des vecteurs d'expérience collective et de lien social. Les ateliers de Gerlando, André et Béatrice montrent que la transmission intergénérationnelle et la

minutie des gestes créatifs valorisent à la fois le savoir-faire patrimonial et la singularité de chaque création, tout en favorisant l'apprentissage et l'implication de la communauté. Cette approche met en évidence un luxe responsable et durable, qui priviliege la proximité, l'inclusion et le respect des traditions, et transforme la consommation du luxe en expérience émotionnelle et participative.

IV. Le luxe convivial à l'épreuve de l'expérience : vers un modèle éthique, responsable et humain

Le luxe convivial constitue également une stratégie qui réinterprète le luxe contemporain : l'objet prestigieux n'est plus seulement un symbole de statut, mais devient un vecteur de savoir-faire, de culture et d'émotion. Inspiré de la convivialité d'Ivan Illich, il valorise le contrôle humain des outils et la maîtrise artisanale, transformant chaque geste – coupe, broderie, peinture – en signe porteur de valeur patrimoniale et émotionnelle. Le consommateur devient ainsi acteur d'une expérience partagée et éducative, loin de la consommation passive traditionnelle. La dimension narrative joue un rôle central, notamment sur Instagram, où les légendes racontent l'histoire des créateurs, expliquent les techniques et replacent chaque pièce dans son contexte culturel. Ces récits humanisent le produit et permettent au public de se connecter émotionnellement à la création, même sans achat. L'interaction avec les utilisateurs renforce cette convivialité : commentaires, partages et questions font du consommateur un acteur de la narration et de la valorisation du savoir-faire.

La dimension éthique et durable complète cette approche : choix responsables des matériaux, respect des techniques ancestrales et soutien aux artisans locaux préservent les savoir-faire et favorisent la transmission intergénérationnelle. La mise en avant du travail manuel et du geste créatif agit comme un signe convivial qui démocratise symboliquement le luxe, non pas en le rendant matériellement accessible à tous, mais en rendant visibles et partageables les processus de création traditionnellement réservés aux ateliers fermés et aux cercles initiés. Le luxe devient alors un langage de l'expérience, où l'authenticité du faire et l'émotion transmise par la main de l'artisan prennent sur la seule consommation ostentatoire (Lipovetsky, G. & Roux, E., 2003). En somme, l'analyse des ateliers et publications numériques montre que le luxe convivial : transmet directement le savoir-faire, transforme chaque geste en signe porteur de sens, offre une expérience émotionnelle, éducative et interactive, et intègre l'éthique et la durabilité à chaque étape. D'un point de vue sémiotique, gestes et publications constituent un langage du luxe où prestige, transmission et émotion se conjuguent, démocratisant symboliquement le luxe tout en préservant son exclusivité.

Ainsi, le luxe convivial applique la convivialité d'Illich au luxe contemporain, transformant la consommation en expérience humaine, culturelle et responsable, où tradition, innovation et engagement émotionnel se rencontrent. Il a profondément redéfini les codes traditionnels de l'exclusivité, de la rareté et de l'ostentation. Plutôt que de se limiter aux standards classiques du luxe, il cherche à se rapprocher des valeurs humaines et environnementales, en démocratisant certains de ses codes tout en conservant une dimension qualitative et prestigieuse. Ce luxe éthique priviliege des

pratiques responsables telles que la transparence dans la production, la traçabilité des matériaux, le commerce équitable et le respect des droits humains tout au long de la chaîne de valeur. Les consommateurs, et en particulier les générations les plus jeunes, sont aujourd’hui de plus en plus attentifs à ces critères et attendent des marques qu’elles incarnent ces engagements de manière tangible et sincère, transformant ainsi l’expérience du luxe en un moment à la fois éthique, inclusif et responsable.

Conclusion

Le luxe convivial illustre l’évolution du luxe contemporain, où prestige, héritage et expérience humaine se rencontrent. À travers mes recherches, allant du design publicitaire au design éditorial, j’ai montré comment le concept de convivialité réinvente les codes et les discours du luxe. Il agit comme un principe structurant du système de signes, réinsérant l’expérience de consommation dans un parcours immersif où chaque élément visuel et textuel raconte une histoire, valorise un savoir-faire et engage émotionnellement le consommateur. La narration textuelle et les dispositifs éditoriaux deviennent ainsi des outils essentiels pour transformer l’expérience de consommation en expérience signifiante et participative. La convivialité relie tradition et innovation, produit et utilisateur, tout en intégrant une dimension éthique et durable, centrée sur le savoir-faire artisanal et le partage culturel. Ainsi, le luxe convivial ne se limite pas à l’esthétique ou à l’objet : il crée un espace immersif, narratif et engageant, où chaque publication numérique, chaque texte et chaque image contribue à transformer la consommation en une expérience riche, culturelle et profondément humaine.

Références

- Abid, Abir, *Le design graphique tunisien comme substrat du discours identitaire de la marque*, ESTEED, 2017 (thèse de doctorat).
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1964.
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Gallimard, Paris, 1970.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.
- Breton, Philippe, *Communication et convivialité*, Éditions XYZ, Paris, 2023.
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme, *Physiologie du goût, ou Méditations de gastronomie transcendante : ouvrage théorique, historique, et à l’ordre du jour, dédié aux gastronomes parisiens*, A. Sautelet & Cie, Paris, 1826.
- Caillet, Aline, « La convivialité, une esthétique relationnelle ? », dans *Parpaings*, 23, 22-24, 2001
- Findeli, Alain, « Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion », dans *Design Issues*, 17(1), 5-17, 2001. DOI : 10.1162/07479360152103796
- Findeli, Alain & Bousbaci, Rachid, *La praxis réflexive dans le design*, Éditions XYZ, Montréal, 2005.
- Floch, Jean-Marie, *Marketing et sémiologie : l’analyse des signes dans la communication commerciale*, PUF, Paris, 1990.

- Flusser, Vilém, *Shape of Things: A Philosophy of Design*, Reaktion Books, London, 1999.
- Illich, Ivan, *La convivialité*, Seuil, Paris, 1973.
- Kapferer, Jean-Noël, *The New Strategic Brand Management*, Kogan Page, London, 2015.
- Kapferer, Jean-Noël & Bastien, Vincent, *The Luxury Strategy: Break the Rules of Marketing to Build Luxury Brands*, Kogan Page, London, 2012.
- Kotler, Philip & Sarkar, Mithileshwar Jha, *Branding and Marketing for a Sustainable Future*, Routledge, London, 2019.
- Kotler, Philip, Kartajaya, Hermawan & Setiawan, Iwan, *Marketing 5.0: Technology for Humanity*, Wiley, Hoboken, 2021.
- Lipovetsky, Gilles & Roux, Éric, *Le luxe paradoxal*, Gallimard, Paris, 2003.
- Norman, Donald A., *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*, Basic Books, New York, 2004.
- Pine, B. Joseph & Gilmore, James H., *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business Review Press, Boston, 1999.
- Vial, Stéphane, *Philosophie du design*, Presses Universitaires de France, Paris, 2011.
- Winkin, Yves, *L'enchantement dans la communication*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.

TRANSFORMATIONS LINGUISTIQUES À L'ÈRE DU LANGAGE NUMÉRIQUE : VERS UNE NOUVELLE GRAMMAIRE DE L'ÉCHANGE

Oifâa Mtafi

FSJES, Université Moulay Ismail, Meknès, Maroc

Abstract. *Social media platforms have significantly reshaped communication practices in both personal and professional spheres. The rapid development of Information and Communication Technologies (ICT) has altered social relationships and the way individuals interact, making the impact of cyberlanguage a central concern. These platforms have enabled faster, more direct written exchanges, encouraging personal expression through messages, comments, and online discussions. While this has expanded opportunities for written communication, it has also contributed to a decline in oral communication, thus reshaping the nature of human interactions. The dematerialization of exchanges often leads to more distant and less authentic communication. Simultaneously, the flexible use of language on social media presents linguistic challenges. The frequent use of abbreviations, acronyms, and neologisms can affect spelling and grammar, making messages harder to understand. Moreover, the widespread incorporation of anglicisms and foreign terms into everyday digital exchanges leads to a form of linguistic hybridization, which may threaten the integrity of local languages. This shift not only influences language learning but also weakens users' mastery of grammatical rules. In addition, the growing use of visual symbols like emojis and GIFs often replaces words, aiding emotional expression but potentially reducing the richness of communication. These visual cues can simplify complex messages and introduce ambiguity, sometimes at the expense of clarity. Thus, while social media has enhanced written communication, it has also impacted oral interactions and language acquisition. The increasing presence of hybrid words and visual signs is changing the way people exchange ideas and emotions. As a result, there is a pressing need to maintain a balance between linguistic innovation and the preservation of language fundamentals to ensure clear, meaningful, and authentic communication in the digital age. This balance is essential for protecting language quality in an increasingly connected world.*

Keywords: *cyberlanguage; linguistic hybridization; written communication; digital interaction; emojis.*

Introduction

Il est de plus en plus fréquent que le langage écrit employé principalement sur les réseaux sociaux soit différent de celui utilisé dans la langue courante. En l'occurrence, la cyberlangue est un genre textuel qui s'émancipe de l'écriture conventionnelle. Elle s'avère même, parfois, être incompréhensible. Par exemple, aujourd'hui, certains adultes ne comprennent pas forcément le langage que les jeunes utilisent pour communiquer via les réseaux sociaux, car la cyberlangue est surtout présente dans

certains espaces web : dans des forums de discussion, des blogs, des réseaux sociaux. La question qui se pose dès lors est la suivante : Dans quelle mesure la cyberlangue met-elle en péril la communication avec autrui ?

C'est ce que nous allons voir tout au long de cet article. Dans cette perspective, notre travail s'articule autour de trois parties. Une première partie concerne l'impact de la cyberlangue sur la communication. Puis, une seconde partie qui met l'accent sur les préjugés de la cyberlangue sur la communication. Enfin, une troisième partie qui met en exergue les bienfaits de la cyberlangue sur la communication.

1. Impact de la cyberlangue sur la communication

Il s'avère avant tout nécessaire de définir ce qu'est la communication, puis ce qu'est la cyberlangue, et enfin ce que sont les réseaux sociaux afin de déterminer l'impact que la cyberlangue peut avoir dans la communication. Autrement dit, étant donné que les réseaux sociaux sont l'ensemble des différents moyens qui relient les individus, dits internautes, en ligne, comme Facebook, Instagram ou encore Twitter, la communication évolue et n'est plus la communication traditionnelle car les réseaux sociaux ne donnent pas seulement la possibilité de communiquer par des mots, mais aussi par des photos, des images ou des vidéos. De ce fait, un langage se crée entre les internautes, un langage qui a un impact direct sur la communication.

En premier lieu, la communication est un ensemble d'échanges et d'interactions avec d'autres individus, que cette communication soit verbale ou gestuelle. Elle est également considérée comme étant un ensemble de divers moyens et techniques utilisés par les personnes pour une transmission claire et cohérente d'un message. Dans ce sens, « communiquer c'est faire passer quelque chose d'un objet à un autre, d'une personne à une autre ». (Larousse, 2004, 239)

En l'occurrence, la communication ne peut être négligée car elle est nécessaire, voire même indispensable dans le sens où sans celle-ci, aucun contact ne pourrait être établi entre différents interlocuteurs, et qu'ainsi il n'y aurait aucun échange, aucune interaction, et par là-même aucun lien social entre les personnes car le mot communication :

est emprunté (fin XIII-début XVI) siècle au dérive latin *communicatio* « mise en commun échange de propos, action de faire-part [...] ». Manière d'être, ensemble envisagé dès l'ancien français comme un mode privilégié des relations sociales. (Charaudeau, P. et Maingueneau, D., 2002, 109)

Aujourd'hui, la communication est considérée comme étant un moyen de diffusion des informations entre les individus verbalement, gestuellement, mais aussi entre les internautes qui communiquent de plus en plus sur les différents réseaux sociaux existants. De ce fait,

Nous utilisons de multiples moyens de communications, comme le geste, l'oral, l'image, l'écriture. Ces moyens se déploient à leur tour grâce à des multiples supports de

communication comme le livre, le téléphone ou le courrier électronique. (Breton, P. et Proulx, S., 2006, 08)

En second lieu, la communication pouvant s'avérer être différents individus éloignés les uns des autres, elle a besoin d'un moyen qui puisse la rendre plus facilement accessible, d'où l'émergence des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC), principalement Internet dans lequel le langage utilisé est le cyberlangage. En outre, ce nouveau langage utilisé sur Internet et les réseaux sociaux est très courant entre les jeunes internautes et plus faciles pour eux car il ne respecte pas les normes de l'écrit conventionnel. Par conséquent, il s'agit d'une nouvelle façon de communiquer avec des procédés nouveaux et un langage nouveau. Autrement dit, les normes linguistiques n'y sont pas respectées dans le sens où c'est une nouvelle manière de communiquer sur écran, car il s'agit principalement de conversations écrites, mais qui influencent de plus en plus le langage oral. Dans ce cadre, le cyber langage offre une liberté aux internautes d'utiliser les mots à leur escent, en les modifiant, en jouant sur les lettres et les mots, et en leur laissant le champ libre pour inventer de nouveaux mots qui n'existent pas dans le dictionnaire mais lesquels sont compris des internautes entre eux.

En troisième lieu, les réseaux sociaux, également appelés Social Media sont devenus un phénomène de société de par leur présence aussi bien dans les vies personnelles que professionnelles. En effet, les modes de vie ont changé lors de ces dernières décennies, principalement grâce aux Technologies de l'Information et de la Communication (TIC). Les rapports avec les autres ont changé aussi bien dans la façon de se comporter que de s'exprimer. De ce fait, la langue utilisée dans les réseaux sociaux peut avoir un impact bénéfique sur la communication comme elle peut avoir un impact négatif. En l'occurrence, la communication écrite peut être développée au détriment de la communication orale, et l'orthographe des mots peut également mener à une compréhension néfaste d'un message et/ou à un apprentissage et une utilisation de la langue erronée. De plus, certaines langues ne sont plus clairement écrites car les internautes utilisent de plus en plus de signes graphiques pour communiquer, ou encore des mots et notions reprises d'autres langues, comme de la langue anglaise ou espagnole. Il paraît donc nécessaire de voir l'impact que la cyberlangue peut avoir sur la communication quotidienne.

Alors, qu'est-ce que la cyberlangue ? Quel impact a-t-elle réellement sur la communication ?

La cyberlangue, aussi appelée « Communication électronique », « Netspeak », « Discours électronique médié » ou encore « Langage sms », est un message écrit qui a sa propre forme linguistique et graphique en fonction des touches du matériel utilisé, comme le téléphone, la tablette ou encore l'ordinateur.

La cyberlangue est considérée comme étant un « oral dans l'écrit », ou encore un « parlé écrit » car elle utilise des abréviations, des émojis ou encore des mots anglais pour plus de facilité et de rapidité des messages-réponses.

En l'occurrence, la cyberlangue correspond à une nouvelle forme de langage car les messages sont des messages du quotidien, informels et familiers, immédiats, et affectifs, puisque les personnes qui écrivent en cyberlangue sont, généralement, des personnes proches affectivement les unes des autres, lesquelles partagent une communauté spécifique d'utilisateurs.

2. Préjudices de la cyberlangue sur la communication

D'un côté, la cyberlangue porte préjudice à la communication car l'emploi de ces formes d'écritures permet aux usagers de contester l'ordre établi, d'enfreindre les règles communément admises et de se forger une nouvelle identité, laquelle n'est pas toujours comprise par les autres.

Aussi, la cyberlangue met la langue française en danger, ce qui peut provoquer un échec dans la communication entre différentes personnes car lorsque ces personnes châtent, le cyberlangage comprend aussi bien, comme dit préalablement, des mots abrégés que des images comme des photos et des émojis, entre autres.

Le danger par rapport à la communication est que la distinction entre la langue du réseau 2.0 et la langue aussi bien écrite qu'orale n'est plus vraiment définie. Par exemple, il peut arriver que dans des courriers ou des copies, ce que nous-mêmes, professeur de Communication, avons pu remarquer, les personnes qui ont l'habitude de chatter écrivent des mots phonétiquement – comme le mot *pourquoi*, écrit « Pkoi » ; ou encore des abréviations, comme « i.e. » pour « c'est-à-dire », ou encore « ex » pour « exemple ». Dans cette lignée, Jacques Anis en 2001, tout comme Aurélia Dejond en 2002, par exemple, comparent le cyberlangage aux hiéroglyphes, c'est-à-dire, à une association de lettres pouvant être créée pour sa phonétique comme « g » pour « j'ai », ou encore « NRV » pour « énerver ».

La cyberlangue mène également à des fautes d'orthographe, qui peuvent mener à une prononciation et compréhension erronées du mot, mais aussi à des fautes de syntaxe ainsi qu'à des erreurs grammaticales comme avec l'omission de certains éléments important d'une phrase comme le « ne » dans la négation qui est de plus en plus entendue dans la langue orale. Par exemple, à la place de dire : « Je ne sais pas » comme il doit être dit, il est dit « Je sais pas », ou encore « Chais pas » car les lettres du mot sont avalées.

En l'occurrence, le cyberlangage fait que chaque individu procède à une réduction de son propre langage, par le biais de différents procédés, comme par exemple : l'alternance codique, l'extension graphique, les émoticônes, l'anglicisme, l'abréviation, les sigles, ou encore les rébus, entre autres. Les codages précités vont donc à l'encontre de la langue orale, alors que « la langue est considérée comme ayant normalement deux formes, l'une orale et l'autre écrite » (Calvet, L.-J., 1996, 8). Autrement dit, le message oral, contrairement au message écrit, est une manière de transmettre un message ou une information avec la voix, d'une façon sonore, principalement par la parole, ceci à une autre personne. Cette langue orale doit être

décodée par celui qui reçoit le message, c'est pourquoi, les codes de la langue orale, contrairement à celle de l'écrit, doivent être les mêmes, et donc garder les mêmes codes linguistiques.

Toutes ces erreurs peuvent mener à une mauvaise compréhension d'un message, et les réactions des personnes concernées peuvent varier et se traduire parfois par un sentiment d'isolement, d'incompréhension de l'Autre, voire même de rejet de l'Autre, ce qui nuit à la communication.

S'ajoute à cela l'omniprésence de mots anglais, comme par exemple *ok* pour « d'accord », *cool* pour « super », ou encore *fun* pour « amusant », ou de mots espagnols comme *hola* pour « bonjour », qui sont de plus en plus lues dans le Netspeak.

Par ailleurs, étant donné que les personnes qui utilisent constamment le cyberlangage ne se soucient pas du langage conventionnel, il peut être établi que ces derniers s'intéressent davantage à la sémantique, c'est-à-dire aux sens des mots, qu'à leur orthographe. De ce fait, les internautes font principalement usage de divers procédés linguistiques tels les rébus typographiques, l'abréviation, l'extension graphique, l'alternance codique, l'étirement graphique, les néographies, ou encore, entre autres, les langues étrangères. En effet, l'objectif des personnes utilisant le cyberlangage est de procéder à des discussions courtes et instantanées afin de transmettre le message tel qu'ils l'ont en tête au détriment du respect des normes de rédaction.

3. Bienfaits de la cyberlangue sur la communication

Bien qu'il y ait des préjudices constatés dans la langue 2.0 – notamment en matière d'orthographe, de grammaire ou de structuration du discours –, il existe également des bienfaits liés à l'usage de la cyberlangue qui ne peuvent être négligés dans le champ de la communication. Parmi ceux-ci, on peut relever la capacité des jeunes à établir une forme de connivence linguistique : un ensemble de codes partagés qui facilite leur compréhension mutuelle dans des échanges rapides et informels. Cette forme d'écriture, bien que souvent critiquée, répond à des besoins spécifiques de l'interaction numérique, en favorisant la réactivité, la créativité et le sentiment d'appartenance à un groupe générationnel.

À ce propos, « les jeunes internautes développent de véritables compétences discursives et sociolinguistiques qui leur permettent d'adapter leur écriture aux normes du médium et au type d'interlocuteur rencontré » (Marcoccia, M., 2004, 93). Autrement dit, leur recours à la cyberlangue relève davantage d'un ajustement stratégique que d'une incapacité langagière.

Il importe aussi de souligner que la cyberlangue n'entretient pas nécessairement de lien direct avec la communication orale. En effet, les pratiques langagières propres à l'écrit numérique – telles que les abréviations, les symboles typographiques ou les émojis – sont difficilement transposables à l'oral. Il est quasiment impossible, par

exemple, de reproduire un émoji de manière naturelle dans une conversation parlée. Cette impossibilité technique renforce l'idée selon laquelle l'écrit numérique constitue un registre autonome, doté de ses propres règles et usages.

D'un autre côté, la cyberlangue peut contribuer à une meilleure communication entre les personnes. En effet, prenons l'exemple d'un adulte qui communique avec un enfant en message écrit cyberlangagier, utilise un langage moins compliqué, un langage plus compréhensible des enfants. De ce fait, la communication passe d'une meilleure façon car le message est plus facile à comprendre. Les sentiments et émotions peuvent aussi être mieux compris par le dédoublement des lettres comme par exemple, « ouiiiiiiii » écrit avec plusieurs « i » pour démontrer un accord sans aucun doute.

En l'occurrence, les messages sont moins longs et la conversation est plus rapide que s'il fallait rédiger des phrases complètes. De plus, certains chercheurs comme François Guité, spécialiste de l'intégration des TIC en éducation, soulignent que les jeunes sont capables d'adapter leur registre de langue selon les contextes. Il affirme que « les jeunes savent très bien compartimenter leurs langages : un pour les textos, un pour l'école, un pour la maison. Ce ne sont pas des illettrés numériques, mais des bilingues communicationnels » (Guité, F., 2010, 2). Autrement dit, la maîtrise du cyberlangage ne signifie pas nécessairement une dégradation des compétences en langue écrite standard.

Les institutions et les professionnels de l'enseignement, les chercheurs en langues, les usagers de ces langues, tous reconnaissent aujourd'hui le bien-fondé de l'apprentissage d'une ou plusieurs langues étrangères afin de se rapprocher d'une diversité multilingue et multiculturelle pour mieux appréhender les espaces dans lesquels nous vivons.

En l'occurrence, le cyberlangage aide à une meilleure communication et à une meilleure maîtrise de l'orthographe. Dans ce cadre, Yves Bolduc conclut dans un rapport publié en 2014 par le comité d'experts sur l'apprentissage du français au Canada qu'il ne faut pas montrer du doigt le langage 2.0 comme responsable des difficultés rencontrées par les élèves dans la langue française, qui même sans ce langage pourrait rencontrer ces problèmes. Par conséquent, les jeunes qui emploient régulièrement la cyberlangue sont souvent les plus habiles en orthographe car ils font la distinction entre le langage des réseaux sociaux, par exemple, et celui de la réalité. Par ailleurs, le cyberlangage permet une communication de masse qui dépasse la simple transmission d'informations. Dominique Wolton, spécialiste français des sciences de la communication, souligne à ce propos que « communiquer, ce n'est pas seulement transmettre de l'information. C'est aussi produire du sens, de la relation et de la cohésion sociale » (Wolton, D., 2005, 18). Cette vision met en lumière le rôle social, politique et symbolique que peut jouer la communication numérique dans les sociétés contemporaines. Par conséquent, cette communication de masse permet de mettre en contact plusieurs personnes en même temps, lesquelles peuvent se trouver dans des endroits différents, aussi bien de villes que de continents différents.

Conclusion

Les nouvelles technologies pourraient aider à une meilleure communication par l'utilisation d'un français plus soigné, mais ceci ne pourrait s'effectuer efficace que dans le cas où une activité de cyberlangue pouvait s'effectuer dans les classes, dès le plus jeune âge, afin que les personnes puissent s'ajuster et s'adapter à ce nouveau langage et en tirer profit dans un objectif d'acquisition de la langue française écrite, mais également dans un objectif d'une meilleure communication avec autrui. Ceci car la cyberlangue offre une écriture à caractère ludique, non conventionnel et non normatif par rapport à l'écrit traditionnel, ainsi qu'une liberté et une souplesse d'utilisation.

Le cyberlangage permet d'écrire les messages plus rapidement, c'est pourquoi l'écrit a dû s'adapter aux nouvelles situations de communication qui permettent de réduire de façon considérable le nombre de lettres, voire même le nombre de mots dans une conversation entre internautes et utilisateurs des réseaux sociaux. Dans ce contexte, le cyberlangage peut être qualifié de langage oral sur support écrit, car les utilisateurs de ces supports écrivent de la même manière qu'ils parlent.

Références

- Anis, Jacques, *Parlez-vous texto ?*, Les Editions du Cherche Midi, Paris, 2001.
- Breton, Philippe et Proulx, Serge, *L'explosion de la communication, introduction aux théories de la communication*, La Découverte, Paris, 2006.
- Calvet, Louis-Jean, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Hachette Littératures, Paris, 1996.
- Charaudeau, Patrick et Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Seuil, Paris, 2002.
- Dejond, Aurélia, *La cyberlangue française*, La renaissance du livre, Tournai, 2002.
- Guité, François, *Le langage SMS nuit-il à l'écriture?*, Carrefour education, Armand Colin, Paris, 2010.
- Larousse, *Dictionnaire illustré*, Paris, 2004.
- Marcoccia, Michel, *La communication électronique médiée par ordinateur*, Armand Colin, Paris, 2004.
- Rapport du comité d'experts sur le financement, la gestion et la gouvernance des commissions scolaires*, Gouvernement du Québec, Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport, Canada, 2014.
- Wolton, Dominique, *L'autre mondialisation : la communication, les hommes et la politique*, Flammarion, Paris, 2005.

THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON ARABIC LANGUAGE ATTRITION THROUGH LINGUISTIC PRACTICES: ARABIZI, CODE-SWITCHING, HYBRIDIZATION, AND NEOLOGISM

Halima Njima

Université Mohammed Premier, FLSH (CEDUC) Oujda, Maroc

Abstract. This study explores how social media contributes to the attrition of Modern Standard Arabic through informal linguistic practices such as Arabizi, code-switching, hybridization, and neologism. Drawing on sociolinguistic and cognitive frameworks—including Myers-Scotton's Markedness Model, Giles's Communication Accommodation Theory, Crystal's Internet-mediated creativity, and Zipf's Principle of Least Effort—the research analyzes 19 social media excerpts from WhatsApp, Instagram, and Facebook. The findings show that Arabizi, a Latin-based transcription of Arabic using numbers and English characters, weakens users' command of Arabic spelling and grammar. Similarly, code-switching between Arabic, English, and French, as well as the emergence of hybrid words and neologisms, reflects a shift toward informal, efficient, and identity-driven communication. These practices reduce cognitive effort but also erode formal language norms. The article argues that while such innovations reflect linguistic adaptability and creativity, they may also contribute to the marginalization of MSA in everyday digital communication. Ultimately, the study highlights the tension between linguistic evolution and preservation in a rapidly digitizing Arab world.

Keywords: Arabizi; code-switching; hybridization; impact; social media.

Introduction

In the 1960s, the Lebanese poet and intellectual Said Akl famously claimed that “the Arabic language is destined to become extinct” (as cited in Yassine, H., 2020) a statement that sparked considerable debate and reflected his broader call for adopting a Latin-based script for Lebanese Arabic. While his prediction may have seemed radical at the time, it resonates with contemporary concerns about the shifting status of Arabic in the digital age. Today, social media platforms have become powerful spaces where language is constantly negotiated, reshaped, and, at times, eroded. This paper investigates the impact of social media on Arabic language attrition, with particular attention to four interrelated linguistic practices, namely: *Arabizi* (or Arab-easy), a sort of Romanized transcription of Arabic using Latin letters and numerals; code switching, the practice of switching between Arabic and another language within the same conversation, sentence, or even phrase; and finally, linguistic hybridization, whereby words or morphemes from multiple languages combine within a single utterance, which leads to neologisms in the language.

Through this lens, our study examines how digital communication in social media is contributing to the gradual transformation of Arabic, raising important questions about linguistic identity, cultural continuity, and the future of the language in an increasingly globalized and digitized world. Consequently, to what extent do these phenomena of language contact affect the evolution of daily language practices? and how widespread *Arabizi*, code switching and hybridization weaken Arabic spelling or grammar norms? What sociolinguistic motivations and cognitive factors influence the use of these linguistic forms?

Building on its rich historical evolution, the Arabic alphabet consists of twenty-eight letters, each distinguished by unique calligraphic features and centuries-old origins. Unlike the Latin script's linear orientation, Arabic is written from right to left, and every letter can assume up to four contextual forms – isolated, initial, medial, or final – imparting a characteristic fluidity to its written shapes. Building on these structural complexities, recent shifts in cultural and linguistic discourse have emerged under the influence of digital technologies. Rather than viewing these innovations as mere errors or corruption, speakers “creatively” adapt Arabic to new digital realities.

Modern Standard Arabic continues to serve as the prestigious, pan-Arab medium for literature, education, broadcasting, and formal communication (Ferguson, C. A., 1959, 325). Nevertheless, over the past few years, social-media platforms driven by artificial-intelligence tools – such as predictive keyboards, neural-machine-translation engines, and AI-powered chatbots – have enabled rapid, informal writing styles. These register innovations frequently blend Modern Standard Arabic with regional dialects and foreign-language elements, exemplified by *Arabizi*'s use of Latin script and numerals to encode Arabic phonemes.

This study employs a purely qualitative interpretivist framework to investigate how digital writing practices influence speakers' relationship with Modern Standard Arabic. According to Mason, “this approach not only sees people as a primary data source but seeks their perceptions [...]” (Mason, J., 2002, 56). Our corpus includes a sample of 14 social media posts, comments, and messages (1 to 2 sentences each) collected from three main social media: WhatsApp, Instagram and Facebook. The objective is to explain locutors' use of a language that shapes their social reality. We adopt a sociolinguistic framework to investigate users' motivations and cognitive factors that drive the adoption of *Arabizi* and other informal digital forms. Carol Myers-Scotton's *markedness model*, Howard Giles' *communication accommodation theory*, and David Crystal's concept of *Internet-mediated creativity* thus constitute the sociolinguistic theoretical framework of our research. Cognitively, George Kingsley Zipf's *principle of least effort* will be our main reference.

In “Changement linguistique”, P. Thibault explains linguistic change as follows:

Un locuteur introduit dans son parler une forme qui alterne avec une ou plusieurs autres ; elles sont toutes régies par une règle variable de type probabiliste. La nouvelle forme se

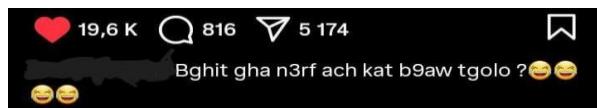
diffuse chez d'autres locuteurs et son emploi acquiert éventuellement une signification sociale. Le changement est constaté lorsque la règle cesse d'être variable et qu'une restructuration des règles catégoriques s'est opérée. (Thibault, P., 1997, 65)

[A speaker introduces into their speech a form that alternates with one or more other forms; all of these are governed by a probabilistic, variable rule. The new form then spreads to other speakers, and its use eventually acquires social significance. Change is considered to have occurred when the rule ceases to be variable, and a restructuring of the categorical rules has taken place.] (our transl.)

For his part, D. Crystal celebrates the Internet's potential to enrich language through innovation, arguing that “electronic discourse ... expands the range of linguistic creativity” but does not endanger core quality (Crystal, D., 2006, 31). However, in Arabic digital contexts, mediated practices accelerate the marginalization of modern standard Arabic, favouring fast, hybrid registers that alienate formal norms.

Arabizi as a Vehicle of Language Shift

Arabizi, also known as *Arab easy*, Latinized Arabic, or Romanized Arabic is a writing system that emerged from the need to communicate in Arabic using the Latin alphabet, particularly in informal digital settings like SMS, online chats, and social media. It often includes numbers to represent Arabic sounds that do not exist in the Latin script – for example: “3” for ‘ayn (ع) /ʕ/ “7” for hā’ (ه) /ħ/, and “5” for khā’ (خ) /x/. Here are some examples from social networks:



Translation: *I want to know what you are talking about.*



Translation: *I visited my aunt yesterday evening.*



Translation: *“Can I ask you a question?”*



Translation: *It is getting very hot.*

Arabizi first developed as a practical workaround at a time when mobile phones and computer keyboards were not equipped with Arabic script support, making it difficult for users to write in Arabic. By using Latin letters and numbers, Arab speakers were able to phonetically express themselves in their native dialects despite these technological limitations. Palfreyman and Al Khalil first described *Arabizi* in the early

2000s as emerging from technological constraints. In their view, *Arabizi* “represents a blend of Arabic dialects, English, and internet slang, often simplifying Arabic grammar” (as shown in Arak, M., 2024, 177). Over time, *Arabizi* became more than a temporary fix. Among Arab youth, it evolved into a symbol of modernity, digital fluency, and cultural identity. It reflects a form of linguistic “creativity” and informality, often appearing in code-switched messages that use Arabic with English or French, capturing a hybrid identity shaped by both local roots and global influences. Nowadays, *Arabizi* is seen not only as a writing system but as a vibrant cultural practice that bridges tradition and technology in the everyday communication of young Arabic speakers. However, does this new “creativity” not constitute a threat to the Arabic language by weakening *its* orthographic and/or grammatical standards?

According to Atef Odeh AbuSa'leek, “Arabizi considers the main potential threat to the Arabic writing, and it reinforces the handwriting endangerment” (2014, 77). Which means that *Arabizi*, as a Latin-based substitute for standard Arabic script, poses a significant threat to the integrity of Arabic writing and accelerates the decline of handwriting skills. By routinely replacing cursive letter-joins and right-to-left orientation with discrete Roman characters and numerals, users no longer practice the motor patterns essential for fluent Arabic penmanship; as a result, their recall of letter shapes and ligatures weakens over time. Moreover, because *Arabizi* dispenses with the nuanced orthographic rules of Modern Standard Arabic, younger generations may never fully internalize correct spelling or diacritical marking skills that are honed only through regular engagement with the native script. In this way, the convenience of *Arabizi* in digital chats and social media inadvertently undermines both the cultural heritage embodied in Arabic calligraphy and the everyday handwriting competence of its speakers. It is considered as “a threat to the Arabic language and Arab identity” (Taha, M., 2015, 1). *Arabizi* thus “erodes” the integrity of Modern Standard Arabic and its formal structures.

Forms, Functions, and Linguistic Implications of Code-Switching in Arabic Social Media Discourse

In linguistics, *code-switching* refers to the alternation between two or more languages or dialects within a single conversation. Code-switching is a common phenomenon among bilingual or multilingual speakers. It serves both communicative and social functions. On social media, where communication tends to be fast-paced, informal, and attention-driven, this phenomenon becomes particularly salient. It is often adopted for pragmatic reasons such as lexical gaps, humour, or social alignment. According to Myers-Scotton, locutors often switch because “an expression in one language conveys what they want to say better than one in another language; that is, an expression or word from one language fills a pragmatic gap in the other language” (2006, 143). Likewise, words from a second language may refer to culturally specific concepts or objects that lack direct equivalents in the speaker’s first language, thereby bridging lexical gaps and enriching meaning.

Here are some examples of Arabic-French language switching:



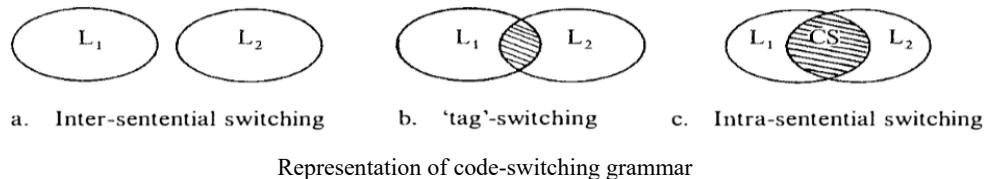
Translation: - *What is the password?* - *ABD2022.* - *All in capital letters?* - *Yes, all in capital letters.* - *Thanks darling.*



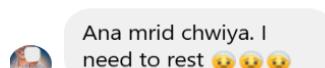
Translation: *If someone knows any information about the test, please help us.*

For their part, scholars characterize this phenomenon in several ways. J. Gumperz famously define code-switching in the context of conversation as “the juxtaposition within the same speech exchange of passages of speech belonging to two different grammatical systems or subsystems” (1982, 59). P. Auer focuses on conversational alternation, defining Code Switching as “language alternation at a certain point in conversation without a structurally determined (and therefore predictable) return into the first language” (1984, 26). However, Hans Vogt thinks that “Code-switching in itself is perhaps not a linguistic phenomenon, but rather a psychological one, and its causes are obviously extra-linguistic” (1954, 368).

Poplack (1980) considers code-switching as the alternation of two languages within a single discourse, sentence, or constituent, categorizing it into three types: inter-sentential switching, tag-switching, and intra-sentential switching.



First, *inter-sentential switching* occurs at the boundaries between sentences, allowing speakers to alternate between languages in a way that often reflects shifts in topic, register, or intended audience.



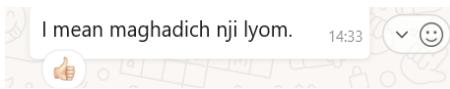
Translation: - *I am sick. I need to rest.*

In the utterance “ana mrid chwiya. I need to rest”, the speaker uses Arabic (L1) to express a personal state before switching to English (L2) to articulate an action, thus marking a functional division in discourse.

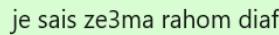
The second is *tag-switching* involves inserting short discourse markers or tags from another language, such as:

Ôoh ma chérie
Labas 3lik? Kif rahom
Ibnat drari? O khalti
Ash khbarha??

Example (1) translation: *Oh, darling, are you fine? How are your siblings? And my aunt?*

 I mean maghadich nji lyom. 14:33

Example (2) translation: *I mean I'm not coming today.*

 je sais ze3ma rahom diaf

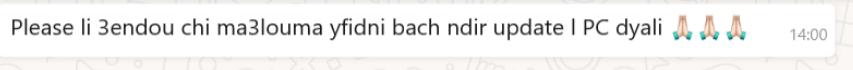
Example (3) translation: *I know, They are guests.*

 You know, mafhemtch !! 14:33

Example (4) translation: *You know, I do not understand!!*

This type often serves pragmatic purposes like seeking affirmation (*Example 3*), softening statements (*Example 1*) or increasing engagement (*Example 2*), without disrupting the syntactic structure of the dominant language. These forms reflect both the linguistic flexibility and the communicative strategies of bilingual and multilingual speakers.

Finally, the *intra-sentential switching*. It takes place within a single sentence, blending lexical or grammatical elements from both languages. For instance:

 Please li 3endou chi ma3louma yfidni bach ndir update l PC dyali 14:00

Translation: *Please someone can give me some information to update my computer.*

This example demonstrates how English words and phrases can be embedded into Arabic syntax to enhance clarity and brevity. The words *please*, *update*, *PC* are embedded within a single sentence with Arabic words *li*; *3endou*; *ma3louma*...

Studies suggest that code-switching may reinforce lexical borrowing, reduce syntactic complexity in Arabic, and lead to a dominance of the second language in internal thought processes (Auer, P., 1995; Bassiouney, R., 2009). Over time, this linguistic

behaviour may contribute to the attrition of Arabic as the dominant cognitive and communicative code, particularly in bilingual or multilingual communities as it is mentioned by C. Myers-Scotton:

To put it simply, convergence and attrition occur when one language becomes more like another. Convergence is speech by bilinguals that has all the surface level forms from one language, but with part of the abstract lexical structure that underlies the surface-level patterns coming from another language (or languages). Attrition involves the same outcome but is generally thought of as language change within the speech of one individual. Both tend to happen to the L1 of bilinguals when they live in a community where the “invading” or other language is socially and politically dominant. (Myers-Scotton, C., 2006, 271)

Code switching also has implications for language retention and cognitive processing. Frequent alternation between codes may lead to a phenomenon known as cognitive interference, the difficulty in accessing and producing lexical items in Arabic due to the mental competition between languages (Green, D. W., 1998). Code switching must be seen as one manifestation among many language contact phenomena. That can cause language attrition and death as Shana Poplack sees:

Code-switching (CS) is but one of a number of the linguistic manifestations of language contact and mixing, which variously include borrowing on the lexical and syntactic levels, language transfer, linguistic convergence, interference, language attrition, language death, pidginization and creolization, among others. (Poplack, S., 2004, 589)

From Linguistic Hybridization to Emergence of Neologisms

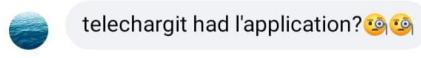
Hybridization involves the integration of elements from two or more languages into a single word. It is defined by D. Crystal as “a word composed of elements from different languages” (2008, 232). In the Arabic digital sphere, it ranges from single-word borrowings to complex morphological blends. Arak defines hybridization as a response to “the need for efficiency, identity expression, and platform constraints” and says that:

Users from different Arab countries often blend elements of each other’s dialects in their communication, particularly when participating in viral trends, memes, or pan-Arab conversations. This dialect blending suggests that social media is contributing to a shared linguistic experience that transcends regional boundaries, while simultaneously preserving local ident. (Arak, M., 2024, 181)

Linguistic hybridization of Arabic is not merely a by-product of contemporary digital media but rather a long-standing postcolonial legacy. Local dialects have routinely absorbed European lexical and syntactic elements (Ennaji, M., 2005; Benrabah, M., 2014). This enduring bilingual ecology laid the groundwork for code-switching practices that predate the rapid exchanges on social media platforms.

Here are some examples of hybridization combining French roots with Arabic affixation:

00:19



Translation: *Did you download this application?*

Translation: *Share this message.*

These examples illustrate how speakers blend French and Arabic elements into a single, fluid variety. In *telechargit had l'application?*, the French verb *télécharger* is treated as an Arabic verb by adding the past tense suffix *-it*, followed by the demonstrative *had* and the noun *l'application*. Likewise, *partagi had l'msg* fuses *partager* with the same colloquial Arabic verbal morphology and demonstrative structure. Across these utterances, French lexical roots enter the speech but are reshaped by Arabic grammatical patterns. This practice reflects a dynamic form of linguistic hybridization; however, it also raises concerns about the potential erosion of Arabic vocabulary, as Arabized French or English terms increasingly replace native Arabic equivalents.

These borrowings from foreign languages are considered, in the Arabic language, as neologisms that often occur in response to changes in technology, society and culture. Al-Jarf notes that “lexical hybrids in Arabic are neologisms, i.e., newly coined words, identifying a new concept” (Al-Jarf, R., 2023, 68).

More significantly, certain foreign words and expressions have become firmly embedded in both Standard Arabic and dialectal varieties. Examples such as *selfies* (selfiyat), *stories* (stotiyat), and *trend* (trandat) illustrate how speakers integrate foreign lexical roots into Arabic phonological and morphological patterns to fulfil specific communicative needs in digital contexts, reflecting pragmatic adaptation rather than mere lexical enrichment. These novel words and expressions in the Arabic language can be considered as neologisms that have no equivalent expressing the different and new technological needs.

Social media platforms further accelerate this process, serving as incubators and amplifiers for new lexical items that capture global trends, viral memes, or evolving online practices. As D. Crystal explains:

Every part of language changes. It's not just the words. grammar changes. pronunciation changes. The way we talk to each other changes. Even spelling and punctuation change. but not everything changes at the same rate. When a new word comes into a language it can be picked up and used by everyone within a few days. If it starts being used on the internet millions of people can be using it within a few hours. changes in the other areas of language take much longer. It might take 100 years or more before a change in grammar comes to be used by everyone. (Crystal, D., 2010, 133)

Neologism is considered by some researchers as a sign of linguistic vitality and adaptability. D. Crystal states that “All living languages change, they have to. Languages have no existence apart from the people who use them. And because people are changing all the time their language changes too to keep up with them” (Crystal, D., 2010, 131). Others claim that excessive reliance on foreign-derived terms may dilute the expressive richness and semantic autonomy of Arabic (Ibrahim, R., 2009). The semantic shifts that go with neologisms often involve the narrowing, broadening, or transformation of meaning. These shifts may cause confusion or ambiguity, particularly among speakers who are less digitally engaged or belong to older generations. Over time, such semantic instability can contribute to language attrition by destabilizing the core vocabulary and semantic structure of Arabic.

Sociolinguistic and Cognitive Dimensions of Arabic Language Use Online

Zipf's Principle of least effort posits that humans naturally seek to minimize the total effort required to communicate. In linguistic terms, this means favouring shorter, simpler, and more frequently used words to balance the effort of speakers and listeners alike. The principle explains patterns like phonological reduction, lexical economy, and the emergence of hybrid forms in informal or digital contexts, such as *Arabizi*, where users adopt phonetically efficient spellings for Arabic using Latin characters and numerals. Frequent script- and language-switching engages bilingual brain functions. Al-Jarf (2019) builds on this by highlighting how social media writers drop vowels, merge words, and simplify structures – accelerating communication while potentially weakening formal language habits.

Younger Arab social media users increasingly associate English (or French) and hybrid forms with modernity and global identity, often viewing Arabic as “old-fashioned” and English (or French) as “cool” or prestigious. In her book *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*, Myers-Scotton reasons:

If language X is spoken by people with lots of schooling, including higher degrees, then when someone speaks that language, listeners form a psychological picture of speakers of language X as someone who is highly educated, someone who may hold a professional job or live in the nicer sections of town. (Myers-Scotton, C., 2006, 144)

Languages linked to higher education and socioeconomic status evoke powerful social associations. Many Arab users favour English loanwords precisely because they seem more neutral, modern, or aspirational. The use of *Arabizi* and English in digital spaces thus functions not only as a communicative strategy but as a symbol of globalized identity, echoing the broader prestige of modern English in youth culture. Such perceptions have sparked debates: while some activists fear language shift, others interpret code-switching and hybridization as a pragmatic reflection of bilingual reality rather than a threat. Cognitively, the preference for *Arabizi* or mixed codes eases the burden of full Arabic orthography, while users prefer writing informally, “the way they speak,” disregarding strict grammar or spelling.

Users who regularly shift between Arabic script and Latin script must constantly switch cognitive codes. Code-switching can enhance mental flexibility, but it also requires active control to avoid mixing rules. In practice, social media users had become adept at switching, often unconsciously. However, they may find a cognitive ease: it simply requires more effort to recall correct Arabic spelling than to phonetically spell dialect or English. In other words, typing *Arabizi* or transliterating eases cognitive load at the expense of engaging formal orthographic knowledge. Over time, this could lead to a cognitive gap between informal and formal language competences.

Conclusion

To conclude, social media platforms function as powerful agents of linguistic change, significantly reshaping Arabic language practices and contributing to the gradual marginalization of Modern Standard Arabic. Through the examination of *Arabizi*, code-switching, linguistic hybridization, and the neologism, we have shown that digital communication both enriches expressive repertoires and weakens formal language norms.

These linguistic practices carry profound sociolinguistic and cognitive implications. Younger Arab social media users increasingly perceive Modern Standard Arabic as a rigid, “old-fashioned” code, ill-suited to the immediacy of digital interaction. The cognitive economy afforded by *Arabizi* and code-mixed writing reduces the mental effort required for composition but also diminishes opportunities to reinforce formal conventions. This ease of production, in turn, shapes attitudes toward language learning and usage, fostering a preference for fluid, hybrid registers over standardized forms.

The digital environment has instigated a critical tension between linguistic evolution and preservation. On one hand, *Arabizi*, code-switching, and hybrid neologisms embody the creativity and resilience of Arabic speakers adapting to globalized, technology-mediated communication. On the other hand, these same practices pose significant risks to the continuity of Modern Standard Arabic, threatening cultural cohesion and literacy standards.

References

- AbuSa'aleek, Atef Odeh, “Latinization of Arabic language in the electronic communication: Concept and practice”, in *Aligarh Journal of Linguistics*, vol. 4, 2014.
- Al-Jarf, Reima, “Lexical hybridization in Arabic: The case of word formation with borrowed affixes”, in *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 6(10), 2023.

- Al-Jarf, Reima, "Effect of social media on Arabic language attrition", paper presented at the *Globalization, Language, Literature, and the Humanities Conference* in Honour of Mnguember Vicky Sylvester, University of Abuja, Nigeria, 2019.
- Arak, Mahmoud Hammoud, "Digital transformation and its impact on Arabic language evolution in social media", *Quality Index Research Journal*, vol. 5, no. 4, 2024.
- Auer, Peter, *Bilingual Conversation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1984.
- Auer, Peter, "The pragmatics of code-switching: a sequential approach", in L. Milroy & P. Muysken (eds.), *One Speaker, Two Languages: Cross-disciplinary Perspectives on Code-Switching*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Benrabah, Mohamed, *Language Conflict in Algeria and Morocco: Colonial Legacies and Postcolonial Realities*, Springer, New York, 2014.
- Bassiony, Reem, *Arabic sociolinguistics: Topics in diglossia, gender, identity, and politics*, Edinburgh University Press, 2009.
- Crystal, David, *Language and the Internet*, 2nd ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- Crystal, David, *A dictionary of linguistics and phonetics*, 6th ed., Blackwell Publishing, 2008.
- Crystal, David, *A Little Book of Language*, UNSW Press, Sydney, 2010.
- Ennaji, Moha, *Multilingualism, Cultural Identity, and Education in Morocco*, Springer, New York, 2005.
- Ferguson, Charles A., "Diglossia", *Word*, vol. 15, no 2, 1959.
- Giles, Howard, Justine Coupland, and Nikolas Coupland (eds.), *Contexts of Accommodation: Developments in Applied Sociolinguistics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Green, David W., "Mental control of the bilingual lexico-semantic system", in *Bilingualism: Language and Cognition*, vol. 1, no 2, 1998.
- Gumperz, John J., *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982.
- Ibrahim, Raphiq, "The Cognitive Basis of Diglossia in Arabic: Evidence from a Repetition Priming Study within and between Languages", in *Psychology Research and Behavior Management*, 2, 93, 2009.
- Mason, Jennifer, *Qualitative Researching*, 2nd ed., Sage Publications, London, 2002.
- Myers-Scotton, Carol, *Multiple Voices: An Introduction to Bilingualism*, 2nd ed., Blackwell Publishing, Malden, MA, 2006.
- Poplack, Shana, "Sometimes I'll start a sentence in Spanish Y TERMINO EN ESPAÑOL: Toward a typology of code-switching", in *Linguistics*, vol. 18, nos. 7-8, 1980.
- Poplack, Shana, "Code-switching", in Ammon, U; Dittmar, N.; Mattheier, K. J. & Trudgill, P. (eds.), *Sociolinguistics: An International Handbook of the Science of Language and Society*, 2nd ed., vol. 1, Walter de Gruyter, Berlin, 2004.
- Taha, Mustafa, "Arabizi: Is code switching a threat to the Arabic language?", in *Proceedings of the Asian Conference on Arts and Humanities 2015*, International Academic Forum, May 2015.

- Thibault, Pierrette, “Changement linguistique”, in M.-L. Moreau (dir.), *Sociolinguistique: Concepts de base*, Mardaga, Liège, 1997.
- Vogt, Hans, “Language Contacts”, *WORD*, vol. 10, nos 2-3, 1954.
- Yassine, Hussein, “How Said Akl Reshaped Lebanon’s Literary and Intellectual History”, *the961.com*, 27 juin 2020. URL: <https://www.the961.com/said-akl-influence/> (consulté le 27 juin 2025)
- Zipf, George Kingsley, *Human behavior and the principle of least effort: An introduction to human ecology*, Addison-Wesley Press, 1949.

**VARIA ET
COMPTES RENDUS**

NAJAT OU LA SURVIE : UNE LUTTE PERPÉTUELLE

Mihaela Iuliana Dudeanu

Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

Abstract. This study is based on the novel *Najat ou la survie*, by Franco-Moroccan writer Rania Berrada. It explores the essential aspects of the eponymous character's life, tracing her evolution over twenty years. Several aspects are considered: the political and social situation in Morocco, the administrative problems faced by Moroccans in France, and the role of marriage in the case of the young woman who desperately wants to leave her country. This analysis will also consider her feelings and propose a (possible) ending to the book, always focusing on the character's struggle for survival and her refusal to give up.

Keywords: survival; marriage; illusion; crisis; political context.

Rania Berrada, journaliste chez Brut, est également l'autrice de deux textes : *A torts et à raisons* (L'Harmattan, 2019) et *Najat ou la survie* (Belfond, 2023). Un livre que j'ai eu envie d'acheter au bout du discours que l'écrivaine et journaliste franco-marocaine a prononcé à Chasseneuil du Poitou, cet été. Je l'ai fait et, avant même d'en entamer la lecture, j'ai reçu une dédicace qui m'a immédiatement fait penser à une jeune fille ressemblant à beaucoup de jeunes de son âge. Pour sa créatrice, « *Najat* est une héroïne ordinaire. Cette vie faite de batailles et de compromis est celle de beaucoup de jeunes... » (Dédicace d'exemplaire, le 7 juillet 2025) ; une héroïne qu'elle a créée dans le but de toucher ses lecteurs et de révéler des choses ordinaires se déroulant dans un monde imbu de règles à respecter par les femmes.

I. Najat : un personnage ancré dans la réalité sociale

Najat ou la survie poursuit la destinée du personnage éponyme pendant 20 ans et révèle tout ce qu'il y a de plus authentique chez une personne qui ne cesse de rêver et de lutter. Son combat « exprime très justement l'accablement secret de millions de femmes, du Maghreb au reste du continent africain et encore au-delà à travers le monde. Cet accablement de se sentir décalées, esseulées, minorées, dans des sociétés encore façonnées sans partage par les hommes et pour les hommes » (Bebey, K., 2023). Son histoire pourrait être celle de n'importe quelle autre personne se rebellant contre un ordre immuable, où la plupart des femmes restent au foyer pour s'occuper des enfants ou sont institutrices. Najat poursuit des études de biologie à Oujda et un master « en sécurité du travail » (Berrada, R., 2023, 64), à Rabat. Elle rêve de travailler, de trouver un mari qui l'aide à quitter le Maroc pour pouvoir s'épanouir, fait ses propres choix, étudie sans cesse et laisse entrer dans sa vie deux hommes qui sont loin de comprendre ses ébats. Ses parents l'épaulent dans la mesure de leurs possibilités, ce qui lui permet d'affranchir la ligne de l'univers d'Oujda, espace de

stagnation, où il n'existe pas vraiment de débouchées professionnelles, où les gens ont peur d'agir librement à cause du contrôle social permanent. Pourtant, la pression familiale existe de la part de son frère aîné, Ryad, obligé à renoncer à ses rêves pour gagner son pain et nourrir deux foyers, celui de la famille de son père et celui qu'il a fondé avec son épouse, Ishana, et son fils, Ayoub. (*Ibid.*, 115-117). En même temps, ses diplômes universitaires ne lui garantissent ni autonomie ni reconnaissance, une réalité dont elle devient pleinement consciente après plusieurs tentatives de se faire embaucher à Oujda et à Rabat. Cette situation nourrit chez elle un désir viscéral de départ, non par goût de l'aventure, mais comme nécessité existentielle.

Le roman montre ainsi comment le rêve migratoire naît moins d'un attrait pour l'Europe que d'un rejet d'un présent perçu comme sans issue. Najat incarne cette jeunesse prise en étau entre des aspirations modernes et des structures sociales figées.

II. Le rêve allemand : une première illusion

Najat songe au départ pour la première fois au moment où l'un de ses cousins, vivant à Bonn, en Allemagne, lui promet mariage : « Lorsque Younes lui fait cette promesse, Najat est en troisième années de licence à la faculté des sciences d'Oujda. C'est une étudiante rigoureuse, investie » (*Ibid.*, 17). Le temps passe et le jeune homme ne donne plus de ses nouvelles parce qu'il « est en prison parce qu'il roulait sans permis et qu'il était drogué quand la police l'a arrêté » (*Ibid.*, 35). Najat regrette « de s'être laissé aveugler par ses rêves de *kharij* [« L'extérieur », l'étranger, l'Europe »] » (*Ibidem*), mais le désir l'emporte sur la raison. Car, lors du mariage de sa sœur cadette, le frère de sa mère, ingénieur en génie civil, habitant à Oberhausen, tout près d'Essen l'encourage à poursuivre ses études en Allemagne et s'engage à l'aider. Hassan convainc Ryad qu'il prendra soin de Najat comme de sa propre fille et celle-ci poursuit des cours d'allemand durant quatre mois se concluant par un test : « Si elle le réussit, elle pourra s'inscrire à l'Université d'Essen, en master de biologie moléculaire et cellulaire » (*Ibid.*, 55). Malgré les efforts de la jeune fille et de ses sœurs qui l'aident financièrement, le résultat n'est pas celui qu'elle attend. Son oncle, Hassan, qui dépose le dossier, se trompe d'option et sa candidature n'est pas retenue. Ce projet se heurte ainsi à la réalité administrative et à la distance affective. Son oncle, incapable d'assumer un rôle de soutien, brise le cœur de sa nièce et le rêve allemand s'effondre sous le poids des démarches impossibles, des attentes déçues et de l'isolement.

Cette première désillusion marque un tournant dans la trajectoire de Najat : elle comprend que, pour elle, la migration légale est un privilège inaccessible et que le mariage reste le seul moyen de départ de l'Orient où « plus d'un tiers des diplômés du supérieur ne trouve pas de travail » (*Ibid.*, 39).

III. Le mariage comme stratégie et comme désillusion

Pendant ses études à Rabat, Najat va chez sa sœur, le vendredi, pour déjeuner avec elle et son mari. Lors d'une visite habituelle, Hayat lui parle de Yahya, un jeune homme marocain d'Oujda que les deux connaissent et lui fixe un rendez-vous avec

lui. Divorcé, Yahya se sent prêt à réessayer et à commencer une nouvelle vie avec Najat, en France, là où il réside depuis plusieurs années. Comme il est citoyen français et qu'il semble ouvert d'esprit, Najat est prête à accepter, malgré les signes qui prouveraient le contraire ; divorcé n'étant pas prêt à accéder aux caprices de sa femme, il « est berkani » (*Ibid.*, 86). Zakya, l'une des sœurs de Najat, ébauche un portrait des *Berkana* qui « ont la réputation d'être rigides et têtus. Et très peu conciliants avec leur femme » (*Ibidem*). En exprimant son inquiétude, celle-ci donne l'exemple de son voisin dont la femme s'occupe des enfants et ne sort jamais sans son autorisation. Autant de signes que Najat décide de ne pas prendre en compte, puisque « Yahya n'a plus rien de berkani. Il a quitté le Maroc il y a plus de quinze ans ! » (*Ibidem*). Le mariage sera conclu et enregistré au consulat de France, à Fès, ce qui donnera de l'espoir à Najat, en ce sens qu'elle « pourra demander un visa » (*Ibid.*, 91) et ira s'installer en France.

En réalité, « il va y avoir des problèmes administratifs qui [feront] que, pendant plusieurs années, elle va attendre son mari » (*Le Paris littéraire*, 2023). Rania Berrada choisit de restituer l'histoire de cette jeune combattante « sous le prisme de la lutte et de la difficulté » (TV5 Monde Info, 2023), ce qui compliquera encore les choses. Après une relation à distance, Najat apprendra que son mari a deux enfants avec une autre femme et lui demandera le divorce. Mais, au lieu de la libérer du fardeau qu'elle a porté plusieurs années d'affilée, celui-ci la rendra encore plus triste, plus repliée sur elle-même à cause du regard et de la conception de tous ceux qui la connaissent. Après trois ans d'absence, Yahia reviendra dans sa vie comme si de rien n'était et lui proposera de se remarier. Elle acceptera et ira en France, par ses propres moyens.

Cette nouvelle union reproduit, sous une autre forme, les mêmes mécanismes de domination. Le mari, citoyen français, père de deux enfants, correspond en totalité à la mise en garde formulée par l'une des sœurs de Najat : un homme égoïste, distant, attaché à sa liberté personnelle et peu disposé à assumer une relation équilibrée. Il lui demande de se remarier parce qu'il n'a pas quelqu'un pour garder son garçon et sa fille encore petits qu'il place dans un pavillon à Alençon, alors qu'il continue d'habiter durant la semaine à Ivry sur Seine. Najat les garde, en attendant que ses papiers soient en ordre.

IV. La France : entre enfermement administratif et solitude affective

Une fois arrivée en France, Najat se remarier avec Yahya, mais sa vie ne change point. Bien au contraire : elle doit se cacher parce qu'elle n'a pas de papiers, ce qui ne constitue pas l'aboutissement espéré, mais l'entrée dans une nouvelle forme de captivité. Najat y découvre la condition des migrants sans papiers, ces individus invisibles qui, aux yeux de la société, n'existent pas. L'attente des documents administratifs devient un temps suspendu, fait d'angoisse, de dépendance et de dépossession de soi.

Son mari est loin de comprendre son sacrifice et son engagement car, si la première fois il l'abandonne pour ne pas devoir quitter la France, il n'agit pas mieux après. Elle

devient belle-mère à plein temps pour ses enfants, alors qu'il s'avère incapable de l'épauler et même de subvenir à ses besoins. Elle doit toujours épargner de l'argent pour se procurer un petit plaisir, comme un café ou une glace. Elle ne peut rien lui demander sans qu'il rouspète et il prend toujours des décisions sans la consulter. Il part à Oujda avec ses enfants peu avant la mort du père de sa femme et avant qu'elle n'obtienne les papiers lui permettant de retourner au Maroc. De toute façon, on est loin d'imaginer qu'elle pourra y aller parce que l'argent manque et elle ne travaille pas. Le retour au bercail s'avère impossible, tout comme son projet d'émancipation auquel Najat a tout sacrifié. Elle aurait pu être heureuse si elle avait écouté son cœur, le jour de la cérémonie finale de la remise des diplômes, lorsque l'un de ses collègues la regarde intensément (*Ibid.*, 44). C'est à cela qu'elle pense peu après la mort de son père, bien des années plus tard, lorsqu'elle va chez sa sœur, à Eragny : « Sur le chemin, elle remémore son parcours. Elle pense à Hicham, à son sourire et imagine une vie plus simple, modeste, mais heureuse, « avec un époux à plein temps et des enfants à elle » (*Ibid.*, 328). Elle semble avoir perdu pied en sacrifiant tout au pays de cocagne qui est devenu son pays d'adoption, mais qui la rejette constamment. Elle ne sait pas si elle aura le pouvoir de recommencer à quarante ans et le malheur l'accable, d'autant plus que Yahya a l'air d'agir comme un maître, un instituteur qui ne supporte pas qu'on le contredise. Son déchirement intérieur est à son comble et elle est prête à reconnaître son erreur : celle d'avoir tout sacrifié pour des chimères, à cause des soucis administratifs, mais aussi à la suite de la mort de son père. Son rêve d'émancipation est voué à l'échec : elle a voulu partir et à la fin, on voit qu'elle a le mal du pays, d'être libre, alors qu'elle est obligée de se cacher à cause de ses papiers et ce désir d'être libre s'est peu à peu transformé en dépendance et en solitude.

V. Le contexte politique marocain : entre crise et réformes

Comme l'histoire de Najat s'étend sur 20 ans, dès la fin des années 90 jusqu'en 2018, elle comprend des événements réels qui font référence au Printemps arabe. Ce « mouvement de contestation [...] a vu le jour en Tunisie à la fin de l'année 2010. Il s'est propagé à l'Egypte, au Maroc et au Moyen-Orient jusqu'en 2012 » (Vince, C., 2023).

Tout comme les autres pays, le Maroc est confronté au chômage massif, à la corruption et au manque de confiance des jeunes face aux politiques gouvernementales. Grâce aux manifestations qu'un ancien étudiant en histoire, membre d'une association luttant pour les droits des personnes qui ne trouvent pas de travail (Berrada, R., 2023, 131-135) organise, en 2011, à Rabat, « le premier ministre signe un procès-verbal par lequel il garantit l'embauche directe à des millions de diplômés chômeurs » (*Ibid.*, 147). Pourtant, rien ne se passe comme prévu : le Parti islamique de la justice et du développement (PJD) remporte la victoire aux élections législatives et ne met pas à exécution l'accord antérieurement conclu. Pour tenter un dernier coup, Mehdi Zitouni s'asperge d'essence et s'immole par le feu « devant un bâtiment du ministère de l'Education » (*Ibid.*, 163). Son geste émeut l'opinion publique, mais s'avère inutile puisque rien ne change : « Une semaine plus tard, Najat apprend [...] que Mehdi a succombé à ses blessures. [...] Au-dessus du corps de l'immolé est inscrit en gros caractères : "Mehdi Zitouni, vingt-neuf ans, victime des

fausses promesses gouvernementales” » (*Ibid.*, 164-165). Quelques mois avant, « [l]e 20 février, à la télévision, Najat a cru au changement. [...] Même si Mehdi se méfiait des islamistes qui étaient donnés gagnants dans les sondages, Najat se rassurait, ils ne pourraient pas revenir sur le PV, ils ne pourraient pas trahir les espoirs qu’avaient placés une partie de la population en eux. Sitôt élus, ils n’ont eu aucun scrupule à balancer à la poubelle cet accord conquis de haute lutte » (*Ibid.*, 167). L’unique solution qui reste face à l’impossibilité de travailler dans son propre pays, malgré les élections, l’organisation d’un référendum et la mise en place de certaines réformes institutionnelles, sous l’impulsion du roi, c’est le départ. La désillusion qui sillonne tout le trajet de Najat est celle de tout diplômé marocain qui ne parvient jamais à ses fins, quelques efforts qu’il fasse. Le Maroc continue à être confronté à ce genre de problèmes, comme la corruption et le chômage ; cependant, Rania Berrada pense que « les choses s’améliorent au Maroc [...] pas à la hauteur des attentes de la population, [...] [mais elles] ont bougé et vont mieux » (*Le Paris littéraire*, 2023). La romancière, vivant tantôt en France, tantôt au Maroc, laisse le choix à son héroïne, en pesant le pour ou le contre de chaque élément pouvant l'aider à prendre une décision. Le contexte politique du pays d'origine est le terrain d'une crise existentielle des Marocain(e)s qui, tout comme Najat, rêvent d'indépendance émotionnelle et financière.

VI. Conclusion

La vie de Najat ressemble à l'existence de tout migrant qui vit entre deux univers : son pays d'origine et celui de son adoption. Sa malchance et son indécision montrent à quel point les attentes diffèrent de la réalité. La fin ouverte du livre qui n'offre pas de solution et laisse le choix au personnage – recommencer en France ou au Maroc – fait penser au fait qu'il ne parvient s'intégrer, ni au Maroc, ni en France. Sur le continent africain, la jeune fille n'a pas la possibilité d'exercer sa profession, alors qu'à Alençon, elle vit enfermée à cause de sa situation légale. La terre d'accueil n'en est pas une, puisqu'elle n'a pas vraiment d'appui concret de la part de son mari et qu'elle a pleinement le mal du pays, surtout lors de la maladie et de la mort de son père ayant lieu à Oujda. Qui plus est, Yahya lui brise le cœur, une fois de plus, lorsqu'il décide de rentrer au Maroc peu avant cet événement et assiste à l'enterrement de son beau-père sans penser vraiment à elle, à sa douleur et à son désir d'être aimée et protégée. Il paraît qu'en acceptant de se remarier à lui, Najat regagne son passé qui la poursuit et prolonge sa détresse jusqu'au moment où elle devient pleinement consciente de son erreur.

A la fin du livre, on la retrouve, à côté de sa sœur, Jamila, qui a sa propre famille, ses propres enfants et son propre boulot, sans avoir poursuivi de hautes études. Najat doit prendre une décision pour recommencer à vivre et les 20 ans passés entre deux mondes lui permettront de le faire. Elle pourra repartir à zéro, aussitôt qu'elle aura compris que résider dans un pays plus développé, avec un homme incapable de comprendre son sacrifice et sa lutte pour la survie, n'apporte pas nécessairement son bonheur. Quelle que soit sa décision – quitter la France ou y rester – elle devra prendre les choses telles quelles et essayer de vivre en empruntant un seul chemin : celui que son

propre cœur et sa raison lui dicteront. Une fois redevenue libre, elle pourra franchir tous les obstacles et réapprendre à vivre le sourire aux lèvres.

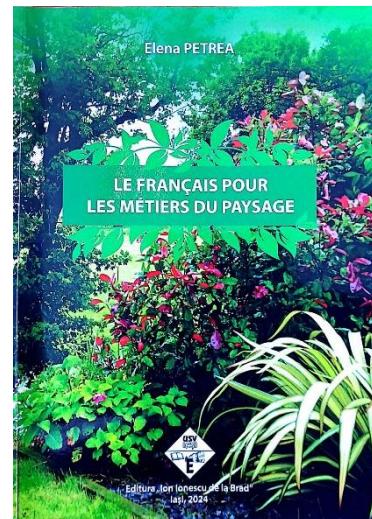
Najat ou la survie raconte l'histoire de pas mal de femmes africaines qui mènent leur propre lutte de survie, mais ce qui rend Najat différente, c'est son acharnement. Si la plupart des femmes comme elle rebroussent chemin et rentrent à leurs pays d'origine, Najat n'y renonce jamais, aussi aura-t-elle une nouvelle chance à la vie où le bonheur deviendra possible. En opérant ses propres choix, elle gardera à jamais sa liberté, elle renaîtra de ses propres cendres, après avoir goûté à la solitude et vécu au bord du précipice. Sa situation et celle de son pays changeront peu à peu car, au bout d'un long chemin, il peut y avoir une lueur d'espoir. Il faut imaginer Najat heureuse.

Références

- Bebey, Kidi, « *Najat ou la survie*, de Rania Berrada : itinéraire d'un renoncement », dans *Le monde*, 15 janvier 2023. URL : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2023/01/15/najat-ou-la-survie-de-rania-berrada-itineraire-d-un-renoncement_6157932_3212.html
- Berrada, Rania, *Najat ou la survie*, Belfond, Paris, 2023.
- Le Paris littéraire*, « Interview de Rania Berrada sur *Najat ou la survie* », 3 février 2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=c9zGpL9jl-U>
- TV5 Monde Info, « *Najat ou la survie* de la franco-marocaine Rania Berrada », dans *Le Journal Afrique*, 22 février 2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=12mc0t9bnKc>
- Vince, Charlène, « Printemps arabe : résumé, dates, pays, causes, conséquences », 28 février 2023. <https://www.linternaute.fr/actualite/guide-histoire/2657190-printemps-arabes-resume-dates-pays-causes-consequences/>

Elena PETREA, *Le français pour les métiers du paysage*, Editura „Ion Ionescu de la Brad”, Iași, 2024, 157 pages, ISBN 978-973-147-523-3

Evagrina Dîrțu
Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași,
Roumanie



Maître de conférences à l’Université des Sciences de la Vie « Ion Ionescu de la Brad » de Iași, Roumanie, Elena Petrea possède une riche expérience d’enseignement du français de spécialité dont le présent ouvrage en est le remarquable témoignage. La rédaction du manuel a été précédée d’une réflexion pré-pédagogique de l’auteure concrétisée dans la consultation de ressources fiables et la sélection de documents et de supports authentiques.

S’adressant aux « étudiants en formation aux métiers du paysage et également aux professionnels de l’aménagement du paysage » (4^e de couverture), l’ouvrage est accessible dès les niveaux de compétence en français B1-B2, conformément au CECRL. L’objectif principal du manuel est « l’approfondissement des éléments de construction de la communication déjà acquis en français général, et essentiellement l’acquisition d’éléments nouveaux – vocabulaire spécialisé, organisation du discours professionnel, textes authentiques » (Avant-propos de l’auteure, p.3). À cette fin, chaque unité propose un texte-support ou un document vidéo-déclencheur, exploité par des activités variées, contextualisées, permettant au « lecteur(-apprenant) d’obtenir une maîtrise de la langue nécessaire à la compréhension de la terminologie et, principalement, de se servir des connaissances acquises durant ses études pour des recherches et des activités liées au domaine de formation, en langue française » (*Ibidem*).

Le manuel est structuré en 12 unités ; les deux premières unités permettent à l’apprenant de découvrir « les métiers du paysage » (Unité 1) et « les formations aux métiers du paysage » (Unité 2) ; l’Unité 3 est consacrée à « l’histoire des jardins », alors que les unités 5-12 tracent une histoire de l’art des jardins, allant du jardin médiéval (Unité 5), en passant par le jardin à la française (Unité 6), le jardin japonais

(Unité 7) et le jardin à l’italienne (Unité 8), pour arriver au jardin contemporain (Unité 9) et aux types de jardins très récents comme le jardin écologique (Unité 10), le jardin suspendu (Unité 11) et le micro-jardin (Unité 12).

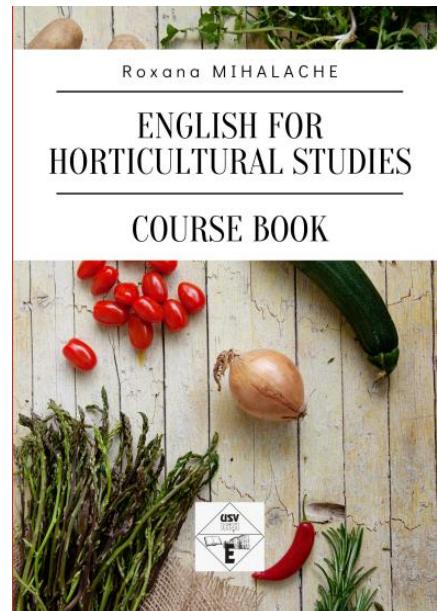
Nous saluons l’initiative de l’auteure de consacrer des sections séparées à deux aspects clé de toute insertion professionnelle, à savoir le Curriculum vitae et la Lettre de motivation, avec des consignes de rédaction, mais aussi des activités de repérage et de conceptualisation sur des exemples donnés.

Des questionnaires à partir de documents vidéo – la célèbre émission *C'est pas sorcier* dédiée aux Jardins de Versailles, le reportage sur les jardins partagés en ville, les témoignages vidéo de professionnels sur le site Onisep.fr –, les transcriptions des documents vidéo, des liens utiles et des sites de référence et la Bibliographie viennent compléter les contenus proposés.

La variété des supports utilisés et les activités développent les compétences des apprenants en français spécialisé et encouragent leur autonomie. *Le français pour les métiers du paysage* est un ouvrage nécessaire dans le milieu universitaire et aussi professionnel, compte tenu de l’importance du domaine envisagé dans le contexte international.

Roxana MIHALACHE, English for Horticultural Studies. Course Book,
Editura „Ion Ionescu de la Brad”, Iași,
2023, 143 pages, ISBN 978-973-147-499-1

Evagrina Dîrțu
Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie



Teaching English at the “Ion Ionescu de la Brad” University of Life Sciences in Iași, Romania, Roxana Mihalache possesses extensive experience in teaching English for Specific Purposes (ESP), combined with in-depth research in this field, remarkably demonstrated by this work. Addressing students and professionals in the horticultural field, the work targets English proficiency levels A2-B1, according to the European framework of reference for languages.

The main aim of the manual is to introduce students to professional discourse, helping them acquire horticultural terminology in English and adapt to the demands of their daily practice. Each unit provides foundational documents enhanced through diverse, contextualized activities that encourage cooperative work, role-playing, and team projects. A progressive approach assists students in developing their linguistic and professional skills.

Recognizing the importance of multimedia in contemporary education, the authors incorporate documentary-style videos into each unit. In Unit 1, learners watch a short film on urban farming initiatives and answer comprehension and discussion questions that follow. This multimodal element enhances the sensory engagement of learners, particularly those who benefit from visual and auditory input. It also reflects real-world learning environments where students often supplement textbooks with YouTube lectures, podcasts, and webinars.

Visuals within the book – photographs, botanical diagrams, and labeled plant images – further support comprehension. In many ESP contexts, especially scientific ones,

visual literacy is as important as verbal fluency. The images here are not decorative; they are instructional tools, aiding recognition and classification. They also offer prompts for productive language use. For example, students may be asked to describe the visible differences between arugula and spinach or explain why Napa cabbage is classified differently from kale.

Throughout the course, learners are asked not just to understand horticultural English but to use it: in writing summaries, comparing crop varieties, discussing the pros and cons of organic farming, or debating genetically modified vegetables. These tasks reflect real academic and professional scenarios, and they are scaffolded with care. Model answers, sentence starters, and useful expressions help learners construct well-formed and purposeful speech.

It is clear that the coursebook was designed with an integrative vision of language learning – one where communication, content mastery, and critical thinking are all interconnected. This is not a textbook that drills grammar rules in isolation or tests vocabulary out of context. Instead, it offers a holistic learning experience that mirrors the complexity and richness of real-world communication in the field of horticulture.

INDEX DES AUTEURS

Abir ABID est maître-assistante en sciences et technologies du design à l’Institut Supérieur des Arts Multimédia de la Manouba. Docteure en sciences et technologies du design et communication multimédia, elle explore les enjeux discursifs et stratégiques du design, en particulier le concept de convivialité d’Ivan Illich appliqué aux discours publicitaires et aux marques de luxe. Pionnière dans le développement d’une approche de convivialité dans les discours publicitaires, elle croise design, communication et entrepreneuriat pour repenser la création de valeur. Auteure d’articles internationaux et de contributions à des ouvrages collectifs, elle fonde et dirige la marque IDENTITY, où le design devient un véritable levier entrepreneurial. Elle prépare actuellement son habilitation à diriger des recherches (HDR) sur les méthodologies et le business design, continuant de faire dialoguer recherche, créativité et innovation.

Sofia BENJELLOUN-TOUIMI est docteure en littérature. Elle enseigne actuellement au Centre Régional des Métiers de l’Éducation et de la Formation (CRMEF) à Errachidia (Maroc). Ses recherches s’inscrivent dans une approche interdisciplinaire croisant littérature, didactique et interculturalité, avec une attention portée à l’ouverture de l’expérience littéraire sur les différents possibles ontologiques et didactiques. Elle a publié plusieurs articles dans des revues internationales indexées, notamment dans *Les Cahiers Linguatek* (n°11-12, 2022 et n°13-14, 2023).

Mariem BEN SMIDA est doctorante en « langue, littératures, et civilisation britannique », à l’Université Sorbonne-Paris Nord et membre du centre de recherches interdisciplinaires Pléiade. Ses travaux portent sur la métaphore de guerre dans la rhétorique de crise, et plus précisément sur l’exploitation de la figure de Winston Churchill et du mythe de la Deuxième Guerre mondiale dans les discours sur le Brexit et le coronavirus en Grande-Bretagne.

Smaranda BUJU is a university lecturer at the Department of Teacher Training at the Technical University “Gheorghe Asachi” in Iași, Romania. She teaches courses

in educational psychology, pedagogy and didactics. She is a psychologist and psychotherapist. Her research interests include interdisciplinary studies. The most relevant published studies are: Personality Profile of Students with Technical Academic Performance (2013), Clinical Approach to Spiritual Illness: Eastern Christian Spirituality and Cognitive-Behavioral Therapy (2019), Meaninglessness in Psychotherapy: Clinical Challenges and Spiritual Resources (2020) and Perceptions of Self-Love among Orthodox Christians: Clinical and Pastoral Implications (2025).

Evagrina DÎRTU est docteur en lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași et enseignante-chercheuse à l'Université « Gheorghe Asachi » de Iași, où elle enseigne la langue française (FOS) et la langue anglaise (ESP), avec des intérêts de recherche portent sur deux axes principaux, la didactique des langues étrangères et la littérature contemporaine comparée. Elle est l'auteure de *Le Réalisme magique et le roman français après 1900* (Institutul European, 2023) et de plusieurs articles dans des revues/publications nationales et internationales et traductrice de plusieurs livres. Elle est la rédactrice-en-chef des *Cahiers Linguatek*, publiés aux éditions de l'Université Technique « Gheorghe Asachi » de Iași.

Mihaela Iuliana DUDEANU est docteur ès lettres de l'Université « Alexandru Ioan Cuza » de Iași, depuis 2018. Elle a soutenu une thèse portant sur la poétique des éléments fondamentaux dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio et sa recherche s'est appuyée sur l'ensemble de la création leclézienne. Actuellement, elle est professeur de langues étrangères et elle continue à rédiger des textes sur le même écrivain et sur des auteurs comme Martine Delomme, Liliana Lazar, Louis Hémon et Leïla Slimani, entre autres.

Axel Richard EBA est Enseignant-chercheur au Département de Lettres Modernes à l'Université Alassane OUATTARA de Bouaké. Spécialiste de Littérature et Civilisation françaises, ses axes de recherche portent sur le Kitsch, Marcel Proust, la société de consommation, les industries culturelles, l'intelligence artificielle et les insignes dans le roman français.

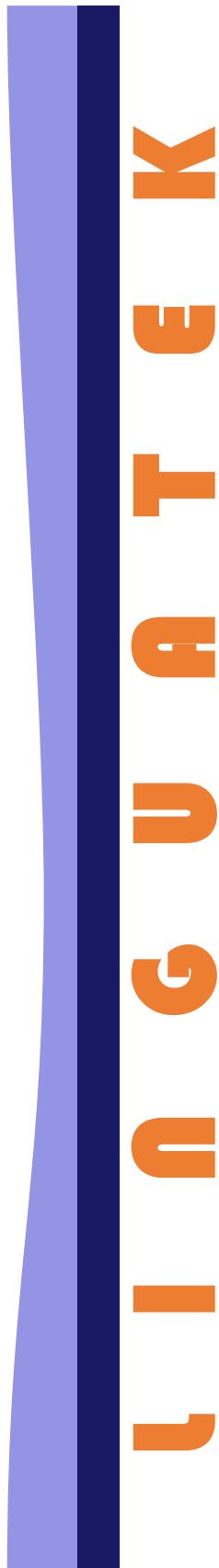
Oifâa MTAFI est enseignante-chercheuse de langue française, communication et soft skills à la Faculté des Sciences Juridiques, Economiques et Sociales, Université Moulay Ismail, Meknès, Maroc. Elle a une trentaine de communications et séminaires à son actif aussi bien en langue française qu'en langue anglaise, et une dizaine d'articles publiés dans des revues nationales et internationales. Elle a codirigé et dirigé plusieurs ouvrages collectifs et a également publié une série de quatre ouvrages à visée didactiques en grammaire, conjugaison, orthographe et lexique, dont le titre de la collection est « Français à Nous Deux » (Maison d'édition Dar Nachr El Maarifa, Rabat), et deux ouvrages sur les soft skills : *Les*

soft skills – leviers de réussite étudiante et professionnelle, Tome 1, et *Les soft skills – catalyseurs de succès universitaire et professionnel*, Tome 2 (la même maison d'édition).

Urbain NDOUKOU-NDOUKOU est chercheur affilié à l'Université de Limoges (France) et enseignant de lettres modernes dans un lycée de Mayotte, où il intervient également comme vacataire à l'Université de Mayotte. Spécialiste des rapports entre genre, pouvoir et subjectivité dans les littératures postcoloniales, ses recherches portent sur les sexualités minoritaires, la colonialité du genre et les masculinités alternatives dans les productions littéraires francophones. Poète et rédacteur en chef de la revue *NaKaN : a journal of cultural studies*, il a publié plusieurs travaux explorant les liens entre poétique du corps, mémoire diasporique et signes de la dissociation dans les littératures francophones contemporaines. Ses recherches actuelles s'inscrivent dans une réflexion transdisciplinaire mobilisant littérature, anthropologie et études de genre, avec une attention particulière aux esthétiques fragmentaires et aux écritures de la mémoire.

Halima NJIMA is a master's student in *Ingénierie de Formation, Technologies de l'Education et Communication (IFTEC)* at the Faculty of Letters and Human Sciences, Mohammed First University of Oujda in Morocco. Her field of research is instructional design with a particular interest in the use of educational technologies. She is Secretary General of the *Association Orchidées pour la Culture et la Recherche Scientifique* and a member of the editorial board of *Editions Orchidées*. She has participated in several scientific and cultural events in Morocco and abroad.

Eléonore QUINAUX est docteure en philosophie, lettres et traductologie de l'Université de Liège (Belgique) et maître-assistante au département pédagogique de la Haute École Bruxelles-Brabant (campus de Nivelles). Ses thématiques de recherches portent sur la polysémie de la cécité de l'Antiquité à notre contemporanéité et sur l'essor de l'étrange dans la littérature belge.



LES CAHIERS LINGUATEK, revue biannuelle du *Centre de Langues Modernes Appliquées et Communication*, Université « Gheorghe Asachi » de Iași, Roumanie

LINGUATEK NOTEBOOKS, the biannual journal of the *Centre for Applied Modern Languages and Communication*, “Gheorghe Asachi” University of Iași, Romania

ISSN 2601-0313 ISSN-L 2559-7752