

**FACULTY OF MODERN LANGUAGES
UNIVERSITY OF WARSAW**

ACTA PHILOLOGICA

VOL. 65

WARSAW 2025

ISSN



0065-1524

ACTA PHILOLOGICA

VOL. 65

EDITORIAL BOARD

Marcin Kołakowski (University of Warsaw)	Ana Laguna Martínez (Universidad de Granada)
Magdalena Roguska-Németh (University of Warsaw)	Paul Aron (Université Libre de Bruxelles)
Michał Obszyński (University of Warsaw)	Silvia Boraso (Università Ca' Foscari Venezia, Italy)
Ewa Wojno-Owczarska (University of Warsaw)	Zofia Grzesiak (University of Warsaw)

LANGUAGE EDITORS

Samuel Figueira Cardoso (University of Warsaw)	Zoltán Németh (University of Warsaw)
Barry Keane (University of Warsaw)	Simon Prahł (Goethe University Frankfurt)
Tinna Moisander (University of Warsaw)	Alessia Vignoli (University of Warsaw)

TECHNICAL EDITORS

Jakub Koral (University of Warsaw)	Magdalena Wojciechowska (University of Warsaw)
Katarzyna Kowalska (University of Warsaw)	

THEMATIC SECTION EDITOR

Dariusz Krawczyk (University of Warsaw)	Michał Obszyński (University of Warsaw)
--	--

EDITORIAL ADVISORY BOARD

Cândido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa-Braga)	Mika Hallila (University of Jyväskylä)
Valerio Cappozzo (University of Mississippi)	Ágnes Hansági (University of Szeged)
Jean-Paul Engelibert (Université Bordeaux Montaigne)	Alicia Montes (Universidad de Buenos Aires)
Thomas O. Beebee (Pennsylvania State University)	Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University)
Xavier Garnier (Université Sorbonne-Nouvelle)	Valerie Purton (Anglia Ruskin University)
María Ángeles Grande Rosales (Universidad de Granada)	

ADDRESS

Acta Philologica
ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa

PUBLISHER

Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego
ISSN: 0065-1524
e-ISSN 3072-1539

WEBSITE

<http://acta.wn.uw.edu.pl>

GRAPHIC DESIGN

Dariusz Górski

WARSAW 2025

Table of Contents

DOSSIER

Dariusz Krawczyk

Literature and Civility. Bridging Literary Studies and Historical Pragmatics 5

Amandine Piot

Face à face : stratégies discursives de domination dans le dialogue médiéval
en prose. L'exemple de *Méliadus*. 11

Face-to-Face: Discursive Strategies of Domination in Medieval Prose Dialogue.
The Case of *Méliadus*

Élie Génin

L'évolution des discours de refus féminins dans les romans sentimentaux
de la Renaissance 23

The Evolution of Women's Discourses of Refusal in French Renaissance Sentimental Novels

Dariusz Krawczyk

D'Urbino à Paris : le *Discours de la court* (1543) de Claude Chappuys
et la civilité monarchique française 35

From Urbino to Paris: Claude Chappuys' *Discours de la court* (1543) and
French Monarchical Civility

Stanisław Świtlik

De la fausse honnêteté aux XVII^e et XVIII^e siècles 45

False Propriety in the Seventeenth and Eighteenth Centuries

VARIA

Agnieszka Flisek

Los espectros del anarquismo en *Modesta dinamita* de Víctor Goldgel
y *Constantino* de Matías Buonfrate, o por qué solo los anacrónicos pueden
ser verdaderamente contemporáneos 55

The Specters of Anarchism in *Modesta dinamita* by Víctor Goldgel and *Constantino*
by Matías Buonfrate, or Why Only the Anachronistic Can Be Truly Contemporary

Agata Gołąb

¿Es mío este cuerpo? Representaciones discursivas del cuerpo en los testimonios
digitales de las mujeres con endometriosis. 69

Is This Body Mine? Metaphorical Representations of the Body in Digital Testimonies
of Women with Endometriosis

Barry Keane

An Unwanted Date With Destiny James Joyce's <i>Ulysses</i> and the Assassination of JFK	87
---	----

Graciela Mayet

Tensiones raciales y sociales en <i>Light Falling on Bamboo</i> de Lawrence Scott	99
Racial and Social Tensions in <i>Light Falling on Bamboo</i> by Lawrence Scott	

Flóra Várkonyi

Traumas of a Slovakian Hungarian Family in Éva Gubis' Short Story <i>Somewhere in the storage</i>	109
---	-----



Dariusz Krawczyk

Uniwersytet Warszawski (Poland)
dariusz.krawczyk@uw.edu.pl

Literature and Civility. Bridging Literary Studies and Historical Pragmatics

Politeness plays a fundamental role in the organisation of societies: it regulates human interaction (verbal as well as non-verbal) and shapes the relational dynamics that underpin collective life. Far from being a mere ornament of discourse or a set of superficial prescriptions, politeness constitutes both a linguistic and a social fact, intrinsically linked to the systems of values and the cultural frameworks in which it is embedded. It is essential to emphasise that politeness does not amount to a fixed codification. Rather, it functions as a system of practices, a genuine art of social interaction involving speech, gesture, affect, and implicit hierarchies. What may appear “natural” is in reality sustained by complex mechanisms that organise interpersonal relations, structure spaces of sociability, and generate strongly codified mutual expectations. These mechanisms often take the form of interactional scripts, highly developed in the elaborate etiquette of the early modern courts and later disseminated and systematised in the nineteenth-century manuals of civility governing rituals such as the visit, the dinner, or the ball (see Paternoster Historical) and still visible today in the conventions of diplomatic protocol.

The study of politeness thus requires a genuinely interdisciplinary approach. The emergence of scholarship devoted to politeness in Western culture from the Middle Ages to the contemporary period initially drew on historical sociology. The first major theoretical framework was undoubtedly that proposed by Norbert Elias, whose *Über den Prozess der Zivilisation*¹ illuminated the long process of the transformation of manners, the progressive codification of bodily and verbal conduct, the construction of self-control, and the refinement of social sensibilities.

In the wake of Elias, social and cultural history further explored the uses, codes, and rituals of politeness, whether in normative treatises (Erasmus, Della Casa, Courtin) or in everyday practices. In France, the work of Roger Chartier played an important role in this development. By analysing the uses of writing, modes of sociability, and

¹ It was first published in German in 1939 and later revised in 1969. The first English edition appeared in 1978, the French translation in 1975, and the Polish translation in 1980.

cultural practices, Chartier demonstrated that politeness can only be understood in relation to the circulation of texts, to the communities that read them, and to the material conditions that shape their reception. This perspective was extended in the literary field by Marc Fumaroli, whose studies on eloquence, conversation, salons, and elite sociability in the classical age highlighted the central role of regulated speech, the arts of conversation, and the practices of distinction. For Fumaroli, politeness is not merely a form of behaviour: it constitutes a culture of discourse, a set of symbolic competences that structure courtly life and the functioning of elite society. Further significant advances in historical, cultural, and literary studies were made by the research group directed by Alain Montandon in the 1990s. Their landmark achievement, the *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre* (1995), provided a systematic mapping of the notions and practices associated with politeness across the long historical *durée*. Bringing together historians, literary scholars, anthropologists, linguists, and sociologists, this collective project not only clarified the fundamental role of politeness in French culture, but also illuminated its international dimension, shedding light on the circulation, adaptation, and reciprocal borrowing of behavioural ideals across European traditions.

These lines of research did not, however, lead in France to major developments within the field of linguistics. As Corinne Denoyelle observes, French linguistics has long restricted its interest to politeness in the narrow linguistic sense: forms of address, mitigation strategies, modal markers, and indicators of social distance or proximity². Although these phenomena are central to the analysis of interaction, they were examined almost exclusively from a synchronic perspective, and most often on the basis of contemporary corpora. French historical linguistics, shaped by a philological tradition focused on phonological, morphological, and syntactic evolution, has rarely considered politeness as a legitimate object of diachronic inquiry. The very idea of reconstructing past interactions in their relational dimension was long viewed as problematic, owing to the absence of appropriate methodological frameworks and to the lack of consensus regarding the feasibility of interactional analysis in historical texts.

It is precisely in this context that research emerging first in the Anglo-Saxon world laid the foundations of historical pragmatics. The work of Andreas H. Jucker, complemented by that of Irma Taavitsainen, Jonathan Culpeper, Dániel Z. Kádár and others, opened the way for the analysis of interactional phenomena in earlier stages of the language: speech acts, facework, conversational rituals. These studies demonstrated that medieval, Renaissance, and classical texts do indeed preserve interpretable traces of social behaviour, provided they are examined with careful attention to their contexts of production, genre conventions, and discursive mechanisms.

Yet despite these international advances, diachronic studies of politeness remain surprisingly scarce in France, as Denoyelle rightly notes. Unlike German-speaking countries or Italy (Paternoster Cortesi), where historical pragmatics established itself as an

² A comprehensive overview of the history of politeness studies, particularly within the French-speaking scholarly tradition, has been provided by Corinne Denoyelle in her foreword to the thematic issue *Politesse en diachronie du français* of the journal *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (forthcoming).

autonomous field in the 1990s, French research has only recently begun to address these questions in a systematic manner³. The limitation lies partly in the insufficient interdisciplinary dialogue: the study of politeness requires the combined insights of linguistic analysis and of cultural and literary history. Historical pragmatics offers precisely such a hybrid framework, capable of bringing together linguistic markers, social norms, and literary representations within a unified analytical perspective.

It is within this renewed scientific landscape that the present thematic issue takes shape, emerging from the work of the DiachroPoli research group, directed by Corinne Denoyelle⁴. This international group brings together scholars from a wide range of disciplines: linguists, literary historians, specialists in stylistics, cultural historians, and historians of ideas, united by the desire to transcend the disciplinary boundaries that have long constrained the diachronic study of politeness. The aim of this issue was to invite researchers to examine, through diverse corpora and complementary approaches, the ways in which literary texts reveal, construct, or transform practices of politeness across the long history of the French language. Studying politeness through literary works makes it possible to access social and interactional phenomena that normative or legal documents record only imperfectly, or in forms that are too rigidly codified. Forms of address, mitigation strategies, facework, implicit hierarchies, modes of refusal or reprimand, and the construction of social ethos are all discursive practices rarely documented transparently in prescriptive treatises, private correspondence, or archival records. Literature, by contrast, offers a distinctive vantage point: rather than merely reflecting social behaviours, it stages them, stylises them, simplifies or complicates them, or subjects them to critical scrutiny. It thus constitutes a genuine laboratory of social practices, a space in which the boundaries of the acceptable are negotiated, and where deviations, awkwardness, or transgressions come to light. In this sense, literature provides an important, though not exclusive, observatory of politeness as a discursive phenomenon and cultural construction.

From this perspective, the four studies gathered in this issue illustrate, each in their own way, the fruitfulness of such an approach. They demonstrate how politeness is embodied in situated discursive practices that reveal diverse configurations of sociability, power, conflict, or self-performance.

Amandine Piot's contribution shows how thirteenth-century prose romance turns speech itself into a genuine site for negotiating politeness. Through her analysis of the *Roman de Méliadus*, she highlights the shift from the chivalric joust to the verbal joust, in which dialogic exchanges become the principal arena for constructing, and disrupting, the norms of interaction. Her study demonstrates that medieval dialogues function as scenes of power, where characters assert or contest social hierarchies through their speech acts. She identifies discursive markers of domination (reproach, refusal to respond, strategies of verbal ascendancy) and argues that prose romance develops an authentic "poetics of discord." By situating these phenomena within a broader diachronic framework, the article underscores the relevance of a pragmatic approach

³ See for example Ayres-Bennett.

⁴ The website of the DiachroPoli research group (<http://diachropoli.elan-numerique.fr>) provides further information on the project and its activities.

for understanding the medieval origins of polite and impolite behaviours as represented in literature.

Continuing this reflection on verbal interaction and the discursive forms of politeness, Élie Génin's contribution examines the evolution of female refusals in sixteenth-century French sentimental fiction. He shows that these utterances, central to the narrative logic of the genre, gradually become genuine stylistic models of politeness. Whereas male requests remain marked by an often ineffective and ostentatious rhetoric, female responses evolve over the course of the century toward a *style moyen* characterised by naturalness, clarity, and self-control, corresponding to an emerging aesthetic of worldly politeness. Mobilising the tools of historical stylistics, the study reveals the formal transformations through which literature contributes to shaping communication norms grounded in restraint, courteous frankness, and the civil management of disagreement.

In a complementary perspective, Dariusz Krawczyk analyses the French reception of Castiglione's *Libro del Cortegiano* through Claude Chappuys's *Discours de la court* (1543), showing how the court of Francis I adapts and transforms the Italian model of the courtier to construct a specifically French, monarchical form of politeness. Whereas Castiglione develops an ideal founded on personal grace, polyphonic conversation, and the balance of virtues, Chappuys offers a monologic poem in which the individual is effaced before the institutional grandeur of the court. Politeness no longer serves to fashion an autonomous subjectivity but to inscribe the courtier within the hierarchical order of the kingdom, celebrating the majesty of the sovereign rather than the art of pleasing. The article thus illuminates both the mechanisms of cultural transposition through which Renaissance France reinterprets a foreign model and the ways in which politeness can become a poetics of power, shaping the curial space as well as the subjects who inhabit it.

The exploration of politeness as norm and as social fiction continues with the contribution of Stanisław Świtlik, who examines the notion of false honesty in the seventeenth and eighteenth centuries. Starting from the premise that the classical ideal of the *honnête homme*, grounded in moderation, urbanity, and self-mastery, generates its own reverse side, he analyses how dramatic literature, moralists, and memoirists depict the slippage from model to caricature: refined simulation, skillful duplicity, instrumentalised politeness. For example, Dufresny's comedy *Le Faux honnête homme* (1703) offers a privileged observatory of the social ambiguities inherent in politeness once it becomes a mask. Further, Casanova's apologetics of deception demonstrate that politeness can be turned into a tool of social ascendancy, revealing a form of internalised impoliteness within elite practices.

Taken together, these contributions invite us to view literature not as a passive mirror of social behaviour but as a laboratory in which the tensions, forms, ambiguities, and successive reinventions of politeness are fashioned.

Bibliography

Ayres-Bennett, Wendy et al., eds. *Nouvelles voies d'accès au changement linguistique*. Paris: Classiques Garnier, 2018.

- Chartier, Roger. "Distinction et divulgation : la civilité et ses livres", *Lectures et lecteurs dans la France de l'Ancien Régime*. Paris : Seuil, 1987, 45-86.
- Culpeper, Jonathan and Kádár, Dániel Z., eds. *Historical (im)politeness*. Bern/New York: Peter Lang, 2010.
- Culpeper, Jonathan and Kytö, Merja, eds. *Early Modern English Dialogues: Spoken Interaction as Zriting*. Cambridge, UK/New York: Cambridge University Press, 2010.
- Denoyelle, Corinne. "Avant-propos", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 133.2-3 (2023).
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*. Basel: Haus zum Falken, 1939.
- Fumaroli, Marc. *La diplomatie de l'esprit : de Montaigne à La Fontaine*. Paris : Hermann, 1994.
- Fumaroli, Marc. *L'Âge de l'éloquence : rhétorique et "res literaria", de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève/Paris : Droz/Champion, 1980.
- Fumaroli, Marc. *Trois institutions littéraires*. Paris : Gallimard, 1994.
- Jucker, Andreas H. and Taavitsainen, Irma, eds. *Manners, Norms and Transgressions in the History of English: Literary and Linguistic Approaches*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2020.
- Jucker, Andreas H. *Politeness in the History of English: From the Middle Ages to the Present Day*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Montandon, Alain, ed. *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre : du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- Montandon, Alain, ed. *L'Europe des politesses et le caractère des nations : regards croisés*. Paris : Anthropos, 1997.
- Montandon, Alain, ed. *Les Espaces de la civilité*. Mont-de-Marsan : Éditions Interuniversitaires, 1995.
- Montandon, Alain, ed. *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe*. Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1995, 2 vols.
- Paternoster, Annick. *Cortesi e scortesi. Percorsi di pragmatica storica da Castiglione a Collodi*. Roma: Carocci Editore, 2015.
- Paternoster, Annick. *Historical Etiquette: Etiquette Books in Nineteenth-Century Western Cultures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.



Amandine Piot

Université Sorbonne Nouvelle (France)
amandine.piot@sorbonne-nouvelle.fr

Face à face : stratégies discursives de domination dans le dialogue médiéval en prose. L'exemple de *Méliadus*

Face-to-Face: Discursive Strategies of Domination in Medieval Prose Dialogue. The Case of *Méliadus*

Received: 27.06.2025

Accepted: 19.11.2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: Thirteenth-century Arthurian prose romances, such as the *Prose Tristan* and the *Roman de Méliadus*, attest to a shift in chivalric conflict from the battlefield to the realm of speech. Power relations are increasingly negotiated within dialogic exchanges, foregrounding the social and pragmatic functions of speech acts. This article examines the linguistic realization of speech acts in agonistic dialogues and offers a diachronic analysis of discourse markers encoding vertical relationships in medieval prose, in comparison with the twelfth-century verse romance *Le Conte du Graal*. More specifically, it explores discursive strategies of domination in medieval dialogue while demonstrating the relevance of historical pragmatics to contemporary French linguistics and to semantico-pragmatic approaches to discourse entities.

Keywords: *Roman de Méliadus*, Medieval French, Prose Romance, Historical Pragmatics, Politeness Strategies, Speech Acts, Discourse-Pragmatic Markers

Dans *Vie Secrète*, Pascal Quignard observe que « le langage aime contredire. Non seulement le langage aime contredire : le langage rend impatient de parler. Il cherche l'ascendant. Sa fonction est le dialogue et le dialogue, quoi qu'on dise de nos jours, c'est la guerre. C'est une guerre verbale, à la place d'un duel physique » (79). L'écrivain suggère, en ce sens, un lien d'implication nécessaire entre l'échange langagier et la disjonction, l'opposition. Le dialogue aurait pour charge de mettre en relation des voix divergentes, potentiellement contradictoires.

L'apparition de la prose dans la fiction romanesque, au XIII^e siècle, suscite précisément la délégation et la démultiplication de la parole. Ces phénomènes de diffraction

énonciative se manifestent en particulier dans le *Roman de Méliadus*, un roman en prose de la première moitié du XIII^e siècle consacré à la génération des pères des grands héros arthuriens, qui se singularise par la large place qu'il accorde à la parole, à ses effets, à ses excès. Dans *Méliadus*, les chevaliers errants se rencontrent constamment : ils combattent rarement mais conversent toujours. Ce faisant, ce roman polyphonique et mouvant témoigne de la progression du combat chevaleresque dans le champ de la parole : les enjeux de pouvoir se situent au cœur des dialogues où se multiplient les stratégies discursives de domination, ce qui met en lumière la nature sociale et pragmatique des actes langagiers.

À ce titre, cette étude se charge de proposer une archéologie de la joute langagière dans le roman en prose, de ses mécanismes et de ses enjeux, dans une perspective diachronique. Elle se donne pour visée de montrer comment le dispositif polyphonique¹ du *Roman de Méliadus*, tout en cristallisant le pouvoir de détournement du langage, enclenche une entreprise de mise en question de la poét(h)ique courtoise et chevaleresque² telle qu'elle s'est forgée au XII^e siècle dans le roman en vers. Dans cette perspective, la mise en rapport du *Roman de Méliadus* avec la production narrative antérieure nous fournira l'occasion de mettre au jour les indices linguistiques à valeur pragmatique qui permettent la mise en œuvre d'un rapport de force au sein du dialogue. Nous tenterons en outre de montrer de quelle manière la pragmatique historique éclaire le fonctionnement sémantico-pragmatique de ces productions discursives, où rayonne ce que l'on pourrait appeler une poétique de la discordance.

Disjonctions polyphoniques

Méliadus oppose, à l'univocité matricielle du *conte*³, une multiplicité de voix dissonantes qui ouvrent le roman à la polyphonie et au dialogisme. Ce faisant, le discours rapporté, en tant qu'enchevêtrement de voix, occupe une place centrale dans la fabrique de cet édifice romanesque à la fois hétérogène, totalisant et cohésif. Le dialogue constitue une unité discursive majeure – en témoigne son intégration croissante au récit – qui rythme les chevauchées des héros et dont la vivacité rompt avec les énoncés formulaires typiquement romanesques qui encadrent le récit (sur ce sujet, voir Guillot-Barbance *et al*). L'échange langagier tend, dans cette perspective, à substituer à la joute chevaleresque et à sa description attendue, la joute verbale. Le combat de paroles est d'autant plus intéressant qu'il engage le déploiement de stratégies discursives et *de facto* la mise en œuvre

¹ Nous employons ce terme dans le sens qu'Oswald Ducrot lui donne. Il élabore une théorie polyphonique de l'énoncé en s'appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine et pose dans cette perspective que « le sens d'un énoncé décrit l'énonciation comme une sorte de dialogue cristallisé, où plusieurs voix s'entrechoquent » (9).

² Voir Poirion ainsi que l'étude pionnière de Köhler.

³ À ce sujet, Marnette souligne que, dans la plupart des romans en prose, les événements sont contés de façon très impersonnelle : « Les expressions "le conte" ou "l'histoire" établissent une instance narrative unique et non personnelle tout en désignant également une source unique au récit. » (Narrateur 187).

de mécanismes langagiers susceptibles de brouiller et de déborder le contenu de sens objectivement délivré.

Dans ce cadre, nous porterons notre attention sur un récit enchâssé significatif qui rend sensible les ressorts de la manipulation langagière et donne au lecteur/auditeur, du même geste, les moyens d'y résister. Dans *Méliadus*, le Bon Chevalier, après avoir défié les chevaliers de la Douleureuse Garde, s'arrête pour la nuit dans un château en compagnie du Morholt. Après le repas, leur hôte se lance dans le récit d'une aventure survenue le matin même alors qu'il chevauchait et rencontrait un chevalier « pensif » :

Ge ne sai se il entendi mon salu, mes il ne respondi nulle parole del monde. Ge ting adonc ceste chose a molt grant orgoill, si dis adonc si halt qu'il l'entendi trop bien : « Certes, sire chevalier, vos n'estes mie trop cortois que vos ne doigniez respondre après ce que ge vos ai salué! ». Il me respondi errament, auques corrociez par semblant : « Se Dex vos doint bone aventure, leissiez moi en pes chevauchier ne ne me tollez ce que vos ne me poez doner! » (§376)

Le reproche acerbe de l'hôte ouvre la conversation et instaure, du même mouvement, à la fois une distance et une tension entre les interlocuteurs. L'hôte se place dans une position dominante vis-à-vis du chevalier « pensif »⁴ – qui se révèle être Méliadus de Léonois – par le biais d'un énoncé sarcastique et par l'emploi du morphème « certes » en zone préverbale qui permet de renforcer son assertion (sur ce point, voir Rodríguez Somolinos Certes). Le discours de l'hôte active un trope antiphrastique, comme en témoigne la négation avec forclusif « vos n'estes mie trop cortois » et, ce faisant, le locuteur produit un acte menaçant. On perçoit d'emblée que le dialogue apparaît comme un espace où se tissent des stratégies discursives de domination, chaque interlocuteur recherchant l'ascendant dans la conversation – à ce titre, nous reviendrons sur la réponse du chevalier dérangé plus loin dans notre article.

Pour élaborer notre réflexion, nous avons choisi de croiser l'analyse de ce grand cycle arthurien et l'étude linguistique d'un roman en vers du XII^e siècle, *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Cette mise en regard se donne pour visée de montrer comment, dans *Méliadus*, se met en œuvre une progression du combat chevaleresque dans le champ de la parole – en contraste avec *Le Conte du Graal*. Dans ce récit inachevé écrit entre 1180 et 1190, l'échange langagier, le questionnement mais aussi son envers, le silence, jouent un rôle central. La joute langagière ne prime pas sur le combat chevaleresque dans ce roman qui met davantage l'accent sur la force physique, vertu cardinale du chevalier (ce qui fait son *preu*). La violence physique se double parfois d'une violence verbale mais cette dernière ne tend pas à se substituer au combat chevaleresque : le combat physique subsume l'affrontement langagier. Dans la deuxième partie du roman, la saisissante rencontre entre Gauvain et Greorreas est précédée d'un passage emblématique de ce processus, en mettant en scène un face-à-face qui oppose le neveu d'Arthur et un écuyer hideux.

⁴ Corinne Denoyelle explique à ce sujet que : « ces passages donnent lieu à des dialogues à la tonalité plus agressive dans la mesure où [l]es rêveurs sont souvent interrompus dans leurs méditations » (Poétique 27).

Et mes sire Gauvains s'esmuert
 Contre l'escuier qui venoit
 Si li demande ou il aloit.
 Cil qui ne fu pas debonaire
 Li dist : « Vassalz, qu'as-tu affaire
 Ou je voise ne don je veigne ?
 Quel voie que je onques teigne,
 Li tuens cors ait male avanture ! »
 Mes sire Gauvains a droiture
 Tantost li paie sa deserte,
 Qu'il lo fiert de la paume overte [...]

Monseigneur Gauvain fait alors mouvement
 vers l'écuyer qui arrivait
 et il lui demande où il allait.
 L'autre, avec sa malveillance
 lui a répondu : « Vassal, qu'en as-tu à faire
 de savoir où je vais ni d'où je viens ?
 Quel que soit le chemin que je prenne,
 qu'il t'advienne malheur ! »
 Monseigneur Gauvain à bon droit
 lui paie immédiatement ce qu'il méritait
 car il le frappe de sa paume grande ouverte.
 (éd. et trad. Méla, v. 6924 sq.)

La discorde se fait sentir et s'achève sur un affrontement physique : face à l'insolence et la grossièreté de l'écuyer, le texte insiste sur la violence du comportement de Gauvain. Même lorsque le dialogue reprend, c'est la violence physique qui est mise en avant, en témoigne la répétition du participe passé « feru », placé à la césure du vers 6945, qui produit un effet d'insistance :

Si dist : « Vassax, feru m'avez.
 – Voires, fait il, feru t'ai gié,
 Mas ne t'ai gaire domaigié,
 Et si me poise tote voie
 Quant je t'ai feru, se Deu voie,
 Mas tu deïs grant musardie.
 – Ancor ne lairai que ne die
 Quel deserte vos en avroiz.
 Lo braz et la main en perdroidz
 Dont vos m'avez le co doné,
 Que ja ne vos iert pardoné. »

Il a dit : « Vassal, vous m'avez frappé.
 – C'est vrai, fait-il, je t'ai frappé,
 mais je ne t'ai pas trop fait de mal.
 Je regrette, toutefois,
 de t'avoir frappé, c'est vrai, par Dieu !
 Mais tu as si sottement parlé !
 – Eh bien, je ne vais pas manquer de vous dire
 la récompense que vous en aurez.
 Vous en perdrez le bras et la main
 qui m'ont porté ce coup.
 Vous n'en aurez pas de pardon. »

(v. 6944 sq.)

Le discours de Gauvain prend au départ la forme d'un acte de langage réparateur constitué de ce que l'on appelle des « illocutionary force indicating devices⁵ » et d'une composante secondaire qui repose sur une stratégie précise, en l'occurrence, la reconnaissance de responsabilité. La conjonction adversative « mas » vient toutefois nuancer la réalisation linguistique de cet acte de langage et, dans la continuité, l'écuyer finit par réinvestir un tropisme violent en évoquant la loi du talion. La logique discursive fait place, du même mouvement, à une logique poétique, qui relève du plaisir des combinaisons sonores (par les effets de résonance phonétique qui s'établissent entre les expressions placées à la rime, en particulier « co doné » et « pardoné » aux vers 6953 et 6954).

À l'aune de ces analyses successives, le discours direct apparaît comme le lieu privilégié de la réunion de voix divergentes (bien qu'il existe tout de même des dialogues amicaux !). Si dans *Le Conte du Graal*, l'affrontement physique demeure au cœur de la plupart

⁵ Sur le processus de ritualisation de la demande de pardon, voir Blum-Kulka *et al.* ainsi que Denoyelle (La réalisation 145-181).

des interactions, la prose du *Méliadus* – à plus d'un titre totalisante⁶ – s'attache plutôt à montrer que la joute verbale tend à se substituer au combat chevaleresque et à mettre en lumière la puissance corrosive de la parole.

La suite de cette étude propose dès lors de mettre au jour les modalités de cette joute langagière selon une approche pragmatique-historique. En effectuant l'expérience de la mise en rapport de paradigmes interprétatifs contemporains et de productions littéraires anciennes, notre travail se chargera *in fine* de répondre à l'invitation, lancée aux lecteurs futurs, à augmenter et à actualiser les œuvres du passé qui se fait entendre dans le prologue des *Lais* de Marie de France. Elle y met en lumière la force d'appel des œuvres anciennes et invite le lecteur à faire mémoire de ses récits en les prolongeant et en y ajoutant un « surplus de sen » (Koble *et al.* 164)⁷.

« Certes, vos me faites oltraige, beax sire chevalier! » : une poétique de la discordance?

Le dialogue cherche l'ascendant, se love dans l'antagonisme et met en relation des forces répulsives. En ce sens, il conviendra d'analyser les marqueurs de relations verticales, dans nos deux textes, à la lumière des théories pragmatiques de l'analyse conversationnelle et de la politesse.

L'importance que *Méliadus* accorde à la prolifération de voix divergentes relaye l'idée selon laquelle tout échange verbal constitue une menace potentielle pour la face d'autrui. En ce sens, Penelope Brown et Stephen Levinson postulent que la conversation est un système régi par des règles et sous-tendu par un ensemble de stratégies qui ont pour visée de minimiser la portée des actes menaçants, appelés *Face Threatening Acts* (FTA). Ils observent d'abord que tout être social contient deux faces qui se trouvent tour à tour menacées ou valorisées au fil de l'interaction verbale. La face négative, ou les « territoires du moi » (Erving Goffman 43-72), pour reprendre les mots d'Erving Goffman, désigne l'espace – aussi bien spatial que temporel – situé autour de l'individu, où toute intrusion est vécue comme une offense, ainsi que les possessions – matérielles ou intellectuelles – dont l'individu contrôle l'accès. La face positive renvoie, quant à elle, à « la valeur sociale qu'une personne revendique effectivement » (Rites 9). Par la suite, Catherine Kerbrat-Orecchioni met en lumière les stratégies productivistes et abstentionnistes (adoucisseurs, anti-FTA, mécanismes de réparation après violation d'un tour de parole – gap ou overlap, formulations indirectes, etc.) développées par les interlocuteurs pour préserver mutuellement leurs faces, mais aussi pour assurer leur contrôle sur l'échange verbal. En effet, chaque locuteur peut occuper une position haute et mettre en place un rapport de pouvoir à l'intérieur même du dialogue (par la réalisation

⁶ *Méliadus* se donne pour visée de configurer un univers totalisant et cohésif : le roman prétend représenter le monde dans sa totalité et s'attache, dans cette perspective, à mêler dans un même espace des voix, des temporalités et des structures idéologiques divergentes.

⁷ Marie invite le lecteur à ajouter son « surplus de sen » aux œuvres pour mettre au jour leurs potentialités signifiantes.

de FTA, la prise de tour de parole en dehors des lieux de transition pertinents, l'utilisation de termes d'adresse, etc.).

Cela étant dit, il convient à présent d'examiner l'hétérogénéité énonciative de nos textes anciens à l'aune de ces théories modernes de l'interaction communicative et de la politesse. Si dans le *Conte du Graal* le couplet d'octosyllabes est, d'un point de vue formel, l'un des moyens utilisés pour marquer les frontières entre les prises de parole (Marnette Signalisation 31-47), la forme-prose met en place un balisage strict des prises de parole, lequel participe à l'identification des locuteurs successifs – les termes d'adresse participent en particulier à l'organisation du dialogue. Alors que dans l'épisode du *Conte du Graal*, seul l'appellatif « vassal » est mobilisé, dans *Méliadus*, un véritable jeu sur les termes d'adresse se dessine dans l'échange entre l'hôte et Méliadus :

Ge ne sai se il entendi mon salu, mes il ne respondi nulle parole del monde. Ge ting adonc ceste chose a molt grant orgoill, si dis adonc si halt qu'il l'entendi trop bien : « Certes, sire chevalier, vos n'estes mie trop cortois que vos ne doigniez respondre après ce que ge vos ai salué! ». Il me respondi errament, auques corrociez par semblant : « Se Dex vos doint bone aventure, leissiez moi en pes chevauchier ne ne me tollez ce que vos ne me poez doner! (...) vos pri ge que vos ailliez vostre chemin et me leissiez en pes remanoir : par aventure, ge revendrai a mon penser ausint dolcement com ge estoie devant » (§376; nous soulignons)

D'emblée, l'hôte menace aussi bien la face positive que négative de son interlocuteur : d'une part, il l'interrompt dans ses pensées, abuse de son temps et s'impose spatialement dans son territoire personnel et, d'autre part, il s'attache à donner une mauvaise image du chevalier, comme en témoigne la proposition « Certes, sire chevalier, vos n'estes mie trop cortois que vos ne doigniez respondre après ce que ge vos ai salué! ». Il cherche à discréditer Méliadus en mobilisant un discours de l'affirmation (phrases déclaratives, modes de l'indicatif) et de l'argumentation (raisonnement par déduction) qui vise à contraindre, par sa tonalité polémique, l'interlocuteur à réagir, ce que l'appellatif « sire chevalier » peut de surcroît étayer⁸. Ce terme d'adresse répond à un double projet : marquer une position sociale élevée et, du même geste, montrer, pour l'hôte, qu'il respecte les règles du discours courtois (on touche ici du doigt la valeur relationnelle des termes d'adresse, qui complète leur valeur déictique⁹). La mise en avant du comportement respectueux de l'hôte – qui semble suivre les normes verbales et paraverbales courtoises – se charge de montrer, en creux, la discourtoisie présumée de Méliadus, ce que vient renforcer le principe de dépendance qui régit la production de paires

⁸ Pour une analyse diachronique (XI^e-XIII^e siècle) de l'emploi du mot « sire », voir Foulet (1-48) ainsi que Lehmann.

⁹ Voir sur ce point Kerbrat-Orecchioni : « Par termes d'adresse, on entend l'ensemble des expressions dont dispose le locuteur pour désigner son (ou ses) allocutaire(s). Ces expressions ont généralement, en plus de leur valeur déictique (exprimer la « deuxième personne », c'est-à-dire référer au destinataire du message), une valeur relationnelle : lorsque plusieurs formes sont déictiquement équivalentes – comme « tu » et « vous » employé pour désigner un allocutaire unique –, elles servent en outre à établir un type particulier de lien social. » (Les Interactions 15). On se reportera également aux recherches de Lagorgette (Autour 106-117).

adjacentes¹⁰ : la salutation exerce une contrainte sur l'interlocuteur qui est appelé à répondre directement au tour. Dans ce cadre, le prosateur met donc en contact des points de vue contraires au regard de la politesse et des normes implicites qui régissent les rapports sociaux. Selon l'hôte, être courtois, c'est avant tout respecter autrui ; donc, à partir du moment où Méliadus déroge à cette règle, l'attaquer devient légitime. Pour le lecteur/auditeur du XIII^e siècle, ce dialogue à dimension agonistique développe un questionnement axiologique sur l'idéologie et le code de l'honneur chevaleresques que l'on peut ponctuellement rencontrer dans la littérature arthurienne en vers.

Dans l'exemple qui nous intéresse ici, face au discours offensant et antipathique de l'hôte, Méliadus répond par un nouvel acte menaçant au regard de la théorie du *face-work* (Erving On Face-Work 213-231). Pour préserver sa face positive, il prend son interlocuteur à partie de manière directe comme en témoignent le registre injonctif et le mode impératif dans la proposition « Se Dex vos doint bone aventure, leissiez moi en pes chevauchier ne ne me tollez ce que vos ne me poez doner ! ». Toutefois, l'absence de terme d'adresse affiche, du même mouvement, une forme d'indifférence à l'égard de l'hôte : Méliadus ici reste encore dans le domaine de la politesse (emploi de « vos »¹¹) et s'efforce de ne pas répondre à l'insulte par l'insulte et d'éviter le conflit. Méliadus n'entre pas dans son jeu d'attaque *ad hominem* mais s'attache en revanche à souligner le caractère insignifiant de son affront verbal, déjouant ainsi ses attentes. On parle traditionnellement de « ratés de la force illocutoire » (voir en particulier Lagorgette Syntagmes 171-188) pour désigner ces actes de langage n'ayant pas abouti.

Dans une ultime riposte, l'hôte, mû par la mauvaise foi, s'empare du tour de parole et oblige Méliadus à déjouer les stratégies discursives mises en œuvre :

Ge fui auques corrociez de ceste response, si dis au chevalier : « Or pensez ! Que mal penser vos doint Dex, que, certes, vos estes voirement chevalier vilayn et annoiux et il ne puet estre que cist penser que si vos toiche au cuer ne soit d'aucune honte qui avenue vos est, que ce n'est mie d'onor. – *Beax sire*, respondi moi li chevaliers, or soit que ceste penser soit de ma honte, toutevoies me leissiez penser et tenez vostre voie se vos volez » (§376 ; nous soulignons)

Il menace la face positive de Méliadus, chevalier « vilayn et annoiux », par le recours à des modalisateurs, notamment à un lexique subjectif et péjoratif dont la portée est amplifiée par l'adverbe « voirement » attaché au verbe d'état (voir Rodríguez Somolinos Assertion 91-110). L'exclamation verbale « Or pensez ! », qui se rapproche d'une construc-

¹⁰ « [La paire adjacente] comporte deux énoncés contigus, produits par des locuteurs différents, fonctionnant de telle sorte que la production du premier membre de la paire exerce une contrainte sur le tour suivant » (Traverso 33). Schegloff et Sacks démontrent, à ce titre, que se dessine un principe de dépendance entre la première et la seconde partie de la paire – une question appelle une réponse, une offense une excuse, une salutation une marque de politesse, etc. (Opening 289-327).

¹¹ Au XIII^e, parallèlement à la consolidation de l'État féodal, on observe la stabilisation du système moderne des formules d'interpellation : les auteurs suivent les normes de l'emploi du vouvoiement et du tutoiement. Dans le cas qui nous intéresse, Méliadus vouvoie son interlocuteur et respecte en cela les formules de politesse en usage (le tutoiement aurait été insultant). Sur cette question, voir Bakos (296-367).

tion interjectionnelle, laisse en outre apparaître une dramatisation de l'échange et se substitue à un terme d'adresse, tout en indiquant un tour de parole. Méliadus lui répond en soulignant le caractère dérisoire de son agression et, au regard de la situation d'énonciation, on peut voir dans l'emploi de « *Beax sire* » une réactualisation du terme d'adresse dans une visée ironique, voire satirique – ce que l'on appelle la « polirudesse¹² ». Méliadus se conforme au code courtois par l'emploi de ce terme de respect topique qui dissone à rétro-lecture et témoigne *in fine* d'une mise à distance de l'*ethos* courtois : le terme d'adresse est vidé de son sens.

Le dialogue est un moyen de faire varier les points de vue, comme l'a notamment souligné Emmanuèle Baumgartner (82-83), mais aussi de faire dire par les personnages une « vérité » que le narrateur ne partage pas et, en l'occurrence, de remettre en question la morale courtoise et chevaleresque. Les stratégies discursives de domination déployées mettent en lumière les contradictions d'un monde suranné de plus en plus voué à l'errance et à la quête impossible du « sens du monde¹³ ». L'affrontement langagier se poursuit autour de la question de l'identité – qui obsède la chevalerie depuis les débuts du roman arthurien. « Par lo sornon conoist en l'ome » (60) affirme la mère de Perceval : décliner son nom est une marque de politesse reconnue et le nom devance même souvent l'individu, permettant ainsi de le reconnaître. Dans le *Lancelot*, la *Suite romanesque du Merlin* et le *Tristan* en prose, la thématique de l'incognito vient troubler cette logique de la reconnaissance en se développant dans l'ensemble du roman et en devenant une pratique partagée qui s'avère parfois mortelle pour l'un des protagonistes. Cette dialectique de l'incognito et de la renommée (voir Plet, Incognito 406-431) marque du même geste une crise de la chevalerie errante par la mise en scène d'un monde qui peu à peu se dégrade et se désagrège.

À ce titre, dans *Méliadus*, le chevalier éponyme joue, dans le récit rapporté par l'hôte, avec ces conventions et souligne ainsi la précarité des mœurs chevaleresques :

Ge dis adonc au chevalier « Et quel chevaliers estes vos ? – Tex sui ge, dis il, com vos poez veoir. De peiors en a par le monde et de meillors par aventure ». Ge dis adonc au chevalier por escolter qu'il diroit : « Vassal, quant vos chevaliers estes, or venez donc joster a moi ! Si verrai que vos savez faire. – Ge ne josterai ore mie, ce dit li chevalier, car ge n'ai ore volenté de joster. Se vos alez jostes querant, en autre leu la porchachiez, que a moi avez vos bien failli » (§376)

Une nouvelle fois l'hôte se réserve l'ouverture du tour de parole et la conversation est mise au service d'une poétique de la discordance : le prosateur fait alterner les points de vue entre l'hôte et Méliadus, entre un représentant de la morale courtoise et chevaleresque et un chevalier errant prêt à la remettre en question. L'hôte, en posant une question, s'impose dans la conversation, en ce qu'elle contraint la personne sélectionnée

¹² La « polirudesse » ou « agression tropique » vise à dissimuler un acte menaçant derrière une apparence courtoise (Kerbrat-Orecchioni *L'impolitesse* 35-60).

¹³ Nous reprenons cette expression à Dinadan qui, dans le *Tristan* en prose, se présente comme un chevalier errant « qui chascun jor voiz aventures querant et le sens du monde ; mes point n'en puis trouver, ne point n'en puis a mon oés retenir ».

à répondre (en vertu du principe de dépendance qui régit la production de paires adjacentes). C'est ce que fait le roi de Léonois en tentant toutefois de donner une image valorisante de lui-même et de l'imposer à son interlocuteur : ici, l'hôte entre dans son jeu « Vassal, quant vos chevaliers estes, or venez donc joster a moi ! » et l'invite à mettre à l'épreuve la concordance entre semblance et *senefiance*¹⁴, visant ainsi sa face positive. À ce sujet, l'emploi du terme d'adresse « vassal » est significatif puisqu'il instaure une hiérarchie entre les locuteurs, le vassal étant traditionnellement au service d'un suzerain¹⁵. La réponse de Méliadus apparaît comme emblématique de la logique de progression du combat chevaleresque dans le champ de la parole qui informe l'ensemble du récit. À travers cette courte déclaration « Ge ne josterai ore mie [...] car ge n'ai ore volenté de joster. », c'est tout le monde chevaleresque qui vacille dans ses fondements rationnels : si dans le roman en vers du XII^e siècle, les chevaliers doivent forcément se battre lorsqu'ils y sont invités, dans la prose plus tardive, ils pourraient décliner le combat. La parole subjective de Méliadus incite, dans ce cadre, le lecteur/auditeur à questionner l'absurdité des us et coutumes chevaleresques. L'adverbe déictique temporel *or(e)* rend compte d'une implication forte du locuteur, il instaure, selon Marie-Louise Ollier, « un jugement de valeur, dont l'énonciateur [...] s'institue le sujet prédicatif dans la mesure exacte où cela engage de sa part un certain comportement » (Ollier 210), et crée un effet d'insistance. Cette entreprise de mise en question s'inscrit, par ailleurs, rétrospectivement dans la continuité du *Lancelot propre* et surtout du *Tristan* en prose. Dans l'univers tristanien précisément, des personnages tels que Kahédin et plus tard Dinadan poussent à son terme cette dynamique de contestation et de critique des codes chevaleresques et courtois (Baumgartner Harpe 85-88 et Berthelot 3-41).

Enfin, il convient d'interroger l'ambivalence du discours direct qui crée un effet de vérité illusoire tout en assurant au narrateur-manipulateur une parfaite maîtrise du discours d'autrui. Si dans *Le Conte du Graal* on retrouve le « je » d'un narrateur omniscient qui se fait, hormis dans quelques interventions ostensibles, le plus discret possible, dans *Méliadus*, on constate plutôt l'affirmation d'une dimension subjective au sein de l'activité narrative (voir Marnette Narrateur). Dans notre passage, l'hôte, promu au rang de narrateur secondaire, raconte son histoire avec ses propres mots et il est à ce titre intéressant de prendre en considération la relation qu'il cherche à créer avec ses interlocuteurs en leur rapportant cet échange. En effet, quelle valeur accorder au point de vue contestataire de Méliadus eu égard aux interventions de l'hôte qui déstabilisent le rapport entre discours et vérité ? L'hôte rapporte, en tant qu'instance narratrice, la joute verbale qui l'oppose à Méliadus et il est dans ce cadre légitime de questionner l'image qu'il souhaite se donner et donner de son interlocuteur, dont il souligne à plusieurs reprises la « vilanie » et la « cohardie ». L'hétérogénéité énonciative du roman interroge

¹⁴ Au Moyen Âge, la *semblance* – qui correspond au registre du sensible, du perceptible – fait couple avec la *senefiance* – qui relève du registre de l'interprétation.

¹⁵ Sur cette question, Plet avance que « le mot est blessant quand il n'y a pas de relation de vassalité effective entre les interlocuteurs, celui qui l'emploie se plaçant implicitement dans une position de supériorité inacceptable pour l'autre. » (La création 272). On se reportera également à Lehmann (L'évolution).

en somme la valeur de vérité du discours subjectif puisque le récit est ici filtré par le point de vue interne d'un personnage : la représentation narrative est orientée sur l'hôte – le foyer du récit – et sa visée propre.

La prolifération de voix contradictoires dans les romans en prose gagne ainsi à être analysée à la lumière des théories pragmatiques de l'analyse conversationnelle et des règles de politesse en usage dans les romans arthuriens antérieurs. En effet, l'approche pragmatico-historique, en soulignant les stratégies déployées par les interlocuteurs pour prendre le dessus dans la conversation, met en lumière des voix qui s'opposent, se croisent et se réfléchissent : ces voix dissonantes introduisent alors un questionnement sur les coutumes et conventions courtoises et chevaleresques.

Au fil de cette étude sur la joute langagière, nous avons donc pu constater, comme l'affirme Quignard, que «le langage aime contredire». Dans ce cadre, l'élaboration et la mise en œuvre concertées de stratégies discursives de domination participent activement à une poétique de la discordance qui donne au lecteur/auditeur une impression de mise en crise de l'univers arthurien et de son système de valeurs.

Au début de notre analyse, nous indiquions que, dans *Méliadus*, les chevaliers errants combattent rarement mais conversent toujours. Les joutes oratoires tendent, comme nous l'avons remarqué, à se substituer aux combats chevaleresques : Méliadus esquivé l'affrontement physique grâce à la lutte verbale. Ce faisant, le dialogue, par la mise en relation de voix dissonantes, engage et encode une entreprise de mise en question de la rigidité des coutumes courtoises et chevaleresques. L'univers arthurien se retrouve à la fois renouvelé et menacé par la parole, qui devient une véritable arme rhétorique et laisse entendre une réalité autre tout en mettant l'accent sur les dysfonctionnements et les contradictions du monde chevaleresque.

Dans ce contexte, la lecture croisée du *Roman de Méliadus* et du *Conte du Graal* nous a permis de mettre au jour les indices linguistiques à valeur pragmatique impliqués dans la mise en rapport de *forces antagonistes* qui se répondent, se corrigent et s'enchevêtrent. Dans cette perspective, la pragmatique historique se montre particulièrement apte à éclairer le fonctionnement sémantico-pragmatique de ces productions discursives à dimension agonistique.

Bibliographie

- Bakos, Ferenc. «Contributions à l'étude des formules de politesse en ancien français». *Acta Linguistica Hungarica* 5 (1955) : 296-367.
- Baumgartner, Emmanuèle. *La Harpe et l'épée. Tradition et renouvellement dans le «Tristan en prose»*. Paris : SEDES, 1990.
- Baumgartner, Emmanuèle. *Le Récit médiéval (XI^e -XIII^e siècles)*. Paris : Hachette, 1995.
- Berthelot, Anne. «Dynadam, le chevalier non-conformiste». *Conformité et déviances au Moyen Âge. Actes du 2^e colloque international de Montpellier*. Montpellier : Les cahiers du CRISIMA, 2, 1995. 3-41.
- Blum-Kulka, Shoshana et al. *Cross Cultural Pragmatics : Request and Apologies*. Norwood, NJ : Ablex, 1989.

- Brown, Penelope et Levinson, Stephen C. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge : CUP, 1987.
- Buridant, Claude. *Grammaire du français médiéval : XI^e-XIV^e siècles*. Strasbourg : Eliphi, 2019.
- Denoyelle, Corinne. « La réalisation de l'excuse en moyen français : une recherche en pragmatique historique ». *Travaux de linguistique et de littérature* (2021) : 145-181.
- Denoyelle, Corinne. *Poétique du dialogue médiéval*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Ducrot, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Ferlampin-Acher, Christine. « Les dialogues dans le *Tristan* en prose ». *Nouvelles recherches sur le Tristan en prose*. Éd. Jean Dufournet. Paris : Champion, 1990. 79-122.
- Foulet, Lucien. « *Sire, messire* ». *Romania* 71 (1950) : 1-48.
- Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*. 2, *Les relations en public*, trad. Alain Kihm. Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- Goffman, Erving. *Les rites d'interaction*. Trad. Alain Kihm. Paris : Éditions de Minuit, 1974.
- Guillot-Barbance, Céline & Lavrentiev, Alexei. « Émergence du dialogue écrit en français : étude diachronique d'un corpus narratif (11^e-13^e s.) ». 9^e *Congrès Mondial de Linguistique française, SHS Web of Conferences* 191 (2024). Web. 21 octobre 2024.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. « L'impolitesse en interaction : aperçus théoriques et étude de cas ». *Lexis Special issue* 2 (2010) : 35-60. Web. 23 Nov. 2025.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les Interactions verbales*. t. II. Paris : Armand Colin, 1992.
- Köhler, Erich. *L'Aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois*. Trad. Jacques Le Goff. Paris : Gallimard, 1974.
- Kristol, Andres. « Stratégies discursives dans le dialogue médiéval ». *Philologia ancilla litteraturae : mélanges de philologie et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Gilles Eckard*. Éd. Alain Corbellari et al. Genève : Droz, 2013. 127-147.
- Lagorgette, Dominique. « Autour de la référence : désignatifs et termes d'adresse en moyen français ». *Linx* 12 (2002) : 106-117.
- Lagorgette, Dominique. « Les syntagmes nominaux d'insulte et de blasphème : analyse diachronique de discours marginalisés ». *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses* (2003) : 171-188.
- Lagorgette, Dominique. « Termes d'adresse, insulte et notion de détachement en diachronie : quels critères d'analyse pour la fonction d'adresse? ». *Cahiers de praxématique* (2003) : 43-70.
- Lehmann, Sabine. « L'évolution des termes d'adresse à contenu social en ancien et en moyen français ». *Corela HS-8* (2010). Web. 21 octobre 2024.
- Leonardi, Lino & Trachsler, Richard, éd. *Il Ciclo di Guiron le Courtois. Romanzi arturiani del secolo XIII*. Firenze : Edizioni del Galluzzo, 2020-2023. vol. I : *Roman de Meliadus. Parte prima*, éd. Luca Cadioli et al., 2021.
- Marnette, Sophie. « La signalisation du discours rapporté en français médiéval ». *Langue française* 149 (2006) : 31-47.
- Marnette, Sophie. *Narrateur et points de vue dans la littérature française médiévale. Une approche linguistique*. Bern : Peter Lang, 1998.

- Méla, Charles, éd. et trad. *Le Conte du Graal*. Paris : Librairie Générale Française, 1990.
- Ollier, Marie-Louise. « Discours intérieur et temporalité : l'adverbe *or* en récit ». *Le nombre du temps, en hommage à Paul Zumthor*. Éd. Emmanuèle Baumgartner et al. Paris : Champion, 1988. 201-218.
- Plet, Florence. « Incognito et renommée. Les innovations du *Tristan* en prose ». *Romania* 120 (2002) : 406-431.
- Plet, Florence. *La création du monde : les noms propres dans le roman de « Tristan en prose »*. Paris : Honoré Champion, 2007.
- Poirion, Daniel, éd. *Précis de littérature française du Moyen Âge*. Paris : PUF, 1982.
- Quignard, Pascal. *Vie Secrète*. Paris : Gallimard, 1998.
- Rodríguez Somolinos, Amalia. « Assertion de la vérité et engagement du locuteur : l'évolution de *voirement* et de *vraiment* en français (XII^e-XVII^e siècle) ». *Langages* 184 (2011) : 91-110.
- Rodríguez Somolinos, Amalia. « Certes, voire : l'évolution sémantique de deux marqueurs assertifs de l'ancien français ». *Linx* 32 (1995) : 51-76.
- Sacks, Harvey & Schegloff, Emanuel A. « Opening up closings ». *Semiotic* 8 (1973) : 289-327.
- Sacks, Harvey, Schegloff, Emanuel A. & Jefferson, Gail. « A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation ». *Language* 50.4 (1974) : 696-735.
- Traverso, Véronique. *L'Analyse des conversations*. Paris : Nathan, 1999.



Élie Génin

Université Grenoble Alpes (France)
elie.genin@univ-grenoble-alpes.fr

L'évolution des discours de refus féminins dans les romans sentimentaux de la Renaissance

The Evolution of Women's Discourses of Refusal in French Renaissance Sentimental Novels

Received: 27.06.2025

Accepted: 19.11.2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: Women's discourses of refusal addressed to male suitors function both as the point of departure and as the narrative endpoint of Renaissance sentimental novels: an initial refusal sets the plot in motion, while a final refusal precipitates its denouement. Drawing on the methods of historical stylistics and based on a corpus of French novels translated from or inspired by two Spanish *novelas*, this article demonstrates that female refusal discourses were conceived as models of style and civility. Between 1525 and 1592, these speeches underwent a distinct stylistic treatment: whereas male characters' requests remain, across the corpus, as ostentatious as they are ineffective, women's refusals are progressively written in a more restrained and median style, ultimately becoming exemplary models of naturalness and frankness.

Keywords: Novel, Rhetoric, Civility, Style, Refusal, Women, Renaissance

Voilà comment les Dames nous esconduisent.
(*Les Aventures de Floride* 71 v^o)

Dans son récent essai *Au Non des femmes*, Jennifer Tamas a montré qu'il était possible d'exhumer, dans les œuvres littéraires des XVII^e et XVIII^e siècles, des modèles de refus féminins oubliés, négligés, voire délibérément occultés par le lectorat des siècles suivants. À cet égard, un autre corpus d'actes de refus, un peu plus ancien, et plus largement méconnu encore, reste à explorer : celui des romans sentimentaux du XVI^e siècle. Le schéma narratif typique de ces romans est le suivant : un jeune homme, tombé amoureux d'une femme au premier regard, lui adresse d'instantes requêtes ; la femme multiplie les refus et, quoiqu'elle consente parfois ponctuellement (en octroyant quelques entrevues,

éventuellement un baiser), finit par éconduire définitivement l'amant, qui part en exil, ou se suicide. Les discours de refus constituent ainsi tout à la fois le fondement et la finalité de ces narrations : le premier refus noue l'intrigue, l'ultime refus en précipite le dénouement. Ces discours, en ce qu'ils occupent une place si importante au sein d'œuvres adressées le plus souvent à des femmes de cour, étaient-ils écrits et reçus en leur temps comme des modèles de style et de civilité, ou au contraire comme des contre-modèles d'ingratitude et d'impolitesse ?

Cet article vise à répondre à cette question, sur la base d'une sélection de scènes de dialogue requête-refus, tirées de romans français traduits ou inspirés de deux *novelas* espagnoles¹ écrites dans les années 1480 et publiées au début des années 1490 : le *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* et la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Ces deux *novelas* présentent en effet un double intérêt. D'une part, elles furent reçues en France comme des modèles de style. La *Cárcel de amor*, que François Dassy, compagnon d'armes de François I^{er}, découvrit lors des campagnes d'Italie et traduisit à la fin des années 1510, connut un grand succès dans l'entourage du roi, qui en offrit un manuscrit richement enluminé à sa sœur Marguerite de Navarre et fit réaliser, pour le mariage de Renée de France avec Ercole II d'Este, un cycle de neuf tapisseries inspirées de scènes du roman, conservées aujourd'hui au musée de Cluny et au musée des tissus de Lyon². Quant à la traduction d'*Arnalte y Lucenda*, elle fut réalisée en 1539 par Nicolas Herberay des Essarts, dont le style passa pour un modèle de bien-dire dans les milieux courtois des années 1540 et 1550. Pourtant, et c'est là leur second intérêt, ces deux *novelas* n'avaient pas été conçues ni reçues comme des modèles à la cour d'Espagne. Le style de leurs discours, imitant la prose oratoire cicéronienne (verbe rejeté en fin de groupe syntaxique, calques de constructions latines, abondance de vers blancs et de figures de sonorité), aurait plutôt visé à parodier les excès d'affectation de certains courtisans, dont les requêtes ne sauraient aboutir qu'à un échec pragmatique³. Ce style latinisant déplut en tout cas aux dames de la cour d'Isabelle la Catholique, selon le témoignage de San Pedro lui-même, dans une épître à Alcaide de los Donceles datée de 1492 :

de vuestra merced me fue dicho que deuia hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel, porque le parecía menos malo que el que puse en otro tratado que vido mío. (cité par Whinnom 1)

Cette *oración*, c'est le *Sermón de amores*, œuvre burlesque rédigée vers 1485 ; cet *otro tratado*, c'est le *Tractado de Arnalte y Lucenda*. En somme, Marina Manuel souhaitait que San Pedro en revînt à un style plus simple. Mais le romancier ne répondit que

¹ L'appellation *novela sentimental* s'est imposée, depuis l'étude classique de Menéndez y Pelayo, pour désigner un corpus de fictions narratives en prose centrées sur une intrigue amoureuse unique, publiées en Espagne entre 1440 et 1548, puis en France entre 1525 et 1554. Contrairement à ce que laisse penser le terme *novela*, ces œuvres doivent bien être rattachées au genre du roman, non à celui de la nouvelle. Voir les ouvrages de Vigier et de Duché, et pour un aperçu plus bref, ceux de Reynier (55-98) et de Mounier (*Le Roman à la Renaissance* 36-37).

² Voir l'article de Orth sur les illustrations de *La Prison d'amour*.

³ Voir l'introduction de Duché à son édition d'*Arnalte y Lucenda*.

partiellement à cette requête, sa seconde *novela* étant toujours écrite dans une prose très latinisante, quoique sensiblement moins ornée.

Tout au long du XVI^e siècle, le style oratoire de San Pedro a fait l'objet en France d'une acclimatation progressive, dont je me propose de retracer les grandes étapes. Ce faisant, je montrerai que les discours de refus ont fait l'objet d'un traitement particulier : alors que les requêtes restent, tout au long du siècle, aussi ostentatoires qu'inefficaces (renforçant l'intention satirique de San Pedro), les refus des personnages féminins tendent de plus en plus vers un style moyen, modèle de naturel et de franchise.

Des refus artificiels et contraints : les deux *Prisons d'amour* de François Dassy (1525 et 1526)

François Dassy a réalisé, à partir d'une traduction italienne de 1514, deux traductions de la *Cárcel de amor*, sous le titre de *Prison d'amour* : la première fut imprimée en 1525, la seconde en 1526. Ces deux versions, dont on pourrait croire qu'il s'agit de deux éditions d'un même texte, sont en fait très différentes. Elles constituent les deux premières phases d'une adaptation en français du style latinisant de San Pedro. Dans la première, Dassy procède à une glose du texte source, afin d'en assurer d'abord la compréhension du sens, au détriment du style. Dans la seconde, il se montre beaucoup plus fidèle à sa source, privilégiant l'artificialité du style à la limpidité du sens⁴. Dans les exemples qui vont suivre, je citerai successivement l'original espagnol, la version italienne et les deux versions de Dassy.

Le roman s'ouvre par la rencontre du narrateur avec un amant malheureux, Leriano, prisonnier d'une allégorique prison d'amour. Celui-ci supplie le narrateur de se rendre auprès de celle qu'il aime, Laureole, afin de la persuader de venir le libérer. Arrivé auprès de Laureole, le narrateur en appelle à sa pitié, en narrant l'état de Leriano :

vi le meter en une prison dulce para su voluntad, y amarga para su vida : donde todos los males del mundo sostiene : dolor le atormenta [...] fe no le salva. Supe dél que de todo esto tu eres causa. Juzgué [...]. (*Cárcel* 20-21)

vidilo mettere in una pregione, dolce per la volontà sua, ma amara per la sua vita, dove tutti li mali del mondo sustiene : dolore lo tormenta [...] la fede non lo salva. Seppi da lui che di tutto questo tu eri causa. Giudiacai [...]. (*Carcer* 184)

je le veiz mettre en obscure prison / laquelle selon mon jugement estoit doulce pour sa voulenté / mais tresamere pour sa vie / et croy que là dedans il seuffre tous les maulx du monde / car en partie pour les bons traictemens qu'il a douleur le tourmente [...] et la foy ne le sauve. Moy le voyant ainsi je l'enquis tant que je sceuz de luy que de toutes ces choses toy seulle en es cause / parquoy j'estimay [...]. (*Prison* 1525 14 r^o)

le veiz mettre en une prison doulce pour sa voulenté / mais amere pour sa vie là où tous les maulx soustient / Douleur le tourmente [...] et sa foy ne le sauve. Je sceu de luy que de tout le cas estiez cause, et jugeay [...]. (*Prison* 1526 11 v^o)

⁴ Voir l'étude détaillée que Thorel a faite de ces deux traductions.

L'italien, calqué sur l'espagnol, est ici essentiellement paratactique. Seules deux propositions sur sept sont introduites par un connecteur : une relative en *dove* et une complétive en *che*. Dans sa première version, Dassy ajoute en revanche de nombreux connecteurs (« laquelle », « et », « car », « parquoy »), ainsi que des syntagmes renforçant la chaîne anaphorique de la première personne (« mon jugement », « croy », « moy le voyant ainsi »). Ces ajouts sont finalement supprimés dans la version de 1526, où Dassy omet aussi la plupart des pronoms sujets et adopte un ordre régressif latinisant objet-verbe. Les mêmes constats peuvent être faits quant au refus de Laureole, dont voici l'entame :

Assi como fueron tus razones temerosas de dezir : assi son graves de perdonar. Si como eres de España fueras de Macedonia, tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo. Assi que por ser extraño no recibiras la pena que merecias. (*Cárcel* 23)

Cossì come furno tue parole timorose da dire, cossì sono grave da esser perdonate. Se, come sei di Spagna, fusti di Macedonia, il tuo ragionamento e la tua vita finivano a un tempo ; ma, per esser tu forastiero, non riceverai la pena che tu meriti. (*Carcer* 185)

Messagier tout ainsi que tes parolles ont esté vers moy trop folles et hardies de prononcer aussi sont pondereuses d'estre à pardonner / et t'advertis que si tu estois aussi bien de Macedoyne comme tu es d'Espagne ton parler et ta vie finiroient tout en ung mesmes temps / mais pource que je considere que tu es estrangier usant moy de pitié tu ne recevras la peine que par ta faulte as bien desservye. (*Prison* 1525 15 r^o)

Ainsi comme tes parolles ont esté temeraires à dire ainsi sont graves à pardonner. Et si comme tu es d'Espagne fusses de Macedoine / ton propos et ta vie fineroient en ung temps mais toy estant estrangier ne recevras la peine que justement tu merites. (*Prison* 1526 13 r^o)

En 1525, Dassy ajoute une série de verbes à la première personne, liant plus fermement les propositions et scandant les étapes d'un syllogisme : [*je t'avertis que*] tu as commis une faute qu'un Espagnol paierait de sa vie ; or [*je considère que*] tu es étranger ; donc [*moy usant de pitié*] tu échapperas à cette sentence. Là où l'espagnol et l'italien, sous influence latine, recourent au patron de la phrase imbriquée voire de la période oratoire, Dassy leur substitue le patron de la phrase liée, qui constituait probablement encore le modèle syntaxique le plus naturel pour le public courtisan⁵. Et ces ajouts de disparaître de la version de 1526, calquée presque mot pour mot sur l'italien.

Que l'on considère l'une ou l'autre de ces versions, on est en tout cas frappé par l'artificialité des discours, dont le cadre est celui de la rhétorique du barreau : le narrateur-orateur défend son client par une artificieuse narration, à laquelle Laureole répond par un syllogisme fondé sur la loi de Macédoine. Aussi le refus du personnage féminin ne découle-t-il pas d'un choix personnel, mais d'une norme qui le dépasse :

Si je povoye remedier à son mal sans maculer mon honneur non avecques moindre affection de ce que tu le demandes le feroye / mais assez tu congnois quant bien plus les dames doivent estre obligées à la renommée que à la vie laquelle elles doivent estimer es petites choses [...] et que si toutes les dames doivent ainsi tenir pour constamment ouvrir beaucoup plus grandement le doivent faire celles qui sont de royalle progénie [...]. (22 v^o-23 r^o)

⁵ Voir l'article de Mounier qui distingue ces trois patrons syntaxiques.

Ce cadre judiciaire et ce style latinisant furent un modèle pour la plupart des romans sentimentaux des années 1520 et 1530, jusqu'aux *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, publiées en 1538 sous le pseudonyme d'Hélisenne de Crenne. Mais ce goût de l'artificialité ne dura pas, comme en témoigne cette épître que Claude Colet adresse en 1550 à d'anonymes « Damoysselles », au sujet de sa réédition des *Angoysses douloureuses* :

Et sur ce propos me monstrastes les Angoysses, et autres compositions de ma dame Helisenne de Crenne, lesquelles (pour l'obscurité de beaucoup de termes dont elle use en icelles) ne pouviez bien entendre [...]. Et pource [...] vous me priastes de rendre en nostre propre et familier langage les motz obscurs, et trop approchans du Latin, afin qu'elles vous fussent plus intelligibles. (cité dans *Les Angoysses* 664)

Après une première étape d'artificialisation des discours romanesques, dont la langue risquait de devenir peu compréhensible pour le public courtisan, auquel elle ne saurait dès lors servir de modèle, il était temps d'en revenir à un plus « propre et familier langage » – ce à quoi allaient tout particulièrement œuvrer les discours de refus.

Le refus de l'affectation : *L'Amant mal traicté* de Nicolas Herberay des Essarts (1539) et *L'Amant resuscité* de Théodose Valentinian (c. 1555)

En 1539 paraît l'unique version française d'*Arnalte y Lucenda*, traduit par Nicolas Herberay des Essarts sous le titre de *L'Amant mal traicté de s'amy*. Des Essarts y rompt avec le style de San Pedro et de Dassy. Il écrit dans un ordre essentiellement progressif, sans imiter ce trait latinisant qui consiste à rejeter le verbe en fin de groupe syntaxique. Il supprime aussi des connecteurs espagnols, au profit de formes en *-ant*, typiques de la recherche d'un compromis entre le patron imbriqué latinisant et le patron lié de l'ancien style narratif français :

Y siembre de mi dolerme mas que remediarme supe. (*Arnalte y Lucenda* 30)

ayant plus aprins à me douloir qu'à trouver remede. (*L'Amant mal traicté* 30)

Des Essarts conserve en revanche toutes les figures de sonorité du texte source, du moins dans les requêtes d'Arnalte :

no quieras nombre de matadora cobrar : ni *quieras* por precio tan poco servicios de fe tan grandes perder. No se que diga en que *acierte* porque yo no para *acertar* : mas para ser *cierto* nasci. (30)⁶

Ne vueilles doncq', Lucenda, aquerir le nom d'homicide. *Ne vueilles*, je te suplie, pour si peu de pris, perdre *serviteur*, et *services* si affectionnez. Je ne sçay plus que te dire pour te faire *certaine* de mon mal : car je suis nay, non pour *acertener* : mais pour estre fait *certain*. (30)

⁶ Dans les citations, les italiques sont toujours miennes.

Ces figures ne sont pas de purs ornements, mais participent de la construction des périodes oratoires, comme celle-ci, dont elles structurent la progression argumentative :

mon affection je te declare. Combien qu'à present ne t'en demande aucune *recompense*, esperant que par cy après tu *cognoistras* l'estat enquoy je vis, et que là où sera la *cognoissance*, la *raison* ne defaultra. Et s'il y a *raison*, elle ne peult estre sans *recompense* : ainsi avecq' telle *esperance*, jamais ne *desespereray*. (24)

Dans l'apodose, une homéotéleute en [ās] lie deux termes clés de l'argumentation : la «recompense» tant espérée, fondée sur la «cognoissance» des sentiments d'Arnalte – laquelle forme en outre un isolexisme avec «cognoistras». L'apodose se clôt sur la «raison», acmé de la période. La protase se déploie alors dans une parfaite symétrie : répétition de «raison», d'abord, qui entraîne l'argumentation vers sa fin ; répétition de «recompense», ensuite, formant une nouvelle homéotéleute en [ās] avec un autre terme clé, l'«esperance», liée par un ultime isolexisme au prédicat final, conclusion de l'argument : «jamais ne desespereray».

Toutefois, et même si en 1540 Étienne Dolet donne pour règle ultime à la réalisation d'une bonne traduction «l'observation des nombres oratoires» (12), c'est-à-dire l'usage de figures de sonorité pour structurer les périodes, le procédé est ici un peu trop ostentatoire pour ne pas devenir suspect – surtout que, dans les refus de Lucenda, toutes les figures de sonorité disparaissent :

Negar no te *quiero* : pues *que mas quieres que quiera, que créer que me quieres* mas porque de tus trabajos mal galardón sacarás : que será tan espaciosa el *esperança* como pressuroso el pedirte declaro. E porque podría ser que pensarás : que pues son mis palabras blandas que mis obras asperas no serán te desengaño e digo : que si del reves tus desseos no buelvas : y que si la *orden* que ellos te dan no *desordenas* : que yo tus *quexas* porne en boca de quien *aquexar* tu persona sepa. (30-31)

Toutesfois je ne te veux nier que tu m'aymes, puy que tu me cherches plus que je ne veux. Ainsi de ces travaux tu seras mal guerdonné. Car je te declare, qu'autant sera spacieuse l'esperance, comme ta demande m'est importune. Et pource que (peult estre) tu penseras, que puy que mes paroles sont douces, que mes œuvres ne seront rigoureuses : pour ne te tromper, je te dy que si du tout ne renverses ton outrageuse affection, et que l'ordre d'icelle ne pervertisse, je la mettray en main de tel, qui sçaura bien de toy se plaindre et venger. (30-31)

Entre Arnalte et Lucenda se crée ainsi un écart stylistique, dont un ajout, à l'entame du premier refus, me semble confirmer le caractère volontaire :

Bien piensas tu Arnalte que la fuerça de mi bondad has *con tus razones* de enflaquecer : lo qual si assi lo piensas : engaño recibes : porque has de saber que no tengo yo en mis defendimientos menos confiança que tu *en tus porfias*. (31)

Tu penses bien, Arnalte, *par tes propoz affectez*, vaincre la force de ma vertu : mais si ainsi est, tu t'abuses. Car tu dois sçavoir, que je n'ay moins de confiance à mon peu de defense, que tu as *en tes grandes persuasions*. (31)

Là où, dans l'original, Lucenda emploie des syntagmes relativement neutres pour qualifier la requête d'Arnalte («tus razones», «tus porfias»), Des Essarts ajoute une qualification :

« tes propoz affectez », « tes grandes persuasions ». Ces adjectifs ont une valeur métastylistique : ils soulignent le caractère artificiel de la requête, avec laquelle contraste le style moins orné du refus. Cet écart renforce la portée satirique du texte, à laquelle Des Essarts aurait donc été sensible. Face à l'affectation affichée d'Arnalte, les dames de la cour, à qui le roman est adressé⁷, préféreront le style plus simple de Lucenda, qui seul, ici, aurait valeur de modèle.

L'hypothèse se trouve corroborée par un roman écrit dans les années 1550 par un auteur anonyme, sous le pseudonyme de Théodose Valentinian : *L'Amant resuscité de la mort d'amour*. Dans ce roman en cinq parties, les deux dernières sont une réécriture de *L'Amant mal traicté*, dont elles constituent un précieux témoignage de réception. Un personnage, qui ne sera jamais nommé que « l'Amant » ou « le malade » (d'amour), y narre l'histoire de ses amours malheureuses, sur le mode de la surenchère : si Arnalte était l'*amant mal traicté*, lui sera l'« *amant plus que mal traicté* » (356). Entre les requêtes de cet amant et les refus qu'il essuie se retrouve, de façon plus nette encore, l'écart de style que je viens d'identifier. Comparons d'abord un extrait d'une requête d'Arnalte dans la version de Des Essarts, avec son équivalent dans une requête de « l'Amant » :

je n'ay moins de foiblesse pour me vaincre, que tu as *de force pour me forcer*. Et oultre je t'asseure, que plus par l'impuissance de resister, que de grande *volunté*, me suis rendu tien : *Car s'il estoit en mon pouvoir je te fuyrois, et je te cherche*. Mais tu peuz tant sur moy, et moy en moy ay tant peu de liberté, que quand j'ay voulu point ne t'aymer je n'ay sceu : pource que mon triste cueur est (par ma fermeté, et tes bonnes graces) à toy conjoint. D'avantage, je t'avise que s'il m'eust esté possible, plus tost que rien de toy esperer, je t'eusse esloignée : *Mais comme si par predestinacion je fusse condamné à estre tien*, je n'ay eu le pouvoir d'éviter le mal de ce bien, et autrement ne peult estre. Ne me denie doncq' ta bonne grace : car par la grandeur de mon mal, je l'ay bien meritée. (*L'Amant mal traicté* 23-24)

Et toutefois pour avoir grace de vous, j'alegue l'extreme et obstinee resistance par moy faite, pour n'estre votre. Je diz que l'obligation amoureuse que je me sens avoir à vous, est *une force forcee*, une contrainte, il n'y a riens de ma liberalité et *volonté*. *Que si les choses estans encores entieres, il estoit en mon pouvoir d'évader, je m'enfuirais* plustot que de tomber en voz mains, et en votre puissance. Mais m'estant ceste fuite impossible, *je vous cherche*, je poursuis la reception de ma sujettion, pource que d'autre estat ou condition je ne puis estre. *Comme si par predestination je vous estois adjudé et condamné d'estre votre*. O que grande sera, combien liberale votre misericorde, combien douce, combien gracieuse ? De tant c'est àçavoir, que grande et longue a esté la rudesse de ma resistance. (*L'Amant resuscité* 281-282)

Pour écrire ce discours, Valentinian a clairement sous la main la traduction de Des Essarts, à laquelle il emprunte de nombreuses expressions, organisées suivant la même *dispositio*. Il amplifie par ailleurs certains traits du style oratoire d'Arnalte, comme ici dans la péroraison :

Puys doncq' qu'avecq' si peu, que ta seule parole, tu peux satisfaire et recompenser mes services, ne me la denie. Car je ne desire plus grand bien, que de ton consentement me pouvoir dire ton serviteur. (*L'Amant mal traicté* 29-30)

⁷ « Aux Dames de la Court humble salut » (3).

Et si vous puis asseurer davantage, et ce non par songe, ne par reverie, ains d'une parolle vive et eveillee, et encores parolle non subite, ne temeraire, ains parolle meurement et de long temps avisee et deliberee, que ce seroit bien toute la plus grande et heureuse fortune, qui me pourroit avenir en ma vie, que celle qui me donnerait le moyen de vous faire service agreable. (*L'Amant resuscité* 276)

La période oratoire de *L'Amant resuscité* est encore plus nettement charpentée que celle de *L'Amant mal traité* : quatre membres de longueur similaire, répartis en une apodose et une protase binaires (je situe l'acmé à « deliberee »), et dont diverses figures de sonorité assurent la liaison. C'est ainsi dans un style oratoire encore plus affecté que celui d'Arnalte que Valentinian écrit les requêtes de son amant « plus que mal traité ».

Quant aux refus de la « damoiselle » (anonyme elle aussi), ils sont écrits dans un style remarquablement plus simple. En voici un condensé :

Bien fu-je surprise à l'heure, de quelque ébahissement, quelle mouche (comme on dit) vous pouvoit avoir piqué, pour estre devenu tout à coup, ou blasonneur, ou moqueur, ne l'ayant onques auparavant esté, que j'eusse veu, ou sceu, ou ouy dire. Encores que le nombre de ceux qui en font profession soit tel et si grand, qu'il est malaisé en pouvoir trouver d'autres. [...] O moy paovre, quelle reponse me sera il possible de vous faire? Diray-je ce que sur le premier propoz j'ay dit, et ce que communement ont les filles acoutumé de repondre, que vous vous moquez de moy? Nenny certes. [...] Vous dittes que ceste mienne reponse vous apportera la mort. Premièrement je sçay bien, que c'est le dire commun de tous amans; et toutefoys nous n'en voyons mourir aucun. Quoy que soit si rarement, que depuis la constitution du monde, à peine en contons nous trois ou quatre. Davantage je vous connois pour homme sage, fort et constant, et tel, que nullement vous ne cederiez à la passion amoureuse, laquelle n'a acoutumé que de vaindre et surmonter les plus foibles, ou ceux, qui n'y veullent aucunement resister. [...] Parquoy monsieur, je vous supplie bien humblement faire encores tant pour moy, pour laquelle vous avez déjà tant fait, que de vous deporter de ceste demande. (286-294)

Proverbe, concessions en hyperbates typiques d'un style conversationnel (« Encores que le nombre de ceux [...] », « Quoy que soit si rarement [...] »), mise à distance d'une certaine phraséologie cliché (« ce que communement ont les filles acoutumé de répondre », « le dire commun de tous amans ») : tout concourt à donner l'impression du naturel. À cela participe encore le recours à un style coupé, comme dans cette période :

J'ay veu grand nombre d'autres gentilzhommes. J'en ay ouy beaucoup parler. J'ay eu beaucoup à repondre. Dieu m'a fait ce bien, d'avoir toujours continué leurs assaux. J'espere s'il luy plaist, que je ne craindray point les votres. (295)

Il s'agit bien d'une période oratoire, mouvement prosodique et argumentatif complet, prenant la forme d'un enthymème fondé sur deux prémisses majeures (beaucoup d'hommes m'ont courtoisée et Dieu m'a toujours aidée à leur résister), une mineure sous-entendue (or vous êtes un homme comme les autres) et une conclusion (donc je vous résisterai) – mais sans hypotaxe ni connecteur⁸. Ce style moyen, tout à fait

⁸ Voir l'article de Lecointe consacré au style périodique coupé comme un trait du *sermo* chez Montaigne.

pré-classique, contraste nettement avec les requêtes de l'amant, où certaines figures de sonorité de San Pedro se retrouvent encore telles quelles :

yo no tuve menos flaqueza para vencer me que tu fuerça para forçarme (*Arnalte y Lucenda* 23)

l'obligation amoureuse que je me sens avoir à vous, est une force forcée (*L'Amant resuscité* 281)

Face à ce contre-modèle d'affectation, les refus offrent un modèle de naturel, plus à même de plaire aux cercles courtois du milieu du siècle, où le goût était à l'atticisme – idéal de sobriété du style.

Plus largement, c'est aussi le cadre judiciaire des *novelas* qui fait l'objet d'une relecture. Si Lucenda a eu raison d'éconduire Arnalte, ce n'est pas qu'il lui était défendu de consentir hors du cadre légal d'un mariage approuvé par son père, c'est surtout que les requêtes d'Arnalte n'avaient rien de *civiles* et, tout simplement, qu'elle ne l'aimait pas. C'est du moins la lecture qu'en propose l'amant de Valentinian :

O Arnalte, Arnalte! Vous aleguez rigueur en Lucenda. Vous trouvez etrange la force de la resistance qu'elle vous a toujours faite. [...] Estoit ce chose civile et raisonnable, que vous la forcissiez d'estre votre, ne vous portant d'elle memes en ceste part, n'amitié, n'affection quelconque? [...] O les sages reponses qu'elle vous a faites. (356)

En plus d'être des contre-modèles de style, les requêtes d'Arnalte sont donc aussi des contre-modèles de civilité : un gentilhomme n'a pas à requérir instamment une femme qui n'a pour lui « n'amitié, n'affection quelconque » – et s'il le fait, elle sera bien sage de l'envoyer sur les roses.

Le franc refus des harangueurs : *Les Aventures de Floride de Béroalde de Verville* (1592)

Dans la seconde moitié du siècle, la production de romans sentimentaux se tarit. Aucun texte nouveau ne voit le jour avant la publication, en 1592, de la première partie des *Aventures de Floride*, de Béroalde de Verville. On y retrouve la même dialectique que chez Des Essarts et Valentinian : les dames ne cessent d'éconduire des soupirants dont l'art oratoire reste aussi ostentatoire qu'inefficace. Une étape a même été franchie dans le discrédit des solliciteurs, que le narrateur s'attache à rendre tout à fait antipathiques.

Dans l'une des intrigues secondaires, un certain Floyant tente de s'attirer les grâces d'une bien nommée Constance. Poliment éconduit une première fois, Floyant, « trouvant une agreable vie en ce doux refus que elle luy faisoit, qui, à son advis, n'estoit point un dernier congé », revient à la charge :

Belle Demoiselle, je ne sçay pourquoy vous me fuyez tant, veu que je desire vous faire paroistre que je voudrois vous faire tout le service que je pourray penser vous estre agreable, vous pouvez bien avoir des serviteurs plus advantureux en apparence que moy, mais non pas de plus fidelle, et qui souhaite voz bonnes graces plus que sa vie. (161 v°)

Dans la bouche de Floyant, qualifié d'«estourdy» (161 r^o) et d'«ennuyeux» (162 r^o), ce style obséquieux paraît bien ridicule, n'étant adapté ni à sa destinataire, ni à son contexte d'énonciation. De fait, Constance l'interrompt brusquement :

À ce mot elle luy dit : Mes bonnes graces c'est à dire ma ruine. (161 v^o)

Ce type d'interruption est courant dans *Floride*, où les femmes ne laissent plus aux hommes le loisir de mener jusqu'au bout leurs importunités. Cette pratique, absente chez San Pedro où les discours s'enchaînaient à la manière de plaidoiries, était presque apparue dans la traduction de Des Essarts, qui ajoutait, après la première requête d'Arnalte :

Et *n'ayant quasi finy mon propos*, d'une voix tremblante me va respondre. (30)

Chez Valentinian, pour la première fois, l'amant se faisait interrompre (278). Chez Béroalde enfin, l'interruption devient usuelle. Floyant toutefois n'en démord pas et, essuyant un énième refus, va jusqu'à «machin[er] sur la vie de la belle qu'il avoit tant désirée» (162 v^o). Et le narrateur de conclure, désabusé : «ainsi sont trop souvent les belles affligées par la fascherie que leur font tels ennuyeux» (162 r^o).

L'intrigue principale repose aussi sur une incivile tentative de séduction. Un courtisan bravache surnommé tantôt le Brave, tantôt le Galant, a gagé qu'il séduirait en moins de six semaines la plus vertueuse des dames de la cour : Floride. Sa première requête, saturée de lieux communs, est qualifiée par le narrateur de «harangue» (125 v^o). Le terme prend une connotation clairement négative, comme dans cette autre scène, tirée de la seconde partie :

CLONDICE. Madame, je ne parleray point obscurément, s'il vous plaist : car je vous diray naïvement mon intention, aussi que je ne sçaurois tant discourir, n'en ayant pas la science, ny l'art de sçavoir desguiser mes affections. Puis apres je vous monstreray par preuves legitimes ce que j'ay dans le cœur, vous jurant premierement qu'il y a long temps que je vous suis serviteur, et le vous desire faire paroistre. Aussi j'ay pris ceste hardiesse de le vous descouvrir, afin que me donniez sentence de mort ou de vie. Ne recherchez point, je vous prie, ces difficultez d'honneur, dont les Dames ont accoustumé de s'aider, mais tout d'un coup ruinez moy, ou m'acceptez, afin que je sçache vostre volonté, et que je pourvoye à moy : car je vous fais tous les serments du monde, et tels qu'il vous plaira, que je ne puis estre de ces languissans miserables, qui continuent en leur erreur, il y a plus de deux ans que je cache ce feu secret en mon cœur, sans vous l'oser dire : or à ceste heure qu'il vous est manifeste, je vous prie mettez ordre à noz affaires, et que je puisse estre resolu, ainsi que vous estes certaine de l'amour que je vous porte. MINERVE. Quelle nouvelle harangue est-ce cy, qu'est ce à dire cela : Avez vous rien veu en moy qui vous incite à ce desordre, et d'où vient que vous machinez ainsi contre mon honneur? (174 r^o)

Même si Clondice prétend parler «naïvement» et demande à son interlocutrice d'en faire de même, Minerve ne s'y trompe pas : sa déclaration est bien une «harangue», une «grande persuasion», comme disait Lucenda, fondée sur le faux dilemme de vie ou de mort dont se moquait la demoiselle de *L'Amant resuscité*. Le contraste avec la réponse incisive de Minerve est spectaculaire. S'il y a une chose vraie dans le discours

de Clondice, c'est son affirmation liminaire : il n'a pas la science de discourir. Car chez Béroalde de Verville, la harangue constitue définitivement, pour un courtisan amoureux, un contre-modèle ridicule, qu'il est permis aux femmes d'interrompre avec toute la franchise du monde.

Conclusion

Au terme de cette brève étude stylistique des discours de requête et de refus amoureux des romans sentimentaux du XVI^e siècle, j'espère être parvenu à montrer que ces textes offrent bien des modèles de refus : modèles stylistiques de naturel, de *neglegentia diligens* et de finesse d'esprit, sans affectation ni pédantisme latinisant, et modèles de comportement, d'audace et de légitimité à dire non. Certes, ce droit au refus se fonde chez San Pedro sur une logique patriarcale : c'est parce que la demoiselle doit préserver son « honneur » pour le mari que lui choisira son père, qu'elle doit se refuser à ceux qui la sollicitent. Toutefois, cette toute puissance du père et du mari fait, dans la France du XVI^e siècle, l'objet de critiques, qui transparaissent dans certains romans : dans *Les Angoysses*⁹; dans *L'Amant resuscité*, où la loi du père apparaît soumise à la loi de Dieu et au libre choix de la demoiselle, selon l'affection qu'elle porte, ou non, à son prétendant; dans *Floride*, où ce n'est pas par égard pour ses parents que l'héroïne se refuse au Brave, mais parce que ce « Galant » harangueur ne saurait lui plaire, et qu'elle en aime déjà un autre. Les traducteurs et auteurs de romans sentimentaux de la Renaissance offraient ainsi à leurs lectrices, systématiquement apostrophées aux seuils des romans, des modèles de refus idéaux, triomphant toujours des ennuyeux¹⁰.

Bibliographie

- Béroalde de Verville, François. *Les Aventures de Floride : histoire françoise*. Tours : Jamet Mettayer, 1592.
- Béroalde de Verville, François. *Seconde Partie des aventures de Floride*. Tours : Jamet Mettayer, 1594.
- Crenne, Hélisenne de. *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*. 1538. Éd. Christine de Buzon. Paris : Champion, 1997.
- Dolet, Étienne. *Maniere de bien traduire d'une langue en aultre*. Lyon : Dolet, 1540.

⁹ Voir la partie « Dans quelle mesure un mari est-il en droit de punir sa femme adultère ? » de l'article de Génin (13-14).

¹⁰ Telle ne fut pas cependant la réception qu'en eurent les romanciers de la génération suivante. De Des Essarts, ils ne retinrent que « la faconde et l'ornement » (Greiner 216), prenant les contre-modèles pour modèles. Ils évacuèrent le style sobre des refus féminins, dont ils réduisirent en outre l'importance dans l'intrigue : alors qu'à la Renaissance, le refus triomphe, à l'âge baroque, les romans se terminent le plus souvent par le mariage d'un couple établi comme tel dès le départ. Les rares refus n'y sont pas même toujours véritables, n'étant souvent que de feintes réticences, ou obéissant aux injonctions du père (Greiner 171-188).

- Duché, Véronique. *Si du mont Pyrenée / N'eussent passé le haut fait... Les romans sentimentaux traduits de l'espagnol en France au XVI^e siècle*. Paris : Champion, 2008. [réimpr. Paris : Classiques Garnier, 2024]
- Génin, Élie. « *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour*, un roman judiciaire ? » *Le Verger* 30 (2025). [En ligne]
- Greiner, Frank. *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de L'Astrée (1585-1628)*. Paris : Champion, 2008. [réimpr. Paris : Classiques Garnier, 2017]
- Lecointe, Jean. « L'organisation périodique du "style coupé" dans le livre III des *Essais* ». *Styles, genres, auteurs* 2 (2002) : 9-24.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid : Bailly-Baillière, 1905. [réimpr. Santander : Editorial de la Universidad de Cantabria, 2017]
- Mounier, Pascale. « Phrase liée et phrase imbriquée au XVI^e siècle. Entre langue et style ». *L'Information grammaticale* 171 (2021) : 50-57.
- Mounier, Pascale. *Le Roman à la Renaissance*. Grenoble : UGA Éditions, 2024.
- Orth, Myra. « The Prison of Love : a medieval romance in the French Renaissance and its illustration ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 46 (1983) : 211-221.
- Reynier, Gustave. *Le Roman sentimental avant l'Astrée*. Paris : Armand Colin, 1908. [réimpr. Genève : Slatkine, 1969].
- San Pedro, Diego de. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*. 1491. Éd. Véronique Duché. Paris : Champion, 2004. [réimpr. Paris : Classiques Garnier, 2023]
- San Pedro, Diego de. *Cárcel de amor*. 1492. Éd. Véronique Duché. Paris : Champion, 2007. [réimpr. Paris : Classiques Garnier, 2023]
- San Pedro, Diego de. *Carcer d'amore*. Trad. Lelio Manfredi. 1514. Éd. Vincenzo Minervini et Maria Luisa Indini. Fasano : Schena, 1986.
- San Pedro, Diego de. *La Prison d'amour laquelle traicte de l'amour de Lerian et Laureolle*. Trad. François Dassy. Paris : Galliot du Pré, 1525.
- San Pedro, Diego de. *La Prison d'amours laquelle traicte de l'amour de Leriano et Laureole*. Trad. François Dassy. Paris : Galliot du Pré, 1526.
- San Pedro, Diego de. *L'Amant mal traicté de s'amy*. Trad. Nicolas Herberay des Essarts. 1539. Éd. Véronique Duché. Paris : Champion, 2004. [réimpr. Paris : Classiques Garnier, 2023]
- Tamas, Jennifer. *Au Non des femmes*. Paris : Seuil, 2023.
- Thorel, Mathilde. « *Langue translativ*e » et *fiction sentimentale (1525-1540)*. *Renouvellement générique et stylistique de la prose narrative*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 2006.
- Valentinian, Théodose. *L'Amant resuscité de la mort d'amour*. Vers 1555. Éd. Véronique Duché. Genève : Droz, 1998.
- Vigier, Françoise. *Recherches sur le roman sentimental espagnol (vers 1440-1548)*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1993.
- Whinnom, Keith. « Diego de San Pedro's stylistic reform ». *Bulletin of Hispanic Studies* 37 (1960) : 1-15.



Dariusz Krawczyk

Uniwersytet Warszawski (Poland)
dariusz.krawczyk@uw.edu.pl

D'Urbino à Paris : le *Discours de la court* (1543) de Claude Chappuys et la civilité monarchique française¹

From Urbino to Paris: Claude Chappuys' *Discours
de la court* (1543) and the French Monarchical Civility

Received: 30/07/2025

Accepted: 19/11/2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: This article compares Castiglione's *Libro del Cortegiano* with Claude Chappuys' *Discours de la court* (1543). While Castiglione, through a polyphonic dialogue, shapes the ideal of a courtier whose personal virtues reflect back on the prince, Chappuys offers a monologic poem that effaces the individual in favor of the collective grandeur of court and king. Rather than forming an autonomous subject, the *Discours* seeks to situate the courtier within the hierarchical order of the "house of the king." Through the allegory of the palace and a panegyric rhetoric, Chappuys thus contributes to inventing a form of monarchical civility, celebrating Francis I while shaping the poetic representation of the courtly institution.

Keywords: Courtier, Court Culture, Civility, French Court, François I of France, Castiglione Reception

Au tournant des XV^e et XVI^e siècles, la cour n'est plus seulement l'entourage immédiat du souverain : elle s'élargit, s'ouvre à de nouveaux milieux, attire par les perspectives de faveur et de fortune qu'elle laisse entrevoir, et se pare d'un prestige dont la magnificence fascine. Autour du prince, qui n'est plus *primus inter pares* mais un monarque « à nul autre pareil » (devise qu'utilisera plus tard Louis XIV) gravitent ceux qui espèrent voir récompensées leur fidélité, leur service et leur sens de l'opportunité : les courtisans.

¹ Financement : L'auteur a bénéficié d'un financement du programme de recherche Horizon Europe (Marie Skłodowska-Curie Actions) de l'Union européenne [CIVILITY n° 101108056].

Il n'est donc pas surprenant qu'apparaisse la réflexion sur le courtisan et, à ses côtés, sur la dame de cour, réflexion qui très tôt prendra en France un relief différent de celui qu'offre l'œuvre majeure consacrée à cette question à l'époque : *Il libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528).

En France, les mutations de la vie aulique sont perceptibles dès la seconde moitié du XV^e siècle, sous le règne de Louis XI (1461-1483)², alors même que l'influence italienne reste encore limitée. L'engouement pour un idéal de civilité et d'élégance « à l'italienne » se manifeste clairement sous Louis XII (1498-1515) et plus encore sous François I^{er} (1515-1547). Rien d'étonnant, dès lors, à ce que, comme l'a bien observé Gérard Defaux, « tout ce qui alors se publie d'important en Italie [...] passe aussitôt les Alpes soit pour y être de nouveau publié en toscan, soit pour y être très vite traduit en notre langue vulgaire » (Defaux 518). L'ouvrage de Castiglione fait partie de ces textes importés et son succès tient autant à son sujet – la définition du parfait homme et de la parfaite dame de palais – qu'à sa forme : un dialogue enlevé, nourri d'anecdotes, mettant en scène, dans le cadre raffiné de la cour d'Urbino, un idéal de grâce, d'esprit et de civilité. La rapidité de son implantation en France illustre la capacité de la cour française à intégrer des références extérieures pour nourrir sa propre réflexion sur l'idéal curial.

Le *Discours de la cour* (1543) de Claude Chappuys constitue l'un de ces premiers témoins de la réception française de la pensée de Castiglione, d'autant qu'il émane d'un homme étroitement lié à la cour de François I^{er}³. Mais ce poème, tout en laissant percevoir l'influence du *Courtisan*, propose une vision différente de la vie curiale, où le courtisan se soumet entièrement à l'ordre monarchique. C'est cette tension entre héritage et transformation que le présent article se propose d'examiner, en montrant comment Chappuys met en avant la fonction sociale et politique de la cour, contribuant ainsi à la mise en place d'un modèle spécifiquement monarchique du courtisan et de la civilité⁴.

Claude Chappuys (1500?-1575), chanoine de la cathédrale de Rouen au moment de la publication de son *Discours*, mais déjà valet de chambre et bibliothécaire du roi

² Les contemporains accusent d'ailleurs Louis XI d'avoir tenu à l'écart l'ancienne noblesse de souche et d'ouvrir sa cour aussi bien aux petits nobles de province qu'aux bourgeois. D'après J. Lemaire, c'est justement le moment où apparaissent en France les vrais courtisans (259-65).

³ Le *Discours de la Cour* a été imprimé à Paris, chez André Roffet dit le Faulcheur, en 1543. Transcription de cette édition peut être trouvée ici : DOI 10.5281/zenodo.15688586. On en connaît également un manuscrit (BnF, ms. fr. 25451) portant le même titre, auquel une main anonyme a ajouté un complément : « Discours de la cour du Roy François premier de ce nom restaurateur des lettres ». En 1558, à Paris, chez Philippe Danfrie et Richard Breton, paraît *Le Discours de la Cour. Avec les plaisants Recits de ses diversitez*, qui offre une version remaniée et mise à jour du poème de Claude Chappuys. Longtemps attribuée à François Gentillet, cette adaptation est aujourd'hui plutôt attribuée à François Habert.

⁴ La seule étude du poème de Chappuys dans la perspective de la réception de Castiglione en France demeure celle de P. Toldo. Le critique souligne que « Nous sommes bien loin d'avoir ici un traité de la vie de la cour, et il ne s'agit à tout prendre que d'un tableau assez fidèle de l'époque. » (I, 83), tout en reconnaissant que l'accent mis par Chappuys sur la nécessité de l'éducation du courtisan dérive de Castiglione (I, 78). D. Costa se montre plus réservée, notant que « il nome di Castiglione era citato direttamente e numerosi versi illustravano le qualità del cortigiano, ispirandosi probabilmente proprio agli indici delle edizioni italiane. » (251).

depuis les années 1530⁵, appartient au cercle restreint des courtisans-poètes qui contribuent très tôt à la diffusion du *Courtisan* en France. Sa participation à un recueil de pièces en vers et en prose en témoigne : on y trouve la première traduction partielle du dialogue de Castiglione, due à Mellin de Saint-Gelais (BNF, ms. fr. 2335, contenant seulement le livre III). Avant la traduction intégrale de Jacques Colin, poète que Chappuys louera dans le *Discours*, Jean Chaperon propose une autre version partielle. Entre 1537 et 1538 donc paraissent pas moins de quatre éditions différentes⁶. Cette effervescence éditoriale reflète l'intérêt du roi, probablement commanditaire de la traduction, mais aussi celui de sa famille, des lettrés de la cour et des nobles avides de se familiariser avec le texte. Par ses thèmes – art de plaire, esprit, conversation, rapport à l'amour et aux femmes – et par son équilibre entre érudition et légèreté, le *Courtisan* offre un modèle dans lequel la noblesse française peut se reconnaître. Le souvenir idéalisé que Castiglione garde de la cour d'Urbino devient en France un horizon à atteindre, un idéal à imiter. Comme l'a montré Peter Burke, cet attrait dépasse largement les frontières françaises.

Le *Discours de la court* de C. Chappuys apparaît moins comme un manuel de formation individuelle ou de civilité courtoise (Krawczyk) que comme une apologie institutionnelle de la cour. À ce titre, il éclaire les enjeux politiques, sociaux, institutionnels et culturels dans lesquels s'inscrit la réception de Castiglione en France, réception qui n'a bien sûr rien d'automatique. Le *Discours de la court* n'est en aucun cas un *Courtisan* français, et l'on y trouve peu de traces d'une influence directe⁷.

Pour comprendre le contexte de sa parution, il faut prendre en compte que l'œuvre de Castiglione n'est pas le seul texte consacré aux courtisans en circulation à l'époque. L'intérêt pour la réflexion sur la cour est alors ravivé par le succès des ouvrages anti-auliques, notamment les traductions d'Antonio de Guevara, parmi lesquelles *L'Orloge des princes* (1540) et surtout *Du Mespris de la court & de la louange de la vie rustique* (1542). Ces textes contribuent à relancer le débat sur les vices, la corruption et les dangers de la vie curiale. Chappuys ne cite pas Guevara, mais il mentionne deux autres critiques notoires de la cour, Pasquin et l'Arétin (tous deux italiens), qu'il tourne en ridicule comme menteurs et médisants, et dont il réfute vigoureusement les attaques jugées fausses et malveillantes⁸. Le *Discours de la court* se présente ainsi comme une réponse directe aux discours susceptibles de ternir l'image des courtisans et, indirectement, celle

⁵ Même si C. Chappuys est nommé au chapitre de Rouen en 1536, il y réside peu et demeure très présent à la cour, y compris durant la période de rédaction du *Discours*. Sur cette phase de sa vie, voir L. P. Roche (37-52). Un ouvrage récent d'A. Thiéris et D. Millet sur la famille Chappuys d'Amboise consacre par ailleurs un long chapitre à Claude (81-243).

⁶ Sur les éditions françaises du *Courtisan* du XVI^e siècle, voir Balsamo *et al.* (155-58).

⁷ C'est surtout dans la seconde moitié du XVI^e siècle que la réflexion sur la figure du noble et du courtisan se développe, comme l'ont montré les analyses de N. Doiron sur plusieurs ouvrages représentatifs de ce courant.

⁸ Pasquin et Arétin sont décrits comme des Bohémiens. Pasquin, d'ailleurs, veut décourager le narrateur d'aller à la cour, prétendant lui prédire sa « fortune bonne » (fol. B ij v^o), prédiction qui se formule bien entendu en termes très négatifs. Le narrateur rejette évidemment ses conseils : « Mais son propos estoit si deshonneste / Que les cheueulx m'en dressaient en la teste : / Et grandement ie m'en trouuay fasche » (fol. B iij r^o).

du roi lui-même, parce que traditionnellement la cour est le miroir du prince. Critiquer la corruption de la cour, c'est toujours, en partie, mettre en cause le souverain : si le vice s'installe dans son entourage, sans être extirpé, le monarque en devient responsable. On comprend donc bien pourquoi Chappuys a jugé nécessaire de réagir et de composer une apologie conjointe du monarque et de sa cour.

Mais le rapprochement temporel entre Castiglione et le poème de Chappuys n'est pas la seule preuve de l'influence de l'un sur l'autre. On observe aussi l'apparition du vocabulaire castiglionesque dans un passage particulièrement révélateur. C'est le seul endroit où le poète aborde de manière explicite les règles de comportement du courtisan en situations sociales, autrement dit les règles de civilité. En effet, lorsque le narrateur pénètre au cœur du palais royal, il découvre, au milieu du donjon, la fontaine de civilité – étape obligatoire avant d'accéder aux plus hauts personnages de la cour. Dans ce passage (une vingtaine de vers au total, fol. D ij v^o-D iij r^o), Chappuys condense plusieurs motifs clefs du *Cortegiano* : on y retrouve par exemple l'idéal de la *grazia*, dans les expressions « Grace agreable, ung maintien asseuré, / Ung attrait doux, discret & mesuré », véritable répertoire de vertus immédiatement visibles, qui traduisent la maîtrise parfaite de l'art de se tenir et de plaire⁹. À cette civilité gestuelle et corporelle s'ajoute l'art de la parole : « apprendre à bien dire & parler » constitue l'une des compétences essentielles du courtisan, dont la conversation doit à la fois séduire les amis et résister aux ennemis (« C'est où l'on scait bien faire des amys / Et prouffiter avec ses ennemys »), dans la droite ligne du *Cortegiano*, où la conversation est l'emblème même de la civilité. Les maximes comme « S'accommoder au temps & aux personnes, / Dissimuler par prudence, & se taire / Quand est besoin » reprennent également cet héritage, insistant sur l'adaptabilité et la dissimulation comme conditions de la réussite aulique. Enfin, ces règles pragmatiques sont encadrées par des considérations éthiques : « se bien cognoistre, & bien se mesurer », « n'être assuré qu'en la vertu »¹⁰ réaffirment que la vraie dignité du courtisan repose sur la constance morale et les qualités intérieures. En somme, cette « fontaine de civilité » illustre parfaitement l'assimilation par Chappuys des thèmes de son illustre prédécesseur, mais insérés dans une rhétorique qui, nous allons le voir, subordonne l'individu au service du roi.

C. Chappuys était bien sûr conscient que son poème sera lu à la lumière du *Courtisan*. C'est pourquoi il s'y réfère au tout début du poème, dans une sorte de prologue, où il expose ses intentions. Il y revendique la modestie de son entreprise (« Gardant par tout la mediocrité », fol. A ij r^o) et précise qu'il ne prétend pas offrir une version française de l'ouvrage italien :

⁹ « Je veux donc que le Courtisan [...] ait par nature non seulement l'esprit et une belle forme de corps et de visage, mais aussi une certaine grâce, et, comme on dit, un air qui de prime abord le rende agréable et aimé de tous ceux qui le voient. » (Castiglione I, XIV, 39). Nous utilisons la traduction de Gabriel Chappuys (le neveu de Claude), publiée pour la première fois en 1580 et modernisée par A. Pons dans son édition.

¹⁰ « Se bien cognoistre, & bien se mesurer, / Esperer tout, en rien ne s'asseurer / Qu'en la vertu, qui en despit d'enuie / La mort rend mort, & redouble la vie, / De c'eulx qu'on voit se monstrier heroiques, / En tous exploitz tant prieuez que publicques. » (fol. D iij r^o).

En protestant que ie ne veulx former
 Le Courtisan, & moins le reformer :
 Car ce seroit marcher (a bien le prendre)
 Sus ung grand feu caché d'ung peu de cendre,
 De moy ie veulx non d'aultruy rendre compte. (fol. A ij v^o)

La tâche d'un émule de Castiglione devait en effet apparaître redoutable, tant par l'ampleur, la forme et le style que par la richesse du contenu. Chappuys n'entend donc ni « former » le courtisan ni le « reformer », affichant une modestie qui relève en partie d'un topos rhétorique, mais qui traduit aussi un positionnement délibéré : se situer en marge du modèle castiglionesque, tout en reprenant son thème central. Quelques vers plus loin, il précise encore qu'il ne souhaite pas élever son discours au niveau des spéculations de la philosophie morale ni se livrer aux grandes envolées oratoires : « Et n'entendz point la bouche au ciel leuer, / Blasmer le bien, & le mal approuuer » (fol. A ij v^o).

Ce refus de rivaliser avec Castiglione, de même que celui de s'engager dans une réflexion morale de haut vol, s'explique par l'orientation déclarée du poème. Chappuys veut proposer un témoignage « domestique et privé », pour reprendre une expression que Montaigne utilisera plus tard. Son but, dit-il, est de livrer une expérience personnelle de la cour : « L'ay estimé honneste & convenable / A moy de dire, aux aultres agreable / D'ouyr en brief, ce qu'en long temps i'ay veu » (fol. A ij r^o). Et il insiste : « De moy ie veulx non d'aultruy rendre compte » (fol. A ij v^o). L'insistance sur cette expérience privée de la cour signifie en même temps le resserrement de la perspective pour privilégier un seul point de vue dans la narration des faits, contrairement à l'exemple de Castiglione où cette expérience est exprimée par une pluralité des voix. Toutefois, ce cadre narratif autobiographique, déjà fragile au départ, s'épuise rapidement jusqu'à ce qu'il n'en reste plus de trace au moment où le narrateur commence la louange de François I^{er} et des membres de sa cour.

On constate aussi que Chappuys ne tient pas tout à fait ses promesses : derrière le voile de la fiction autobiographique, il propose bel et bien un texte qui initie un courtisan débutant aux réalités de la vie aulique. L'introduction, en ce sens, vise moins à définir un projet limité qu'à déjouer les attentes du lecteur et à éviter toute mise en concurrence directe de son poème avec le grand modèle italien.

Cette stratégie s'explique par la nature même du *Discours de la court*, dont le projet diffère de celui de Castiglione, tant par la forme de l'œuvre que par l'intention qui la sous-tend. Chappuys choisit en effet le poème allégorique, genre médiéval, mais encore largement utilisé par les poètes de la « génération Marot ». Le vers utilisé, dizains à rime plate, était idéal pour de longs développements à caractère moral, philosophique ou religieux. Ici, la trame narrative est aussi traditionnelle : un itinéraire allégorique du narrateur relatant son chemin vers la cour, ses hésitations, ses dilemmes, mais aussi les forces qui l'ont soutenu, figurées sous forme d'allégories (Espérance, Labeur, Diligence, Bon Vouloir, Faveur...). Cette structure confère au poème une portée didactique, à laquelle s'associe un registre encomiastique qui célèbre les vertus de François I^{er} et des principaux membres de son entourage. Rédigée du point de vue de celui qui est déjà intégré à la cour, l'œuvre n'a donc pas pour objet d'engager une réflexion sur la formation du courtisan idéal. Pour Chappuys, cette figure n'est pas à construire : elle existe déjà et trouve son incarnation

dans le roi et, par extension, dans les nobles gentilshommes et dames qui l'entourent. Les éloges adressés au monarque, qualifié de « premier sus tous roys » (fol. B iij r^o), ponctuent ainsi le poème et rappellent sa visée essentiellement politique.

On comprend dès lors que le *Discours de la court* illustre un processus de réappropriation culturelle et d'adaptation à un contexte monarchique centralisé, bien éloigné de la petite cour princière idéalisée par Castiglione. L'image du roi et de la cour y est aussi idéalisée, mais selon des modalités différentes : le texte s'inscrit dans l'entreprise collective de construction de l'image publique du souverain et de son règne (voir Langer ; Petey-Girard 171-79). Cette logique apologétique, dictée à la fois par la volonté de plaire au monarque et par la position de Chappuys comme familier de la cour, ne laisse place ni à la critique ni au débat.

Ce déplacement de perspective est décisif. Là où *Il Cortegiano* se présente comme une évocation rétrospective, Chappuys ancre son problème résolument dans le présent, en décrivant la cour telle qu'il la perçoit au moment de la rédaction, convaincu qu'elle atteint, sous François I^{er}, le sommet de son raffinement et de sa gloire. N'hésitant pas à la qualifier de « paradis terrestre », Chappuys affirme qu'« estre ailleurs au monde n'est pas estre » (fol. I ij v^o), signe que la cour de France se pense désormais comme un centre vers lequel tout doit converger.

La représentation de la cour repose sur un principe organisateur qui gouverne à la fois la structure du poème et la représentation de la cour elle-même : justement cette centralité du roi, autour duquel s'ordonne toute la hiérarchie curiale et, au-delà, l'ensemble du royaume. D'où l'importance symbolique du « palais du Roy », lieu allégorique clos, harmonieux et riche, à la fois centre politique et culturel, miroir de l'ordre monarchique et de ses fondements symboliques (Preisig). Le narrateur souligne la nature allégorique de ce palais : « Ce palais est tousjours pendu en l'air, / Et est par tout où il plaist au grant Roy » (fol. D ij r^o). Tout y est signe de grandeur et de magnificence. La cour est régie par la volonté royale, organisée selon les prérogatives et les vertus qui définissent le souverain : sa piété et son rapport à Dieu, la paix, la civilité, la valeur guerrière, l'autorité, la justice et, bien sûr, la faveur.

La description par énumération de la hiérarchie curiale illustre bien ce principe d'organisation : chaque membre, du grand officier jusqu'aux plus humbles archers de la garde, occupe une place et une fonction nécessaires au bon fonctionnement de l'ensemble. La progression narrative du novice vers le palais inscrit ainsi l'individu dans une architecture sociale et politique : la « maison du roi ». La longue liste des membres de la famille royale et des officiers (fol. D iiij r^o-H iiij r^o), classés par type d'office et l'ordre hiérarchique, ne se réduit pas à un simple guide pratique destiné à orienter le courtisan débutant dans les dédales administratifs. Elle ne constitue pas non plus un *who's who* de la cour de France au début des années 1540, même si elle joue certainement aussi ce rôle (Sicard). Elle est d'abord une construction politique : dans la continuité d'une tradition ancienne, la société y est représentée comme un corps humain, chaque membre étant appelé à jouer son rôle pour assurer l'harmonie du tout.

Ainsi, l'allégorie du palais ne se réduit pas à une célébration poétique de l'ordre curial : elle traduit une conception politique et sociale où la cour apparaît comme un organisme vivant, structuré et hiérarchisé, garant de l'unité du royaume. Ce cadre per-

met de mesurer le déplacement majeur qui distingue Chappuys de Castiglione. Chez ce dernier, le courtisan reçoit un rôle actif dans sa relation au prince. Sa mission ne se borne pas à incarner la civilité parfaite faite de grâce, de mesure et de cette « nonchalance étudiée » que Castiglione a rendue si célèbre, mais consiste aussi à faire rayonner cette excellence sur la cour et sur le prince. Dans le Livre IV du *Courtisan*, Ottaviano Fregoso explique que le courtisan idéal, ayant acquis l'estime et la confiance du prince, peut lui dire la vérité, le conseiller et infléchir, avec tact, ses décisions, corrigeant ainsi ses éventuelles erreurs de jugement¹¹. Loin d'être un simple serviteur, il devient le conseiller politique et éthique, et le modérateur des passions du prince, chargé de l'orienter vers la raison et la vertu. Comme le rappelle Fregoso, « de même que la musique, les fêtes, les jeux et autres manières plaisantes sont pour ainsi dire la fleur de la courtoisie, entraîner et aider son Prince à agir bien et le garder du mal, en est le véritable fruit » (Castiglione Livre IV, V, 328). La cour d'Urbino apparaît ainsi comme un lieu de réflexion sur la responsabilité politique de l'élite cultivée.

En revanche, dans le *Discours de la court* de Chappuys, le rapport entre le courtisan s'inverse : le courtisan n'est pas appelé à corriger son maître, mais à se corriger lui-même au miroir des vertus du souverain. Sa perfection ne résulte pas d'un effort autonome, mais de l'effet civilisateur exercé par l'institution monarchique. En conséquence, le courtisan doit se fondre dans le grand collectif de la cour ; tout son rôle consiste à manifester « l'ardeur de son bon zèle » (fol. B iij r^o), à servir avec loyauté et à se conformer sans réserve aux attentes royales. Ainsi, le courtisan n'apparaît plus comme un conseiller, mais comme un rouage intégré à la hiérarchie de la « maison du roi ».

En définitive, l'éventail des compétences et des vertus exigées du courtisan et surtout la place que Chappuys leur consacre dans son poème se trouvent considérablement réduits. Non pas parce que la cour n'aurait plus besoin d'hommes vertueux, capables et intègres, mais parce que, dans la représentation de Chappuys, ces qualités sont déjà incarnées par ceux qui entourent le roi. La cour de France apparaît comme exemplaire par essence, reflet de la capacité du souverain à discerner la véritable valeur des hommes et à ne conserver auprès de lui que ceux qui réunissent toutes les qualités requises. Alors que le *Cortegiano* tend vers l'idéal d'un « courtisan-philosophe », homme accompli moralement, esthétiquement, politiquement et militairement, mais aussi pragmatique et habile

¹¹ Le passage est un peu long, mais il mérite d'être cité : « La fin donc du parfait Courtisan [...] est à mon avis de gagner par le moyen des qualités qui lui ont été attribuées par ces seigneurs, la bienveillance et le cœur du Prince au service duquel il se trouve, au point qu'il puisse lui dire et lui dise toujours la vérité sur toute chose qu'il convient à ce dernier de savoir, sans crainte ou danger de lui déplaire ; et quand il sait que l'esprit de celui-ci est enclin à faire ce qui ne convient pas, qu'il ait la hardiesse de le contredire, et de se servir d'honnête manière de la faveur qu'il a acquise grâce à ses qualités pour le détourner de toute intention mauvaise et le conduire sur le chemin de la vertu. Et ainsi le Courtisan, s'il a en lui la bonté que ces seigneurs lui ont attribuée, accompagnée de la promptitude d'esprit, de l'amabilité, de la prudence, de la connaissance des lettres et de tant d'autres choses, saura à tout propos faire voir à son Prince, de manière avisée, quel honneur et quel profit il peut tirer, lui et les siens, de la justice, de la libéralité, de la magnanimité, de la mansuétude et des autres vertus qui conviennent à un bon Prince ; et au contraire, quel déshonneur et quel dommage proviennent des vices contraires à ces vertus. » (Castiglione IV, V, 328).

à tirer parti des circonstances, Chappuys conçoit un modèle beaucoup plus resserré, où l'excellence individuelle se mesure avant tout à l'aune du service rendu au roi. Comparé au courtisan de Castiglione, le courtisan français dispose d'un horizon d'action beaucoup plus limité et son rôle se réduit essentiellement à servir son prince avec dévouement : « Ce n'est assez que de servir aux yeulx : / Faire le beau, le doulx, & gracieux, / [...] Mais pour servir dignement ung tel maistre / Estre convient tel qu'on veult apparroistre » (fol. E ij v^o).

Dans le *Discours de la court*, cette différence apparaît de façon particulièrement nette dans l'énumération des courtisans et des officiers royaux, déjà évoquée. Chappuys associe à chaque fonction une vertu ou une qualité morale : la vaillance hors pair pour le dauphin Henri, son frère Charles et les chefs militaires ; la vertu et la beauté pour les dames de la cour ; la discrétion, l'habileté et la prudence pour les conseillers du Conseil privé ; la justice et l'équité pour le chancelier ; la diligence, le savoir et l'expérience pour les secrétaires ; l'érudition et l'intelligence pour les poètes. Mais aucun de ces portraits n'est véritablement approfondi. Les remarques se réduisent souvent à des formules générales, comme lorsqu'il est question d'hypocrisie et de flatterie : « Autour de luy ne fault estre hypocrite / Mais en craignant tousjours de luy desplaire, / La verité convient dire, ou se taire » (fol. E ij v^o). Chappuys consacre en revanche plus d'attention aux périls de la vie aulique et aux revers de fortune qui guettent même les plus vertueux, comme la disgrâce (fol. Gij v^o-H r^o). Ces aléas exigent du courtisan fermeté et humilité devant les décisions souveraines du roi : « Car c'est au Roy, & qui l'engardera / D'esleuer ceulx que bon luy semblera ? » (fol. H r^o).

Pour autant, la vision proposée par Chappuys demeure fondamentalement optimiste. Il sait que les splendeurs et les richesses de la cour de France exercent un attrait universel : « Car ceste court personne ne rebutte, / Chascun y tire ainsy qu'au blanc en butte » (fol. G v^o), qu'il s'agisse des jeunes ou des vieux, des riches ou des pauvres, des vertueux ou des ambitieux corrompus. Mais la cour possède aussi un pouvoir de purification : les importuns, parasites, cupides, intrigants et menteurs y sont vite démasqués, leur duplicité dévoilée, et ils sont rejetés grâce au discernement du roi qui conserve seulement les serviteurs loyaux. Cette fonction sélective explique pourquoi, dans ce poème, la Fortune ne règne pas à la cour : elle y est remplacée par l'Occasion, qui peut être maîtrisée, et surtout par la Faveur, garante d'une justice immanente : « Elle pourvoit les loyaux serviteurs / Sans escouter les affectez menteurs » (fol. I v^o). En supprimant une grande part d'incertitude, Chappuys oppose ainsi la cour de France, qui récompense le mérite et le service fidèle, à celles décrites dans les nombreux traités anti-auliques, souvent dénoncées comme des foyers de corruption et d'arbitraire.

Tout comme Castiglione, Chappuys reprend la réflexion sur le courtisan et la cour. L'homme de cour se tourne donc vers son propre rôle pour penser sa vocation et sa place dans la société. Il va de soi que, compte tenu des dimensions très modestes du poème de Chappuys, plusieurs des grands thèmes qui structurent le *Libro del Cortegiano* y sont absents. On n'y trouve ni véritable réflexion sur l'éducation, entendue comme le rôle formateur des arts et de la culture, ni analyse de l'art d'être courtisan dans sa dimension esthétique et sociale. Les débats sur l'amour, sur la place et le rôle des femmes dans une cour érigée en modèle sont également absents, tout comme la réflexion sur la conversation,

pratique décisive qui constitue chez Castiglione à la fois la méthode et l'emblème de la civilité. Mais cette série d'omissions ne résulte pas seulement de la brièveté du texte : elle éclaire la conception particulière de la cour que Chappuys entend transmettre.

Chez lui, l'esthétique est indissociable du politique : le poème ne se contente pas d'orner l'institution, il contribue à la fabriquer. La vision de la cour comme « palais du Roy » convertit l'ordre monarchique en une forme sensible et en rend visible la cohérence. La voix monologique, continue et unifiante, remplace la polyphonie du débat : la rhétorique elle-même épouse la logique d'un pouvoir conçu comme principe d'unité. L'itinéraire allégorique joue ainsi un rôle didactique, car il guide le lecteur à travers la hiérarchie curiale, transformant la diversité des figures – du grand officier au page – en un corps organique intégré. La progression vers le centre du palais efface progressivement la singularité exemplaire de l'individu : la narration se termine quand le narrateur s'approche du roi, comme si l'accomplissement du courtisan passait par sa propre dépersonnalisation au profit du collectif.

C'est là que se déploie la spécificité de la civilité chez Chappuys. Grâce, mesure, prudence et retenue ne définissent plus un éthos aulique, mais un style institutionnel qui règle la conduite de chacun dans l'espace de la cour. La civilité devient un principe de cohésion, une chorégraphie de l'obéissance où le service loyal du roi est la condition de toute distinction. Elle exprime, au fond, la vertu civilisatrice de la monarchie elle-même, qui confère au courtisan sa valeur et son identité.

Bibliographie

- Balsamo, Jean *et al*, éd. *Les traductions de l'italien en français au XVI^e siècle*. Fasano / Paris : Schena Editore / Hermann Éditeurs, 2009.
- Castiglione, Baldassare. *Le livre du Courtisan*. Éd. Alain Pons, trad. Gabriel Chappuys. Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1987.
- Chappuys, Claude. *Discours de la court, presente au roy*. Paris : André Roffet, 1543.
- Costa, Daniela. *La réception française du Courtisan au XVI^e siècle = La ricezione francese del Cortegiano nel cinquecento*. Thèse. Université de Reims/Università di Torino, 2001.
- Defaux, Gérard. « De la traduction du *Courtisan* à celle de l'*Hecatomphe* : François I^{er}, Jacques Colin, Mellin de Saint-Gelais et le ms. BNF fr. 2335 ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*. 64.3 (2002) : 513-48.
- Doiron, Normand. *L'âme captive : une histoire des traités de cour (XVI^e-XVII^e siècles)*. Genève : Droz, 2023.
- Krawczyk, Dariusz. « Civilité, vie aulique et maîtrise de soi dans le *Discours de la Court* de Claude Chappuys (1543) ». *Corps et âge sous l'empire des passions dans la littérature française des origines à nos jours*. Éd. Magdalena Koźluk et Łukasz Szkopiński, Wiesbaden : Harrassowitz, 2024. 77-87.
- Langer, Ullrich. « La flatterie et l'éloge : Claude Chappuys et François I^{er} ». *L'Éloge du Prince : De l'Antiquité au temps des Lumières*. Éd. Isabelle Cogitore et Francis Goyet. Grenoble : UGA Éditions, 2003. 209-222.

- Lemaire, Jacques-Charles. *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*. Paris/Bruxelles : Klincksieck / Académie royale de langue et de littérature françaises, 1994.
- Petey-Girard, Bruno. *Le sceptre et la plume : images du prince protecteur des lettres de la Renaissance au Grand Siècle*. Genève : Droz, 2015.
- Preisig, Florian. «Construire la maison du roi dans le *Discours de la court* de Claude Chappuys». *François I^{er} et la vie littéraire de son temps (1515-1547)*. Éd. François Rouget. Paris : Classiques Garnier, 2017. 333-47.
- Roche, Louis Peter. *Claude Chappuys (?-1575) poète de la cour de François I^{er}*. Poitiers : Imprimerie du Poitou, 1929.
- Sicard, Claire. «Le *Discours de la court* (Chappuys, 1543) et l'*Amples discours au roy sur le faict de ses quatre estats* (Du Bellay, 1559) : variations sur l'harmonie du corps politique». *Le Marquetis de Claire Sicard* (2008), DOI 10.58079/mv0x.
- Thiérus, Anaïs, et Damien Millet. *Les Chappuys d'Amboise : chronique historique d'une famille lettrée de la Renaissance*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2023.
- Toldo, Pietro. «Le courtisan dans la littérature française et ses rapports avec l'œuvre du Castiglione». *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*. 104 et 105 (1900) : 104 : 75-121, 313-30, 105 : 60-85.



Stanisław Świtlik

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Poland)

stanislaw.switlik@kul.pl

De la fausse honnêteté aux XVII^e et XVIII^e siècles

False Propriety in the Seventeenth and Eighteenth Centuries

Received: 29.06.2025

Accepted: 19.11.2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: Alongside the ideal of *honnêteté*, its negative reflection emerges discreetly in the seventeenth century, signalling a shift in the social understanding of this ideal. Charles Dufresny's 1703 play *Le Faux honnête homme* presents an eponymous character who embodies a distorted and instrumentalised form of *honnêteté*. While the comedy explicitly condemns false propriety, adventurers and libertine figures take up its defence. Acting as their advocate, Casanova reappropriates the social ideal in order to legitimise deceitful behaviour, to the detriment of its victims, who are themselves held responsible for their weakness.

Keywords: False Propriety, Propriety, Social Ideals, Seventeenth Century, Eighteenth Century

Au seuil du XVIII^e siècle, les témoins du temps n'ont plus de doute sur l'existence d'un modèle de civilité qu'est celui de l'honnête homme. Inspirée des traités italiens de la Renaissance, remodelée par les moralistes au XVII^e siècle, comme Antoine Gombaud, dit le chevalier de Méré, et Nicolas Faret, confirmée par La Bruyère, cette figure s'est imposée comme le modèle idéal de la civilité classique. À part les traités qui brossent les traits de l'honnête homme, les belles lettres interrogent également la problématique du modèle social jusqu'au crépuscule du siècle des Lumières. L'évolution de l'idéal social passe de la civilité de la Renaissance à la mondanité et la sociabilité des temps des philosophes : l'homme de cour, aristocrate et érudit, se prive doucement de ses inspirations religieuses pour devenir un homme poli du « monde » dont le comportement s'inscrit dans les théories du droit naturel (Lilti 207-222). Au milieu de ce long processus, *Le Misanthrope* de Molière met en relief les exigences et tensions de l'« art de plaire », investi par la nécessité de participer à la vie du monde : la bonne société peinte dans la pièce dévoile les ambiguïtés et les contradictions de l'« homme de bien », caractérisé par son exigence morale et risquant d'être sincère à l'extrême, et celles de l'« honnête homme »,

soucieux de « se faire aimer » dans la société, mais forcé par le contexte de ses interactions mondaines à flatter les puissants et même à médire ses amis (Mesnard 865-876; Bury 121-124).

Au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'idéal semble toutefois prendre une nouvelle allure nourrie de la philosophie des Lumières, celle de « homme sociable », établi entre les nobles de moins en moins puissants dans la hiérarchie de l'Ancien Régime et les bourgeois, habiles et efficaces, homme sensible au bonheur d'autrui sans nuire à soi-même. Dans cette période, l'art de plaire dans la société s'appuie sur un utilitarisme pragmatique et met l'accent sur le regard posé par le philosophe sur la réalité qui l'entoure (Bury 169-170, 195-203).

Mais il semble qu'en parallèle, quoique moins commenté, il y ait également un autre versant du phénomène qui traduit sinon sa décadence, du moins sa mise en question et son instrumentalisation. Construit comme un compromis entre le pédantisme et l'ignorance des usages qui s'imposent dans la participation à la vie mondaine, le type social devient la proie des vices humains. Sans prétendre épuiser la discussion, cet article vise à observer des traces de la présence de la fausse honnêteté dans les écrits de quelques moralistes, théoriciens, dramaturges et aventuriers de la période et à montrer comment les lettres rendent compte de la chute d'un code social idéalisé qui devient un outil dans les mains des fourbes. Dans notre enquête, nous nous servons surtout de la pièce de Charles Dufresny, *Le faux honnête homme* de 1703, pour saisir le phénomène en question, et après de quelques écrits de Giacomo Casanova pour interroger le regard du défenseur des manipulations sociales.

Le détournement de la figure de l'honnête homme semble ne pas occuper explicitement une grande place dans la production littéraire du temps, car les écrivains s'attachent surtout à préciser les règles de la bonne conduite, mais il n'est pas entièrement absent. En marge des développements moralisateurs, le contre-modèle négatif se dessine discrètement dans les portraits dressés de l'honnête homme. Dans son examen des nuances de la politesse mondaine, le chevalier de Méré mentionne son contraire, sinon sa forme dégénérée qui par sa nature est portée à tromper autrui :

L'honnêteté me semble la chose du monde la plus aimable, & les personnes de bon sens ne mettent pas en doute, que nous la devons aimer, que parce qu'elle nous rend heureux : c'est la félicité, comme on sait, est la dernière fin des choses, que nous entreprenons. Ainsi tout ce qui n'y contribue en rien, quoique l'on s'en imagine quelque apparence honnête, c'est toujours une *fausse honnêteté* : mais elle est encore bien plus fausse, quand on la trouve incommode & fâcheuse. Car à bien examiner toutes les vertus, elles ne sont à rechercher que de cela seulement, qu'elles peuvent servir à notre bonheur. [...] Comme la vraie honnêteté se mêle de tout, on peut bien juger que la fausse est d'une extrême étendue, & j'aimerais mieux n'avoir rien d'honnête, que d'avoir une *fausse honnêteté*. (Méré 86-87)¹

La fausse honnêteté se profile donc comme une tentative intentionnelle et trompeuse d'imitation de la conduite recommandée par les principes moraux et religieux. Pour détourner l'idéal, il s'agit d'adapter les préceptes de l'attitude de l'honnête homme pour

¹ Nous mettons en italique. Nous gardons l'orthographe des sources.

créer une illusion sociale. En revanche, en dépit des apparences et des réussites possibles dans la vie, cette stratégie éloigne l'homme du bonheur terrestre et de celui dans l'au-delà. Dans ce cadre moral et religieux, le théoricien de l'idéal de la civilité remarque la possibilité d'une attitude trompeuse qui ruinerait le code social proposé. Le risque auquel expose ce masque ne passe pas inaperçu dans le discours pédagogique. Dans la leçon adressée à un élève princier, Pierre Nicole met en garde contre la forme dénaturée de politesse, la plaçant tout au début de sa liste des menaces mondaines : « il y a du faux par-tout ; il y a une fausse valeur, *une fausse honnêteté*, une fausse libéralité, une fausse galanterie, une fausse éloquence, une fausse raillerie, de faux arguments » (Nicole 15)². Le pédagogue insiste sur le risque qu'il y a à confondre la réalisation juste des valeurs avec une réalisation artificielle visant à tromper l'entourage. Plus clairement, Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, religieux moralisateur, associe immédiatement l'honnêteté illusoire à l'hypocrisie (Bellegarde 77).

Cette attitude sociale inquiète les défenseurs des bonnes mœurs et possède un potentiel satirique dont peuvent s'emparer les écrivains après la fortune du code de politesse dans les milieux cultivés du Grand Siècle. Pourtant, il semble que le théâtre soit seul à tirer profit du thème. En 1703, Charles Dufresny (1648-1724) fait jouer *Le faux honnête homme* représenté au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain à Paris. La pièce est un échec et sombre dans l'oubli presque complet (Moureau 74-75, D'Heylli XXXV-XXXVI), mais elle est peut-être l'occasion d'observer comment l'idéal de l'âge classique sert les manigances et stratagèmes de personnages intrigants. Dans le sillage moliéresque, la comédie en prose en trois actes représente une famille après la disparition du père qui avait transmis tous les biens à Ariste. Tout comme Tartuffe, mais dans une logique de bonnes relations sociales supposées, sans être un faux dévot, Ariste est imposteur, devenu ami de la maison récemment, en séduisant les maîtres de maison par ses qualités supposées. Il n'y a que la servante Froisine qui ne se soit pas laissé aveugler par ses fourberies et le Capitaine avec lequel elle tente de faire valoir le vrai testament du défunt et de confondre Ariste. Conscient de la fragilité de sa position, malgré les sympathies plus ou moins acquises auprès de la Veuve et de la Marquise, celui-ci n'hésite pas à manipuler tous les membres de la famille et à briser le bonheur de deux jeunes amoureux, Angélique et Valère.

La réussite sociale d'Ariste s'appuie sur la reconnaissance que lui témoignent certains personnages du milieu qu'il fréquente. Sans doute faudrait-il commencer par le propos de son valet, Flamand, qui chante des louanges à l'adresse de son maître, en le mettant au-dessus de ses propres forces et même des forces humaines :

Flamand. Ah ! Je n'apprendrai jamais à être honnête homme, cela est trop difficile : je croyais d'abord que pour être honnête homme, il n'y avait qu'à aller tout droit à la boulevue³ ; mais il faut bien plus de façons. Mon Maître rêve jour et nuit, pour attraper une certaine perfection, qu'il appelle de la pr... probité ; l'y voilà venu à la fin, mais il est l'unique, et il le dit lui-même ; non, dit-il, il n'y a plus de probité aux hommes [...] (Dufresny, I, 11)

² Cette citation a été placée dans l'« Avant-propos » du *Véridique ou les mémoires de Fillerville. Histoire véritable par un menteur* (Anonyme 7).

³ « À la boulevue » signifie faire quelque chose « vaguement, avec peu d'attention » (*Dictionnaire* 1798).

La première réplique de la pièce, prononcée par la Veuve, formule clairement le jugement établi sur Ariste, lequel est censé tout expliquer et tout justifier : « oui, Monsieur Ariste est un vrai homme d'honneur ». Elle affirme avoir pour lui « de l'estime et de la vénération ». Dans les yeux de ses partisans, il passe pour un homme vertueux, sans tâche. Un groupe de trois traits de caractère semble justifier cet engouement pour lui : « sa sincérité, son désintéressement, sa probité » (Dufresny, I, 1). Jamais ennuyeux, jamais imposant, Ariste semble incarner ce juste milieu entre l'ignorance complète des savoirs et le pédantisme des humanistes, maniant douceur et tolérance sociales. Aveuglé par la splendeur des attraits affichés d'Ariste, sans repérer l'ambiguïté des démarches de celui-ci, Flamand n'hésite pas dans son opinion : « mon Maître, quoiqu'il ait plus d'esprit que tout le monde, par bonté de cœur, il aime toujours à faire amitié avec ceux qui sont bêtes » (Dufresny, I, 11). Dans cette litanie de compliments, on croit entendre en écho des idées formulées à l'entrée « honnête » dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 : à part être « civil, courtois, poli », la signification renvoie à l'« homme d'honneur, homme de probité, [qui] comprend encore toutes les qualitez agreables qu'un homme peut avoir dans la vie civile. C'est un parfaitement honneste homme. Il faut bien des qualitez pour faire un honneste homme » (*Dictionnaire* 1694). Les qualités accumulées dans la représentation d'Ariste dépassent la vision d'un « galant homme, homme de bonne conversation, de bonne compagnie » (*Dictionnaire* 1694). Ses traits de caractère rejoignent même, dans la bouche de ses partisans, l'idéal moral inspiré des sources anciennes et chrétiennes. Même Valère, fils de la Marquise, qui pourrait garder quelques réticences à son égard, lui témoigne une foi presque filiale. À ce père de substitution, le jeune homme « remett[ra] ses affaires] entre les mains, [il fera] ce qu'il [lui] conseillera » (Dufresny, I, 7). Modifiant à dessein quelque peu leur relation, Ariste cherche à ajouter à l'image du père bienveillant que se fait de lui Valère, les attraits d'une amitié sincère et désintéressée : en employant les termes qui correspondent à son profil, il se représente en « vrai ami [qui] pénètre, devine, prévient sans cesse » (Dufresny, II, 11).

Le prénom du personnage créé par Dufresny est bien admis auprès des lecteurs du XVII^e finissant et associé à la recherche d'un idéal élitiste. L'origine grecque du prénom renvoie à un individu rare dans la société : « Ariste » remonte au superlatif *áristos*, « le meilleur ». Sous le même prénom, Boileau représentait en 1683 le président Lamoignon dans son *Lutrin*, exprimant son admiration pour le magistrat (Boileau, ch. VI). Déjà, en 1671, le père Bouhours publiait les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, une suite d'échanges sur le ton familial abordant des sujets qui relevaient de la vie mondaine (Declercq 113-136). Ainsi le prénom riche de sens suppose-t-il un individu moralement irréprochable. Le décalage entre l'idéal et la pseudo-honnêteté dans le parcours d'Ariste révèle l'instrumentalisation du code social par ce dernier pour répondre à ses intentions déloyales.

L'admiration sociale pour Ariste se construit sur une idée préconçue sur son honnêteté par les personnes dont il avait réussi à gagner la confiance. Elles sont toutes représentées par le mari défunt de la Veuve et l'oncle d'Angélique, qui semble laisser la fortune familiale, en défavorisant ses proches, à Ariste, seul digne de confiance : une fortune à transmettre devient une mesure suprême de reconnaissance sociale. Frosine, peu encline à admirer l'homme en question, l'appelle clairement dans un échange avec Angélique : « Monsieur Ariste héritier unique de votre oncle ». Aux yeux de Flamand, son maître est quelqu'un

qui « a des amis qui lui donnent des testaments » (Dufresny, I, 11). La Veuve et Flamand persistent à soutenir la bonne renommée d'Ariste, malgré les interrogations insistantes de Frostine, l'adversaire juré du personnage. En dépit de sa niaiserie et de sa naïveté, Flamand observe bien le parcours d'Ariste, et précise en mentionnant un procès auquel celui-ci a dû participer : « mon Maître est si estimé, que quand il dit oui, on le croit sur sa parole ». La Marquise ne peut « plus [se] passer de lui » (Dufresny, I, 6).

Rappelant Frontin chez Lesage comme homme aux multiples ressources, qui planifie son parcours (Lesage, II, 4), combinant les conseils recommandés selon l'idéal de l'honnête homme et les qualités d'un homme rompu aux finances, Ariste passe pour un homme habile en affaires, qu'elles soient courantes ou particulières, sous-entendues, aussi celles qui sont à la limite des lois. Il a en commun avec les financiers comme Turcaret ce talent de savoir profiter des circonstances sociales et économiques : Ariste sait construire sa fortune sur les stratagèmes efficaces, mais ambigus. Aux yeux de la Marquise, c'est un homme à qui l'on peut confier des affaires délicates, qui tiennent au bonheur et à la fortune de la famille : « Monsieur Ariste terminera une affaire importante que j'ai. C'est que je marie mon fils [c'est-à-dire Valère] » (Dufresny, I, 6). Face à Ariste, par une question rhétorique, la Marquise traduit ses propres sentiments d'impuissance sociale : « Où trouverai-je un homme assez habile, et honnête homme, pour assurer le repos de ma vie, en se chargeant de l'embarras de mes affaires ? » (Dufresny, I, 9). Le simple fait d'avoir réussi à « s'introduire » dans la maison de l'oncle d'Angélique et d'y avoir pris une position avantageuse qualifie Ariste comme un être très efficace, à l'instar de Tartuffe, dont il est un descendant direct (Dufresny, I, 3). S'il n'exploite pas l'illusion d'un dévot sans reproche, il se donne en financier vertueux qui respecte le code mondain. La corruption morale chez les personnages de Molière et de Dufresny se dissimule sous des masques sociaux différents, mais le même projet sous-tend leur stratégie : bâtir leur faux prestige sur le bonne conduite et la reconnaissance dans la société. Selon le même principe, Monsieur Franchard, un épigone d'Ariste dans *Le Faux sincère* de Dufresny de 1731, sera également reconnu pour ses immenses qualités et son habileté hors pair : « Monsieur Franchard dont le crédit, dit-on, / S'étend jusqu'au Mexique, aux Indes, au Japon, / À plusieurs commerçants donne longue audience » (Dufresny *Le Faux Sincère*, I, 4).

Tout le personnage d'Ariste relève bien évidemment de l'abus de l'attente sociale de l'honnêteté, comme l'indique d'emblée le titre de la pièce. La formule du « faux honnête homme » s'appuie sur une construction double où le concept de base est modifié par le qualificatif : « Faux. Qui n'est pas véritable. [...] Qui est supposé, ou altéré, contre la bonne foy » (*Dictionnaire* 1694). Dans la pièce, si pour certains personnages comme Frostine ou le Capitaine l'attitude d'Ariste est évidente, pour les autres, la découverte de la vraie nature de l'imposteur s'étend sur toute la pièce et fournit à celle-ci la dynamique. Les remontrances de la servante faites à la Veuve pour mettre à nu les intrigues du malhonnête et les allusions ironiques de celle-là sur l'absence de la sincérité chez le prétendu ami de la maison laissent planer une tension dramatique sur le déroulement de la pièce. L'enquête menée par Frostine pour trouver dans la biographie d'Ariste « quelque vertu qui ne soit point vertueuse » indique davantage un personnage douteux (Dufresny, I, 11). Les indices sur son penchant à manipuler des êtres faibles, à abuser les jeunes filles consolident ce travail de sape. La formule tombe enfin au début du troisième acte, arrachée

par Frosine au Capitaine, qui désigne Ariste comme « fourbe » : celui-là, cherchant un déguisement pour lui-même, affirme hautement : « Oh, tu m'impatientes ! Car j'ai intérêt de passer ici pour un méchant homme, pour un pirate ; et afin de démasquer notre *faux honnête homme* il faut que je paraisse... » (Dufresny, II, 1). Une fois que les masques tombent, le fourbe est désigné comme « scélérat » et « objet odieux » par ses adversaires et ses anciens partisans, tous réunis désormais contre lui (Dufresny, III, 12).

La mise en échec des stratagèmes d'Ariste fait valoir par contrecoup le personnage qui s'approche le plus de l'idéal. Opposé à l'attitude artificielle du fourbe, le Capitaine est présenté par Frosine sur le ton burlesque, mais qui dissimule les traits de son âme : « [il] est brusque piquant, des manières grossières, il paraît même un peu dur, mais dans le fond c'est la meilleure âme... Ô c'est le plus aimable brutal que j'aie jamais connu » (Dufresny, I, 3). Il s'agit d'une remarque qui apprécie les qualités spirituelles, en dépit et peut-être contre les apparences extérieures. Le personnage du fourbe met en évidence la relativité du modèle social dont on se sert pour qualifier les individus bien vus dans la société mondaine. Mettre en examen la fausse honnêteté revient à passer au crible la pratique du modèle prêché. Ainsi, dans *Le Faux sincère* de Dufresny (1731), une reprise du *Faux honnête homme*, le chevalier Valère constate-t-il avec une certaine amertume l'invalidité de l'honnêteté dans la notion de noblesse et la qualité morale : « Au fond un nom n'est rien, un nom n'est à personne ; / Les plus honnêtes gens se donnent du relief, / S'appropriant le nom d'une terre, d'un fief. / Remarquez que d'ailleurs, madame, à le bien prendre, / Un nom n'est rien qu'un mot » (Dufresny, *Le faux sincère*, V, 9).

Le parcours d'Ariste, qui finit par être démasqué selon les règles du genre comique, ressemble sous bien des points à celui des chevaliers d'industrie, personnages hauts en couleur du siècle des Lumières. La lignée de Tartuffe, d'Ariste, de Crispin, de Frontin et de Turcaret manifeste déjà au théâtre le danger de ces individus équivoques qui abusent des règles et codes établis par les élites. À l'aube du XVIII^e, la figure de l'honnête homme devient une proie des imposteurs rusés qui traversent les milieux de l'Europe éclairée. L'idéal n'est pas seulement une notion bien définie, mais aussi il fait entrevoir sa perte de puissance sociale. Les tricheurs s'en accommodent pour mettre en œuvre leurs manigances et stratagèmes, et les personnages des classes privilégiées ne s'en aperçoivent pas, devenant leurs dupes. La Veuve ou la Marquise représentées par Dufresny comme les victimes manipulées par Ariste ont bien des traits en commun avec les connaissances trompées des aventuriers et escrocs comme la fameuse Madame d'Urfé (1705-1775), victime du comte de Saint-Germain, de Cagliostro et de Casanova (voir Stroev et Simiand).

Par une curieuse ironie du sort et du fait de la complexité de la nature humaine, l'idéal de l'honnête homme apparaît également sous la plume des aventuriers. Parmi les documents manuscrits de Giacomo Casanova laissés à Dux après sa mort, on en trouve un qui aurait pu être l'introduction à un recueil de vingt-quatre lettres⁴, intitulée *L'orgueil de l'honnête homme*, où le Vénitien affirme : « L'honnête homme doit avoir un certain orgueil, un orgueil analogue à son état. Quiconque aspire à l'humilier est son plus cruel ennemi, ou un rustre, ou un butor qui ne connaît ni la nature, ni la morale, ni les lois

⁴ Il semble qu'il s'agisse encore d'un projet inachevé de Casanova, comme il en avait fait beaucoup durant toute sa vie.

de l'honneur » (Casanova, 1226-1227). Le propos révèle une voix qui prétend connaître son vrai mérite et entend le défendre dans toutes les circonstances :

Cet orgueil que l'honnête homme doit avoir est la décoration de son âme tout comme la propreté est celle de son corps. [...] Mais si l'honnête homme ne peut flatter son orgueil qu'en se faisant respecter, comment doit-il s'y prendre ? Rien n'est plus facile. Il doit respecter. S'il respecte, on le respecte, car la réaction doit par une nécessité de nature suivre l'action, et même lui être égale. (Casanova 1226)

Jean-Christophe Igalens souligne que Casanova entend l'honnêteté comme « adéquation aux règles de la vie sociale », mais met l'accent sur « l'art de l'adaptation aux circonstances » même si celui-ci suppose une imposture. La morale paradoxale d'un faux honnête homme consiste, semble-t-il, à comprendre son éthique selon son intérêt, qui justifierait toute « ruse honnête » (Igalens 143-170). L'honnêteté de l'âge classique infléchirait donc un infléchissement vers un relativisme social.

Si les esprits lucides accusent les escrocs d'abuser des règles sociales, de ne pas être « honnêtes » au sens de « sincères », de ne pas être « hommes d'honneur qui ont de la conscience » (Dufresny, II, 3), les fourbes savent accommoder leurs cœurs à leur avantage pour ne pas se laisser « ruiner », se faire perdre leur crédit social et leur pouvoir (Dufresny, II, 5 ; *Dictionnaire* 1694). À la limite de son échec, Ariste constate : « Me voilà perdu de réputation, ruiné, abîmé » (Dufresny, III, 10). La comédie cherche à discréditer le personnage d'imposteur qui nuit à la société et enseigne aux spectateurs à se méfier de ces fourbes. En revanche, dans les témoignages des aventuriers, leurs compères sont toujours susceptibles d'être réhabilités et leur intelligence récompensée, contrairement à leurs victimes qui se sont laissés prendre dans le piège. Dans le *Soliloque d'un penseur*, Casanova affirme :

L'imposteur, dans son système de regarder l'honneur comme une chimère, il ne raisonne pas mal lorsque, rapportant tout à son propre avantage, il agit en conséquence : la dupe n'est jamais capable d'un bon raisonnement, et marche sans s'en apercevoir jusqu'à sa perte. L'imposteur peut finir par devenir *honnête* : la dupe sera victime de tout jusqu'à son dernier soupir ». (Casanova *Soliloque* 20)

En infléchissant les normes morales à son propre usage, l'aventurier innocent les fourbes coupables en leur faisant obtenir une sorte de reconnaissance. La fausse honnêteté passe dans cette logique décalée pour une vertu parmi les esprits qui se donnent leur propre code moral, avec cette spécificité, à en croire Casanova, qu'elle s'adapte à l'individu chaque fois.

Les aventures de ces faux honnêtes hommes s'inscrivent dans l'évolution des codes mondains et sociaux qui traverse l'époque des Lumières. Paul Hazard a déjà observé le changement opéré dans l'attente d'une attitude recherchée par les élites. L'élégance dans les manières, cachant l'érudition dans la conversation, cède la place pour une attitude plus tournée vers le bien social, libérée de plus en plus du cadre étroit des salons et recherchant le bien-être pour l'ensemble de la communauté. Avec le temps, le modèle de l'honnête homme aristocratique, inspiré des vertus chrétiennes et des sagesse antiques, devient superficiel et vide de sentiments qui touchent les cœurs de la nouvelle époque naissante. La figure de bourgeois, caractérisé par son esprit solide et économe,

devient de plus en plus nette. Cette pensée critique est censée guider son entourage vers un regard lucide sur la société : on attend de lui des compétences pratiques, utiles dans la vie (Hazard 333-347). Les figures de la fausseté suivent ces métamorphoses avec des déguisements multiples. Imposteurs à plusieurs facettes, ces fourbes s'efforcent par leur intelligence de manier leurs masques pour tirer le profit. Le paradoxe peut-être le plus surprenant est que l'idéal ne peut qu'être apprécié par un faux adepte, puisque ce dernier comprend le mieux ses profondeurs, mais il est trop conscient qu'un être vertueux et sincère a bien du mal à y parvenir. Le masque devient alors un mode de lecture de points forts et faibles d'un idéal dont rêve la société.

Les observations sur la fausse honnêteté jettent un peu de lumière sur l'ancrage de l'idéal mondain de l'honnête homme dans les représentations littéraires, mais aussi sur sa fragilité, en dépit de son apogée au XVII^e siècle. Si la figure de l'honnête homme demeure un objet attrayant pour les élites du XVIII^e siècle, elle semble une notion manipulable dont les imposteurs et aventuriers se servent pour réaliser leurs projets, souvent sans aucun scrupule moral. La stratégie mise en place par Tartuffe chez Molière demeure valable et son attitude se profile comme un contre-exemple moral et social qui hante la société d'Ancien Régime. La comédie se donne pour objet de compromettre les fourbes aux yeux des spectateurs dans un but pédagogique, et tente à défendre le sens de l'honnêteté prôné par les successeurs de Méré, Faret et La Bruyère. En revanche, la fausse honnêteté obtient une reconnaissance étonnante auprès d'un nouveau groupe spécifique de l'époque des Lumières : sans investir l'idéal de l'honnête homme de propos philosophiques, les aventuriers dont Casanova se fait l'avocat, semblent proclamer leur propre code social dont l'honnêteté se définirait par la ruse. Le glissement de l'idéal mondain reflète un des mouvements intellectuels de l'époque qui vit bien des bouleversements.

Bibliographie

- Anonyme. *Véridique ou les mémoires de Fillerville. Histoire véritable par un menteur*. Amsterdam/Paris : Changuion/Lejai, 1769.
- Bellegarde, Jean-Baptiste Morvan de. *Réflexions sur ce qui peut plaire dans le commerce du monde*. Paris : Arnoul Seneuze, 1689.
- Boileau, Nicolas. *Le Lutrin, poème héroï-comique*. Paris : Le Breton, 1767.
- Bury, Emmanuel. *Littérature et politesse : l'invention de l'honnête homme (1580-1750)*. Paris : Presses universitaires de France, 1996.
- Casanova, Giacomo. « L'orgueil de l'honnête homme ». *Histoire de ma vie*, v. III. Paris : Robert Laffont, 1993.
- Casanova, Giacomo. *Soliloque d'un penseur*. Paris : Éditions Allia, 1998.
- Declercq, Gilles. « Usage et Bel Usage : l'éloge de la langue dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du père Bouhours ». *Littératures classiques* 28 (1996) : 113-136.
- Dictionnaire de l'Académie française*. 1798, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A5B1011>. Web. 30 novembre 2025.
- Dictionnaire de l'Académie française*. 1694, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1H0126-07>. Web. 29 juillet 2025.

- Dotoli, Giovanni. *L'honnête homme : une philosophie du pouvoir*. Paris : Hermann, 2019.
- Dufresny, Charles. « Le Faux honnête homme ». *Œuvres de Monsieur Rovièrre Dufresny*, t. II. Paris : Briasson, 1731.
- Dufresny, Charles. « Le Faux sincère ». *Œuvres de Monsieur Rovièrre Dufresny*, t. IV. Paris : Briasson, 1731.
- Dufresny, Charles. *Théâtre de Dufresny*, G. D'Heylli, éd. Paris : E. Hilaire, 1882.
- Faret, Nicolas. *Honnête homme ou, l'Art de plaire à la Cour*. Paris : T. Du Bray, 1630.
- Hazard, Paul. *La crise de la conscience européenne. 1680-1715*. Paris : Boivin et C^{ie}, 1935.
- Igalens, Jean-Christophe. *Casanova : l'écrivain en ses fictions*. Paris : Garnier, 2011.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères de Théophraste traduits du grec ; avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Paris : Etienne Michallet, 1688.
- Lesage, André-René. « Turcaret ». *Théâtre français ou Recueil des meilleures pièces de théâtre*, t. XI. Paris : s. n., 1737.
- Lilti, Antoine. *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris : Fayard, 2005.
- Méré, Gombaud, Antoine, chevalier de. *Œuvres posthumes de M. le Chevalier de Méré*. Paris : Jean & Michel Guignard, 1700.
- Mesnard, Jean. « *Le Misanthrope* mise en question de l'art de plaire ». *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 5/6 (1972) : 863-889.
- Moureau, François. *Dufresny auteur dramatique (1657-1724)*. Paris : Klincksieck, 1979.
- Nicole, Pierre. *De l'éducation d'un prince*. Paris : la veuve Charles Savreux, 1670.



Agnieszka Flisek

Uniwersytet Warszawski (Poland)
a.b.flisek@uw.edu.pl

Los espectros del anarquismo en *Modesta dinamita* de Víctor Goldgel y *Constantino* de Matías Buonfrate, o por qué solo los anacrónicos pueden ser verdaderamente contemporáneos

The Specters of Anarchism in *Modesta dinamita* by Víctor Goldgel and *Constantino* by Matías Buonfrate, or Why Only the Anachronistic Can Be Truly Contemporary

Received: 23.03.2025

Accepted: 05.08.2025

Published: 30.12.2025

Abstract: The article analyzes the novels *Modesta dinamita* (2021) by Víctor Goldgel and *Constantino* (2021) by Matías Buonfrate, in which the ideals of the Argentine anarchist movement of the early 20th century are set against the backdrop of the 21st century, marked by neoliberal individualism, discursive exclusivism, and the exhaustion of political imagination. Agamben's (2009) concept of contemporaneity serves as a starting point to characterize the anarchists who lead both texts as "anachronistic", endowed with a memory and revolutionary consciousness that counterbalance the current juncture, while allowing it to be better understood. From Benjamin's (1955) perspective, the temporal structures of Goldgel's and Buonfrate's novels are defined as critical constellations in which the past(s) dialectically relate(s) to the present. On this basis, the article explores how both novels problematize the relevance and the limits of the anarchist legacy.

Key words: Argentine Novel, Anarchism in Argentina, Dialectics of Times, Contemporaneity, Anachronism

(...) *La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido por ella.*

Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia*

Ser contemporáneo, según Giorgio Agamben (2011), no implica coincidir plenamente con el propio tiempo; podría decirse, siguiendo la imagen que sugiere Marcelo Cohen,

que no es encajar en él como quien se calza zapatos tan cómodos que apenas los percibe¹. Quien es verdaderamente contemporáneo sabe que debe llevar los zapatos con los que vino al mundo-esto es, que pertenece de manera irrevocable a su época-, pero experimenta una incomodidad insoslayable: le resulta imposible ajustarse a sus normas y pretensiones. En suma, no coincide con su tiempo y por ello deviene inactual. Sin embargo, precisamente gracias a este distanciamiento o, como señala Agamben, “a partir de este alejamiento y este anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (18).

En *Modesta dinamita* de Víctor Goldgel y *Constantino* de Matías Buonfrate, la contemporaneidad se inscribe en el presente con la marca de un pasado: el anarquismo argentino, que hoy parece apenas un pálido recuerdo de lo que fue. En ambas novelas, sin embargo, este pasado adquiere el valor de un residuo, en el sentido que atribuye a este término Raymond Williams. Según el teórico galés, algunas experiencias, significados y valores que no pueden verificarse o no pueden expresarse en los términos de la cultura dominante se viven y practican sobre la base de los residuos –sociales y culturales– de alguna formación social anterior (40). Desde esta perspectiva, el anarquismo ya no sería un eco lejano sino un trasfondo latente que, en determinadas circunstancias, puede emerger y activarse, más allá de su carácter residual.

Las dos novelas fueron publicadas en 2021, en el centenario de la Patagonia Rebelde y a más de cien años de la Semana Roja y la Semana Trágica². No obstante, su propósito no es reconstruir aquellos acontecimientos, si bien Constantino, el protagonista de la novela de Buonfrate, revela haber sido asesinado en 1919, probablemente durante la ola de violencia y represión que se conoce bajo el nombre de Semana Trágica, mientras que *Modesta dinamita* evoca los nombres de los famosos anarquistas Simón Radowitzky y Kurt Gustav Wilckens, vengadores populares que tiraron las bombas: el primero, contra el responsable de la masacre de obreros el 1 de mayo de 1909, que dio lugar a la Semana Roja; el segundo, contra quien ordenó la matanza de obreros en Santa Cruz, en los hechos conocidos como La Patagonia rebelde. Las figuras de Radowitzky y Wilckens –sus vidas románticas de ejecutores de crímenes que de algún modo representaban una venganza de las clases populares, oprimidas y reprimidas– han sido abordadas en la literatura, el cine y la música popular, medios en los que se los asume como héroes de las luchas populares³. Sin embargo, el propio Wilckens, explicó que el profundo espíritu del anarquismo está lejos de materializarse en violencia:

¹ Pedí prestada esta imagen de “Nuevas batallas por la propiedad de la lengua” (en línea). Cohen recurre a ella para describir la incomodidad que siente un latinoamericano como usuario de la lengua española.

² La *Semana Roja* (1909) y la *Semana Trágica* (1919) fueron episodios de protestas obreras en Buenos Aires, brutalmente reprimidas por las fuerzas del orden, en las que los militantes anarquistas desempeñaron un papel central en la organización de huelgas y movilizaciones. La *Patagonia Rebelde* (1921-1922) designa una serie de huelgas rurales en Santa Cruz, también impulsadas en gran medida por anarcosindicalistas, que fueron sofocadas por el Ejército con un saldo de más de mil trabajadores fusilados (cf. Vainman 45, 66-70, 72-73).

³ A modo de ejemplo, se pueden mencionar la novela *Sombras de un muro* (1964) de Manuel Rojas; *Un mundo mejor*, uno de los episodios de la miniserie televisiva *Lo que el tiempo nos dejó* (2010);

No fue venganza; yo no vi en Varela al insignificante oficial. No, él era todo en la Patagonia: gobierno, juez, verdugo y sepulturero. Intenté herir en él al ídolo desnudo de un sistema criminal. ¡Pero la venganza es indigna de un anarquista! El mañana, nuestro mañana, no afirma rencillas, ni crímenes, ni mentiras; afirma vida, amor, ciencias; trabajemos para apresurar ese día (cit. en Bayer 1).

Las novelas de Goldgel y Buonfrate, según se verá más adelante, retoman y exacerban esta tensión –inherente al anarquismo en tanto que forma “agónica e insurreccional” (Newman 82) de ejercer la política– entre la convicción de que la violencia es “ética y políticamente inaceptable, [porque] coacciona y domina a otros” (81), y la fidelidad a la propaganda de la acción, que implica responder “con violencia a la violencia” (82) implícita en toda forma de autoridad.

Los nombres de los héroes del anarquismo argentino no son los únicos referentes históricos que incorporan estas novelas. En ambas está presente la siniestra Liga Patriótica⁴, empeñada en concluir con todos los “enemigos” de la nación argentina, y especialmente con los anarquistas. En *Modesta dinamita* aparecen los títulos de los diarios *La Antorcha* y *La Protesta*, exponentes de las diferentes posturas en el seno del anarquismo argentino ante el uso de la violencia revolucionaria⁵. La misma novela se encarga, además, de presentar un breve cuadro de la época en el que los datos, a la manera de una crónica tradicional, se hilvanan de forma paratáctica y sin explicación alguna, creando así una imagen sarcástica de la *belle époque* argentina: “Empezaban los años dorados de la economía, el país crecía más rápido que Estados Unidos y comíamos carne cuatro veces por semana. Miles de chicos dormían en los baldíos y se alimentaban de basura y limosna (...)” (Goldgel 10).

Floreal, o la memoria que hace contrapeso al presente

Los años 20 descritos en la novela de Goldgel constituyen el marco histórico de uno de los relatos que la integran. Su narrador es Floreal Goldenberg, el nonagenario impren-tero anarquista que acaba de morir, pero que se niega a pasar a la Eternidad. Será por “su amor por el folletín y su melancolía por el hermano” (27) –como quiere hacernos

y la novela gráfica *155* (2016) de Agustín Camotto, todas centradas en la figura de Radowitzky. Por otro lado, destacan *El Ángel exterminador*, el primer capítulo de *Los vengadores de la Patagonia trágica* (1974) de Osvaldo Bayer; la apertura de *La Patagonia rebelde* (1974), la película de Héctor Olivera; la obra teatral *Relevo 1923* (1975) de Jorge Goldenberg; *The Art(e) of Romance* (1999), el disco de Fun People; y *El vengador*, uno de los *Tangos libertarios* (2014) del Quinteto Negra la Boca, que homenajearon a Wilckens como justiciero popular.

⁴ La Liga Patriótica Argentina fue una organización paramilitar de ultraderecha, fundada tras la Semana Trágica de 1919, que actuó en la represión de huelgas y movimientos obreros, con apoyo de sectores militares y de la élite conservadora (cf. Caterina).

⁵ Cf. Anapíos (online). Del diario *La Protesta* fue colaborador Elías Castelnuovo, miembro del grupo de Boedo, uno de los escritores más destacados del movimiento anarquista (Da Ré 119-124). También estaban comprometidos con el anarquismo Roberto Arlt, Juan José de Soiza Reilly y Ezequiel Martínez Estrada, aunque les tocó reflejar la etapa de la decadencia del movimiento en Argentina (Ricca, online).

crear otro de los narradores, el muy auctorial y sarcástico plomo– o porque aún tiene mucho que decirnos, mientras su cuerpo cruza en una lancha las calles de Buenos Aires inundada y después es velado en la única biblioteca anarquista de la ciudad, su memoria flota hacia los años veinte, el declive de la época de oro del anarquismo argentino.

En su historia pausada, contada por entregas, en la medida en que se intercalan en ella las voces de sus deudos y allegados, Floreal revive los acontecimientos de hace tres cuartos de siglo, la época en que la vida era acción. A los quince años conoció a un líder anarquista; de inmediato creyó que otro mundo era posible y, con la misma premura, se propuso hacerlo realidad. Expropiaba a los comerciantes como quien devuelve un equilibrio perdido. Y, con la participación de un magnate industrial con sueños revolucionarios, llegó a falsificar y poner en circulación cantidades de dinero que hicieron tambalear la lógica capitalista de la oferta y la demanda, evidenciando de paso el carácter embustero de este equivalente general del valor social de la mercancía, que, según la lectura que Derrida hace de *El capital*, no sólo fantasmaliza la propia mercancía, sino también las relaciones sociales (178)⁶. Finalmente, y sin dudarle un segundo, decidió ser quien ejecutaría el atentado contra un dirigente de la Liga Patriótica, instigador de los pogromos y verdugo de los obreros, acción en la que, por mera casualidad y sin estar involucrado, murió su hermano. Fue por ella –“por creer que lo que uno quiere está a la vuelta de la esquina. Por dejar de pensarlo y hacerlo” (Goldgel 104) – que terminó en la cárcel de Ushuaia.

Este pasado, que es a la vez el tiempo pasado del singular y el tiempo histórico colectivo, en los últimos años de la vida de Floreal ha quedado recluido en los muros levantados por su Alzheimer, de tanto en tanto retumbando, escalofriante, en el presente, escuchándose al principio “fuera de tono, como una radio que quedó mal sintonizada, [para] después de horas de ruido, deja[r] oír, casi nítida, una estación fantasma” (79). Apenas ahora –en el sin tiempo de la muerte, cuando ya nadie escucha su voz– la experiencia que vivió más de siete décadas atrás por fin se organiza en una narración fluida y coherente, de un ritmo pausado, pero fuerte, una narración que sólo es interrumpida por los relatos de los que se juntaron para despedirlo: la nieta y un amigo de ésta, la nuera, el hermano de la nuera con su hija, los viejos amigos anarquistas.

Sus monólogos ensimismados, incapaces de encontrarse, forman el retrato de una época en la que conviven el radicalismo de los setenta –ya aplacado por la culpa–, el conservadurismo neoliberal, agresivo y temeroso, el progresismo evasivo, la espiritualidad *new age*, los cándidos cánticos anarquistas que nadie entiende ni quiere escuchar, y el descaro de este narrador inhumano que es el plomo: el que se proclama protagonista central de la historia del arte vinícola y la pintura, de la industria y la guerra, del progreso y la destrucción; el que intoxicaba los cuerpos de los trabajadores de imprenta mientras

⁶ La hazaña de Floreal y sus compañeros anarquistas, financiada por un industrial que imagina “un anarquismo de síntesis liberal-comunista” (119), evoca sin duda aquellos ilógicos sueños de los personajes artianos, cuyos proyectos apuntaban a la destrucción de una sociedad que consideraban una estafa. Además, guarda una profunda afinidad con ese acto de máxima transgresión del culto al valor abstracto que realizan los protagonistas de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, al reducir a cenizas el dinero robado, devolviéndole así su materialidad (cf. Laera 2014, 276; 2024, 26).

inflamaba sus espíritus de ideales revolucionarios y les daba el soporte material para sus gestas emancipatorias; el que parece sobrevolar los tiempos, pero que, en realidad, es tan de nuestro tiempo: seguro de sí hasta el cinismo.

El presente del velorio –que de hecho es el presente de enunciación de cada uno de los relatos– es un presente roto, fracturado en tiempos aislados y discursos distantes (si no incompatibles), paralelos uno al otro como los rombos de las baldosas de la biblioteca en la que yace el cuerpo de Floreal. Esta imagen nos induce a pensar en una sociedad desintegrada, una sociedad formada por individuos que, en medio de un desastre –la inundación de Buenos Aires en mayo de 2001– y en vísperas de un desastre aún mayor⁷, se aíslan y se miran desde sus rombos, desde sus “cajas de vidrio”, como hubiera dicho Cortázar (242)⁸.

Viu, la nieta del difunto, provista de una mirada atenta al detalle material (una mirada verdaderamente saeriana⁹), nota que cada baldosa del piso “tiene un rombo puro en el centro, color canela. Por fuera de este rombo corren cuatro líneas rectas del mismo color, paralelas a cada uno de sus lados, que empalman con otras para formar más rombos, los impuros” (Goldgel 54). Ahora bien, estos rombos, “figuras cerradas, inaccesibles” (56), observa Viu, también forman “caminos” y ella prefiere “el movimiento, o sea, seguir con la vista los caminos para sentir cómo se comunican y van formando el todo sobre el que estamos Machado y yo, el abuelo, las sillas y las velas, (...) un todo que no es la suma de las partes sino la relación que hay entre ellas, la forma recóndita en que se juntan sin que yo entienda cómo” (56).

La imagen estática y horizontal de los rombos, de estructura simple e iterativa, bajo la mirada de la nieta de Floreal adquiere un carácter relacional y dinámico. Su percep-

⁷ La fecha no aparece en el texto, pero puede deducirse. Las aventuras anarquistas de Floreal transcurren en 1925, año en que el histórico Albert Einstein visita la Argentina (en la novela, el joven libertario, que entonces tiene 16 años, llega a conocerlo). Floreal muere a los 92; de ahí que la inundación correspondiente al presente del velorio –y del relato– debe ser la que azotó la ciudad en los últimos días de enero de 2001. Ahora bien, la elección de esta y no cualquiera de las numerosas inundaciones que con frecuencia han castigado a Buenos Aires no es desde luego fortuita. Puede leerse un simbolismo en que el año que abría el nuevo siglo comenzara con lluvias torrenciales que anegaron no solo las calles capitalinas sino también –y sobre todo– las provincias del norte del país, y terminara con el estallido social provocado por la aguda crisis y las medidas económicas restrictivas, como el *corralito*. Nicolás Villanova (2005) vincula las inundaciones y la falta de respuesta de las autoridades con la reacción de la pequeña burguesía contra el gobierno durante la crisis de 2001, gobierno que, paradójicamente, ella misma había contribuido a llevar al poder.

⁸ Daniel Link sostiene que la sociedad moderna descrita por Oliveira en *Rayuela* no es sino un conjunto o una serie de “cajas de cristal”, es decir de “lenguajes reificados”: “Lo que Horacio observa es que la división de los lenguajes, que enfrenta sistemas y no individualidades, se recorta sobre un fondo de comunicación aparente: una práctica *liberal* del lenguaje” (en línea). Otro tanto podríamos decir acerca de la polifonía de discursos en *Modesta dinamita*, que coexisten, pero no logran entrar en diálogo.

⁹ En efecto, en la novela hay una alusión casi directa a la escritura Saer: el relato de Viu incorpora el título de una de sus novelas, *Nadie nada nunca*, en la minuciosa descripción de las calles inundadas que nadie se atreve a cruzar nadando, no tanto por las corrientes como por la suciedad y todo tipo de basura que flota en el agua.

ción, entonces, experimenta lo que Wittgenstein definió como “cambio de aspecto”: un repentino viraje perceptivo sobre el objeto observado, sin que este se haya modificado ni medie en el sujeto una reflexión consciente o un proceso intelectual que lo provoque. En otras palabras, las baldosas de la única biblioteca anarquista de la ciudad configuran una nueva versión de la célebre “ilusión del pato y el conejo” (Wittgenstein 126-128).

Con esta súbita mutación de la percepción que se produce en Viu, el cuadro inmóvil de rombos-figuras cerradas –que bien podrían leerse como metáfora de una sociedad dividida en compartimentos estancos (sociales, políticos, generacionales) o de la cultura del individualismo monádico– se transforma en dinámicos rombos-caminos, que quizás debamos pensar como una imagen del presente o, más precisamente, de la contemporaneidad, en el sentido en que la entiende Agamben: una fractura en el tiempo lineal, que constituye “el lugar de una cita y de un encuentro entre los tiempos y las generaciones” (28). Y si bien en la diégesis el presente del velorio no deja de ser una mera yuxtaposición de temporalidades heterogéneas –pues cada personaje está sumergido en sus propias cavilaciones y en su propia temporalidad “privada” (volveremos a esto más adelante)–, la novela, al convertir este presente en presente narrativo, lo transforma en un “lugar de cita” donde los personajes se encuentran con sus tiempos, con su bagaje social y generacional, y con sus lenguajes particulares.

De hecho, el nivel enunciativo –e incluso gráfico– de *Modesta dinamita* se constituye como un amplio espacio de reunión de géneros y discursos, en la medida en que incorpora narrativas de la educación, poesía, literatura de formación política e intelectual. Su propio diseño dialoga, hasta cierto punto, con la reivindicación que la novela hace de diversas técnicas de la escritura –desde la caligrafía hasta las ediciones populares–, así como de las artes de la tipografía y la diagramación¹⁰.

Para fines de este análisis, es importante destacar asimismo la complejidad de la estructura narrativa de la novela de Goldgel que funciona como un mecanismo de lectura crítica de la historia. En efecto, es a través de una particular organización del relato –una, al menos en apariencia, libre agrupación de fragmentos que no se someten a la tiranía de la narración lineal, compacta y monocorde– como esta escritura logra conectar numerosas historias “menores” con el curso histórico de las luchas emancipadoras contra la alienación del capital y otras formas de opresión que marcaron la Argentina a lo largo del siglo XX: desde las acciones directas del anarquismo a principios del siglo, pasando por la resistencia armada en los años 70, hasta el augurio de la movilización feminista y de la diversidad sexual que irá conquistando el espacio social y político en el s. XXI. Narrados en el ahora por diferentes personajes, desde perspectivas ideológicas distintas y en lenguajes y estilos heterogéneos, estos relatos de vida, escritos en tiempos

¹⁰ El énfasis en la dimensión técnica y material de la escritura, junto con el conocimiento de su historia y el dominio de los diferentes géneros, encuentra su justificación dentro de la trama: recordemos que Floreal, como su padre, era imprentero, un oficio altamente valorado en las organizaciones anarquistas por su papel en la difusión de los ideales revolucionarios. Cortés Rocca, en su reseña de la novela de Goldgel, sostiene que la “dinamita” del título no es otra que la escritura misma. La califica como un “inmenso y modesto dispositivo [que] dinamita cualquier noción de unidad y de fijeza para apostar por los cruces y los procesos” (en línea).

lejanos y recientes con cuerpos, afectos y pasiones, llenos de heroísmo y de trivialidades –porque “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (Benjamin 37)–, forman una particular constelación histórica que contradice la amable narrativa de continuidad y progreso, a la vez que genera una tensión dialéctica con el presente sin ningún horizonte de espera.

Este presente, “marcado por un eclipse general de las utopías” (Traverso 31), una melancólica rememoración de los vencidos y una conformidad resignada con la realidad existente, tiene en la novela una representación metonímica: la escena del velorio. Los dolientes murmuran el consabido “no somos nada”, aunque, como observa el mordaz plomo, todos, en su fuero interno, dicen “yo, yo, yo, sin darse cuenta de que no hace[n] más que repetir los mismos parlamentos que repiten todos [...]”. Todos sueñan que son uno y venden el alma por los mismos espejitos de colores. Todos, excepto los que no: los anarquistas” (Goldgel 63). Ellos son los únicos que manifiestan un desacuerdo radical con el status quo, los que logran mantener incorruptible su compromiso ético con el antiautoritarismo y la solidaridad, los que en la gesta libertaria pusieron sus cuerpos y no vacilaron en recurrir a la violencia. Por ello, entre el coro de las voces que escuchamos en la novela, las de Floreal y de sus viejos amigos anarquistas son las que suenan más anacrónicas. Por ello, entre los relatos que se entrecruzan y contraponen temporalidades distintas, sus historias de un pasado remoto –en el que era posible “dejar de pensar para hacer” (104) realidad el sueño de la libertad igualitaria– generan una sensación de disonancia con los discursos ensimismados de los “yoes” que, en el umbral del siglo XXI, acechados por el espectro de una catástrofe inminente, recorren con mirada pesados su pasado heroico reducido a escombros o se refugian en sus humildes sueños individuales y rutinas cotidianas.

Constantino, o la conciencia de la discontinuidad histórica

El protagonista homónimo de *Constantino*, de Matías Buonfrate, también puede leerse como la encarnación de un “contemporáneo” –en el sentido agambeniano–: aquel que, precisamente por estar desfasado y fuera de sintonía con su época, es capaz de iluminar sus zonas de sombra.

Como se irá mostrando en el análisis, su anacronismo, como el de Floreal, no lo reduce a una reliquia del pasado, sino que lo convierte en un sujeto crítico que enlaza experiencias históricas inconclusas con las contradicciones del presente. Y, al igual que en la novela de Goldgel, en la de Buonfrate el anarquismo se presenta como un legado cuya vigencia y límites se problematizan sin clausurarse, permaneciendo abierto como interrogante que interpela nuestro tiempo.

Ahora bien, a diferencia de *Modesta dinamita*, que confronta perspectivas y, con ellas, temporalidades, en *Constantino* la oscilación dialéctica entre el presente y el pasado se desarrolla en el interior de una conciencia: la de Constantino Silva, un joven anarquista asesinado en 1919 y reencarnado en un bebé que nace en una familia burguesa y religiosa cien años después, en nuestra actualidad. Su cuerpo “laxo”, sus brazos y piernas que, en un principio, no eran más que “unos colgajos flácidos” (Buonfrate 12), junto

con la imposibilidad de comunicarse, eran una cárcel para su lúcida conciencia política y un gran obstáculo para llevar a término sus propósitos: encontrar a los demás miembros de la Hermandad, que habían de resucitar en otros cuerpos, y entrar, una vez más, en acción.

Sin embargo, su mente de adulto actúa en los tejidos del pequeño y anárquico organismo, acelerando su desarrollo y sometiéndolo a su voluntad. Pronto es capaz de abandonar su cuna (su jaula) y realizar pequeñas “expropiaciones” a sus padres burgueses con el fin de reunir lo necesario para su futura huida. Tampoco tarda mucho en adquirir habilidades suficientes para actualizarse. La observación del comportamiento de sus nuevos padres, el visionado de noticieros y documentales en la tele, y la lectura a hurtadillas de las páginas web lo llevan a la conclusión de que el mundo no ha cambiado, “el adversario era el mismo. Sólo sus modos habían cambiado. Más sutil, alegre, mortal” (40).

Constantino, un espectro de otro tiempo, que nunca ha dejado de soñar con una sociedad sin gobierno y sin clases, observa consternado que ahora el “ideal de libertad resid[e] en elegir el mejor modo de ser explotad[o]” (46). Quien había luchado contra todo autoritarismo, para quien la mayor felicidad consistiría en “la caída de la iglesia y el estado burgués” (47), se da cuenta de que la vieja alianza de los dos autoritarismos es más fuerte que nunca: el cumpleaños del “bastardo milenario” y la patraña de Papá Noel son un “vicio burgués, un mito para ocultar la inmoralidad del consumo” (42) y una ocasión para que “los shoppings [...] explot[en] hasta la madrugada a sus empleados desorganizados” (42).

La congregación religiosa a la que pertenecen sus padres inculca a sus fieles la idea no muy diferente de “las ancianas mañas de la burguesía de principios del siglo XX” (35): que la superación personal determina la salvación. Esta exigencia de ascender y ser más se pone al servicio del discurso capitalista –ahora en su versión neoliberal– que articula el deseo, el éxito y la felicidad con el consumo y el mercado de competencia, mientras silencia la importancia de la estructura social y las condiciones objetivas del trabajo¹¹. Así se naturaliza una lógica fatalista: quien fracasa, simplemente no se esforzó lo suficiente.

No es sorprendente, entonces, que uno de los feligreses, que perdió el empleo y el amor de su mujer y cayó en el vicio del alcohol, fuera diagnosticado de inmediato como poseído y sometido a una sesión de exorcismo. Salió de ella “con cara de siesta, aún desocupado y dijo sentir la luz en el interior de su cabeza” (24). Una tragicómica puesta en escena de un sistema que convierte el sufrimiento subjetivo en culpa individual –y lo espiritual, en un remiendo ridículo para aliviar el fracaso económico–.

Constantino pronto experimenta en carne propia los tentáculos del capital. Sus padres deciden matricularlo lo antes posible en el jardín de infantes, que resulta ser un campo de entrenamiento de los niños ágrafos en “las bases ideológicas del capitalismo” (63).

¹¹ En línea con el análisis weberiano de la ética protestante –en la que el trabajo disciplinado, la racionalidad económica y la austeridad funcionaban como signos de la gracia divina y, al mismo tiempo, como condiciones que favorecieron el desarrollo del capitalismo moderno–, Daromir Rudnyckyj, en “The Protestantism of Neoliberalism” (2024), destaca la autorresponsabilidad, la economización del poder y la ética individualista como afinidades estructurales entre el protestantismo y el neoliberalismo.

Él, espectro del pasado, tiene como primera sensación (que luego, como veremos, corregirá) la de estar “camina[ndo] entre espectros” (61): todos estos párvulos que saltaban, gritaban y reían, “estaban muertos”, “vacíos”, porque “no sabían nada de la vida” (61). Lo obligan a realizar el trabajo mezquino de recortar flores de papel, por el que, como en su vida anterior, “no percib[e] una paga adecuada” (87), y todo porque los padres –los verdaderos clientes– pagaban para que sus hijos realizaran estas tareas, “tal era la desesperación de adiestrar como carne del capital a sus pequeños burgueses” (88). El juego de las sillas –que dejaba fuera a un niño cada vez que la música cesaba– se le presenta como una demostración exacta de la lógica de la maquinaria productiva, la de “los ciclos cada vez más acelerados de producción, cuya tendencia incrementaba la exclusión” (63). Constantino se propone ganar, pero solo para poder invitar a todos los niños y niñas a ocupar la única silla que quedaría, y así demostrar que es posible crear el espacio comunitario inmune a los dictados del capital, donde la competencia egoísta cedería su lugar al apoyo mutuo, como quería Kropotkin (*cf.* Newman 20). Todas estas observaciones y reflexiones –sobre el trabajo impuesto, el juego competitivo, la exclusión y la cooperación– configuran una sátira implícita de las injusticias del neoliberalismo, al tiempo que evidencian lo anacrónico del discurso anarquista, atrapado entre las aspiraciones comunitarias de su pasado y la realidad opresiva del ahora.

La novela de Buonfrate se puede pensar como un escenario en donde distintos principios o anhelos anarquistas se despliegan, sutilmente, ante una sociedad narcotizada en las cotidianidades y compulsiones omnipresentes en el sistema capitalista. Los sueños libertarios e igualitarios de Constantino parecen tener la posibilidad de cumplirse cuando descubre en el cuerpo de Mica, la más hermosa de todas las compañeritas del jardín, a Otálora, otro miembro de la Hermandad anarquista, también violentamente asesinado un siglo atrás. Otálora tiene un plan que incluye la “expropiación” de la directora del jardín durante una fiesta en la que participarían todos los niños y maestras, la huida de ambos y la posterior búsqueda de los demás compañeros anarquistas reencarnados. Sin embargo, hay detalles que decide no compartir con Constantino: a fin de generar un caos, necesario para llevar el plan a buen término, Otálora intoxica a todos con un laxante. Este es el punto de discordia entre ambos. Moralista de cuño kropotkiniano, Constantino se deja guiar por el sentimiento de compasión y afecto, pero también por la idea de justicia que le dicta su razón (*cf.* Kropotkin 141): no quiere que sufran los niños inocentes. Ahora está seguro convencido de que “habían nacido anarquistas”¹² y de ellos, los anarquistas políticamente conscientes, “dependía que continuaran siéndolo” (61). Otálora, en cambio, parece alinearse con la convicción determinista de Bakunin, según la cual el hombre “no nace libre, sino encadenado, como producto de un medio social específico. Lleva el sello [...] de la clase a la cual pertenece, el sello de las condiciones económicas y políticas de la vida social” (174). Sin embargo, en su caso, el resentimiento y el deseo de venganza por la violencia sufrida, tanto en su existencia anterior como en la actual, impregnan esta idea de odio y desprecio: “La escoria sale de acá adentro. Están podridos desde que

¹² “El hombre, el ser humano –sostiene el anarquista chileno José Ego-Aguirre Araneda– nace innato anarquista, pero entre la escuela, la política, el sistema estatal le cambia el cerebro y lo toman como un instrumento del sistema estatal” (3).

nacen” (Buonfrate 104). En este ácrata individualista, la “pasión por la destrucción” no va acompañada de una “pasión creativa”, como postulaba el mismo Bakunin (Capelletti 199), y la violencia visceral desdibuja el propósito revolucionario convirtiéndose en un fin en sí mismo. Antes de autoinmolarse en el fuego del que se salvarían solo Constantino y un niño más, Otálora llega a reprochar a su antiguo compañero de lucha: “Sabía que te ibas a tirar atrás. Te creés uno de ellos” (96).

Quizás sea cierto que la renuencia de Constantino ante la acción terrorista de Otálora no se deba solo al rechazo de un acto repugnante e imposible de justificar desde un radical moralismo anarquista (cf. Capelletti 76). Quizás realmente sea una concesión a su “nueva vida burguesa” en la que encontró “aquello que se asemejaba a la dignidad que había anhelado y por la que había luchado hasta su primera muerte” (90): comer, tener casa, vivir sin humillación, sin la ignominia de la pobreza y la explotación, pero, ante todo, en la que pudo satisfacer su necesidad de afecto maternal (“Más que nada, pensó en Marina”, 90). Al parecer, esta fuerte relación afectiva con la nueva madre es la que se sobrepone al amor a la libertad propia y ajena.

Conclusiones

Las dos novelas manifiestan una sintonía temática y buscan, aunque con modalidades narrativas diferentes, el mismo objetivo: yuxtaponer y confrontar el presente con el pasado. Por un lado, estampan la marca del ahora en las definiciones del pasado, revisitando y abordando el anarquismo desde una perspectiva actual, en la medida en que proyectan sobre la subjetividad revolucionaria de principios del s. XX, formada por valores e ideales libertarios y solidarios, la conflictividad individual que moldea las subjetividades presentes. Por otro, a la manera benjaminiana, piensan los hechos pasados en la constelación que forman con el presente, proponiendo así el pasado como horizonte de comprensión del ahora (cf. Benjamin 73).

“Lo recuerdo. Ustedes no recuerdan, eso es todo” (123), dice Constantino al final de la novela, cuando decide revelar su verdadera identidad. Justo porque recuerda y puede poner en relación el pasado con el ahora, también es capaz de percibir “la oscuridad del presente” (Agamben 28); mientras que los que se creen actuales, tan de su tiempo, los que no recuerdan o no quieren recordar solo son interpelados por sus engañosas luces.

Este ahora, que en *Constantino* es sometido a la mirada crítica y burlona del narrador, es una actualidad asediada por la lógica neoliberal que coloniza todas las esferas de la vida y en la que todos han interiorizado sus postulados hasta el punto de convertirlos en sentido común. La visión del presente en *Modesta dinamita*, en cambio, es una de estas figuraciones literarias que Julio Premat describe como propias del “fin de los tiempos”: un ambiente “apocalíptico, hecho de agotamientos superpuestos”, en el que solo cabe la “nostalgia, la evocación, el recuerdo, pero un recuerdo hecho de discontinuidad, cambios constantes, dispersión, desaparición de la experiencia transmisible” (105-106). Se trata de un tiempo espacializado, un caos atiborrado de restos y fragmentos, producto de la lógica capitalista “de la usura y el desgaste de las cosas [...] que convierte el mundo en el gran basurero” (Huyssen 26). La mirada perspicaz de Viu capta este tiempo

encogido, hecho escena, este devenir roto en una multitud de cosas carentes de valor, inservibles, degradadas: “En el agua burbujan restos de vidas: volantes de compra de oro y astrólogos, botellas cabeceando, una caja de pizza abierta [...] y todas las cosas que ni siquiera hay forma de saber lo que son porque no se llegan a ver o recién las notás cuando ya casi pasaron” (Goldgel 84).

En el presente que articulan las dos novelas, las ideologías y creencias están en retirada. Pero justo en este tiempo *out of joint*, como diría Derrida, “desarticulado, [y] desquiciado” (31), cuando “el mundo va mal” (91), es cuando aparecen los espectros de los anarquistas, seres no del todo presentes ni tampoco por completo ausentes, suspendidos entre el pasado y el ahora. Su propósito de eliminar definitivamente todas las instituciones opresoras e instaurar un comunismo integral (la felicidad común) en una sociedad sin clases resulta ser a nuestros ojos (y lo sería a los ojos, mejor dicho, a los oídos de los personajes de ambas novelas si es que pudieran escucharlo) una utopía perfecta o peligrosa, según se la mire, pero en todo caso oscurecida por la sombra de la imposibilidad (*cf.* Koselleck 275).

Sin embargo, estos anacrónicos anarquistas no acechan a los vivos con la promesa de un futuro mejor, los confrontan, más bien, con los relatos de sus vidas solidarias, vidas hechas acción. Y aunque sus tácticas puedan parecer ingenuas, erradas o incluso inadmisibles, la actitud solidaria y la anteposición de la praxis a la teoría se presentan como prácticas éticas y políticas a las que ambas novelas invitan a volver para conquistar no solo la actualidad sino una verdadera contemporaneidad. De hecho, son prácticas a las que ya recurren los movimientos que hoy cuestionan las relaciones autoritarias y jerárquicas del patriarcado, el capitalismo o el tecnofeudalismo, y que emprenden nuevas formas de actividad política fuera de las estructuras del estado (Newman 17-18). Porque, como afirma Luis Vitale, la utopía anarquista no es una meta definitiva por lograr, sino un caminar todos los días, es ir “construyendo la utopía realizable” (27).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011: 17-29.
- Anapíos, Luciana. “De individualistas a guerrilleros. La radicalización del conflicto en el anarquismo argentino en la década del ’20, a través de *La Protesta* y *La Antorcha*”. *IV Jornadas de Historia de las Izquierdas. Prensa Política, revistas culturales y emprendimientos editoriales de las izquierdas latinoamericanas*. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina. CeDInCI (2007). https://anarkobiblioteca3.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/de_individualistas_a_guerrilleros_-_luciana_anapios.pdf. 10 de febrero de 2025.
- Bakunin, Mijaíl. *Escritos sobre la filosofía política*. <https://es.anarchistlibraries.net/library/mijail-bakunin-escritos-de-filosofia-politica.pdf>. 15 de febrero de 2025.
- Bayer, Osvaldo. “Matar al tirano”. *Joselito Bembé. Revista Político Cultural*. 1, 8-9 (2020). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.15716/pr.15716.pdf. 30 de enero de 2025.

- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ítaca, 2008.
- Buonfrate, Matías. *Constantino*. Buenos Aires: Indómita Luz, 2021.
- Capelletti, Ángel C. *Bakunin y el socialismo libertario*. México – Buenos Aires – Madrid: Ediciones Minerva – Editora y Distribuidora Leega (1986). [https://issuu.com/anarquismoenpdf/docs/cappelletti____ngel_j._-_bakunin_y_](https://issuu.com/anarquismoenpdf/docs/cappelletti____ngel_j._-_bakunin_y_.). 10 de febrero de 2025.
- Caterina, Luis María. *La Liga Patriótica Argentina. Un grupo de presión frente a las convulsiones sociales de la década del '20*. Buenos Aires: Corregidor, 1995.
- Cohen, Marcelo “Nuevas batallas sobre la propiedad de la lengua”. 37 (2027). <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2019/09/28/nuevas-batallas-por-la-propiedad-de-la-lengua/>. 07 de febrero de 2025.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Cortés Rocca, Paola “Materialismo explosivo”. *Bazar Americano* 22.90 (2023). <https://bazaramericano.com/resenas.php?cod=1006&pdf=si>. 30 de enero de 2025.
- Da Ré, Esteban V. “Elías Castelnuovo en la prensa anarquista (1919-1923): humor, sátira y sarcasmo para la crítica del capitalismo y de la literatura”. *CELEHIS* 37 (2019): 116-133.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1998.
- Ego-Aguirre Arandeda, José. “Entrevista Ego Aguirre”. *Acracia* 4.46, 3-4 (2015). <https://periodicoacracia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/acracia46.pdf>. 15 de febrero de 2025.
- Goldgel, Víctor. *Modesta dinamita*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2021.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Making the Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge, 1995.
- Koselleck, Reinhart. *Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta, 2012.
- Kropotkin, Piotr. *Etyka. Pochodzenie i rozwój moralności*. Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Słowo”, 1949.
- Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero: Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Laera, Alejandra. *¿Paraqué sirve leer novelas? – narrativas del presente y capitalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2024.
- Link, Daniel. “Rayuela y las aporías de la vanguardia”. Jornadas Internacionales: “Lecturas y relecturas de Julio Cortázar” organizadas por el Ministerio de Cultura de la Nación (2014). https://www.researchgate.net/publication/283411600_Daniel_Link_Rayuela_y_las_aporias_de_la_vanguardia. 15 de febrero de 2025.
- Newman, Saul. *Postanarchizm*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2022.
- Premat, Julio. “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”. *Eidos* 24, 104-123 (2016). https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/view/7921/pdf_199. 15 de octubre de 2023.
- Ricca, Guillermo. “Crítica e insania. Martínez Estrada, sobre peronismo y oligarquía”. *Borradores* 10/11 (2010). <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol10-11/pdf/Critica%20e%20Insania.%20Martinez%20Estrada,%20sobre%20Peronismo%20y%20oligarquia.pdf>. 30 de enero de 2025.

- Rudnyckyj, Daromir. "The Protestantism of neoliberalism". *Culture, Theory and Critique* 64 (3), 241–256 (2024). <https://doi.org/10.1080/14735784.2024.2313602>. 31 de agosto de 2025.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de la izquierda. Marxismo, historia y memoria*. Madrid: Trotta, 2013.
- Vainman, Ana. *Movimiento obrero argentino. 1860-1983*. Buenos Aires: Editorial de la Imprenta del Congreso de la Nación, https://icn.gob.ar/public/publicaciones/movimiento_obrero/libro-movimiento-obrero_web.pdf. 16 de agosto de 2025.
- Villanova, Nicolás. "Inundaciones en Capital Federal (2001). La expropiación a la pequeña burguesía y su lucha". *Razón y Revolución* 14 (2005). <https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/RyR14/ryr14-villanova.pdf>. 15 de agosto de 2025.
- Vitale, Luis. *Contribución a la historia del anarquismo en América Latina*. Santiago, Instituto de Investigaciones de Movimientos Sociales "Pedro Vuskovic" (1998). http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/2lvc/02lvchistsocal0027.pdf. 5 de febrero de 2025.
- Wittgenstein, Ludwik. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Ediciones Altaya, 1999. <https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/04/investigaciones-filosoficas.pdf>. 16 de agosto de 2005
- Williams, Raymond. *Culture and materialism*. London: Verso Books, 2005.



Agata Gołąb

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej (Poland)
agata.golab@mail.umcs.pl

¿Es mío este cuerpo? Representaciones metafóricas del cuerpo en los testimonios digitales de las mujeres con endometriosis

Is This Body Mine? Metaphorical Representations of the Body in Digital Testimonies of Women with Endometriosis

Received: 07.03.2025

Accepted: 20.08.2025

Published: 30.12.2025

Abstract: This article explores how women with endometriosis metaphorically represent their bodies in digital testimonies, revealing how cultural meanings of femininity, pain, and illness are negotiated through language. Drawing on Conceptual Metaphor Theory (Lakoff and Johnson, 1980) and discourse-oriented cultural studies, the research analyzes a qualitative corpus of Facebook posts from the group *Afectadas de endometriosis*. Using the Metaphor Identification Procedure (Pragglejaz Group, 2007), the study classifies recurrent metaphorical patterns such as *the body as a living being, a hostile territory, or a conscious agent*. These figurative structures expose how women reframe biomedical narratives and construct new forms of embodied identity and resistance within digital communities. The findings highlight that metaphor functions not only as a cognitive mechanism but also as a cultural practice that shapes collective representations of the female body and illness. By linking discourse, culture, and embodiment, the article contributes to current debates on the visibility and social perception of women's pain.

Keywords: Body Perception, Conceptual Metaphor, Cultural Discourse, Endometriosis, Embodiment

Introducción y marco teórico

La endometriosis, una enfermedad sistémica crónica que afecta a entre el 10 o 15 % de las mujeres en el mundo, se caracteriza no solo por su sintomatología física debilitante, sino también por su histórica invisibilidad (Valls Llobet 167, 176) y la frecuente incompreensión dentro de los sistemas sanitarios y entornos sociales. Esta condición, en la que el tejido endometrial crece fuera del útero, genera un dolor a menudo invalidante

que trasciende lo puramente biológico para instalarse en la experiencia subjetiva y la construcción identitaria de quienes la padecen. A pesar de su alta incidencia, la endometriosis no ha recibido, ni está recibiendo, suficiente atención científica; panorama que poco a poco está cambiando.

La endometriosis es una condición médica en la cual el tejido endometrial (el endometrio) se desarrolla fuera del útero. La indeseada aparición de las glándulas endometriales en el exterior de la cavidad uterina causa inflamación crónica y formación de quistes, tumores y adhesiones. Los focos endometriales se pueden detectar, por ejemplo, en los ovarios, los intestinos, la vejiga, los uréteres, los riñones, los pulmones, e incluso en la nariz y el cerebro. Las lesiones de los órganos afectados pueden ser tan graves que en ocasiones no hay otra solución que la amputación total o parcial. Algunas de las manifestaciones de la enfermedad son las siguientes: dolor pélvico crónico, dolor abdominal, lumbar, dismenorrea, dispareunia, disuria, síntomas gastrointestinales, urinarios, cansancio crónico, migrañas, infertilidad. No existe cura para la endometriosis.

La endometriosis puede llevar a la aparición de tejido por todas partes, extendiéndose y aferrándose al apéndice, el recto, los ovarios, los intestinos, los nervios de las piernas, el exterior del útero y, en algunos casos más raros, al diafragma, los pulmones, los riñones o el cerebro. Esto puede provocar adherencias, cicatrices, hemorragias internas, disfunción intestinal o urinaria, estreñimiento, relaciones sexuales dolorosas e infertilidad. El malestar físico general puede llegar a ser insoportable y suele provocar daño psicológico profundo. (Seckin 20)

El lenguaje desempeña un papel crucial en esta experiencia, en la cual también la autopercepción corporal se puede ver bastante afectada o incluso distorsionada. En el caso de las mujeres con endometriosis se observa con frecuencia “baja autoestima, alteración de la imagen corporal” distorsionada (Podzemny y otros 15). El lenguaje acerca de la corporalidad se genera y evoluciona a través de las experiencias corporales del ser humano. La identidad personal se puede ver alterada o al menos considerablemente condicionada por las circunstancias concernientes a la salud física, aunque la mental también, de la persona. Muchos y muchas de los que padecen una enfermedad crónica testifican, de manera directa o a través de metáforas, su impacto en la autopercepción corporal. En el caso que nos ocupa son las circunstancias relativas a la enfermedad las que producen alteraciones en la autopercepción corporal. Seguramente no se pueda esclarecer de forma unívoca cuál es el alcance de dichos cambios, sin embargo, abordar la percepción del cuerpo desde una perspectiva multidisciplinaria nos puede acercar a este fin.

En el contexto de la enfermedad, las narrativas de los y las pacientes se convierten en espacios donde se articula y negocia una nueva relación con el cuerpo, un cuerpo que, de repente, se vuelve extraño, doloroso e incontrolable. Como señala Revilla (59), el cuerpo es el ancla fundamental de la identidad, y cuando su continuidad y funcionalidad se ven alteradas, la identidad misma se resquebraja. Lo confirman los relatos de las mujeres con endometriosis. Lejos de ser una simple herramienta de comunicación, el discurso es una práctica social que construye, moldea y da significado a la realidad (Fairclough 8).

Si bien en los últimos años ha ido aumentando el interés por la endometriosis, tanto en el ámbito biomédico como en el social, lo cierto es que siguen existiendo estereotipos,

al mismo tiempo que tabúes, concernientes a la menstruación y al dolor menstrual. A pesar de los avances en la medicina y de la cada vez mayor concienciación sobre la salud femenina, el androcentrismo de las ciencias de la salud ha hecho que las enfermedades propias de las mujeres fueran menospreciadas o ignoradas, incluso por parte del colectivo sanitario (Alcocer 63-64; Valls Llobet 167). Teniendo en cuenta estos antecedentes, no sorprenderá el hecho de que la endometriosis no sea un tema muy recurrente en los análisis lingüísticos. Si bien las investigaciones no abundan, autores como Bañón Hernández, Bullo (2018, 2020), Mariana Pascual (2020), Susan Sontag (1978), Gołąb (2021) han publicado resultados que permiten comprender aspectos representacionales de la enfermedad en diversos contextos de uso del lenguaje. Estos estudios analizan la manera en que los y las pacientes o los medios de comunicación utilizan diversos recursos para la construcción de las experiencias relacionadas con la enfermedad.

Las narraciones en las ciencias de la salud pueden y deberían convertirse en una de las más importantes fuentes de información para los médicos y otros profesionales de la salud. Las descripciones de la sintomatología podrían constituir una parte destacada de la comunicación médico-paciente. Fue la médica e investigadora estadounidense Rita Charon quien, a través de su libro *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*, impulsó la discusión sobre el carácter narrativo de la medicina. La llamada *medicina narrativa* contribuye a un mejor entendimiento del o de la paciente y la individualización del proceso terapéutico.

La preocupación por la imagen corporal, tan arraigada en la sociedad en las últimas décadas, adquiere un nuevo significado en el caso de las personas con enfermedades crónicas. En este caso, los estándares de belleza, aunque interiorizados, no siempre ganan relevancia a la hora de reflexionar sobre la corporalidad. La psicología ha arrojado luz sobre el concepto de la *percepción*, definiéndola como un proceso cognitivo que se desarrolla a través del reconocimiento, interpretación y significación. Aunque, siguiendo a Vargas Melgarejo (47-48), consideramos la percepción como un fenómeno de índole idiosincrática, no cabe duda de que este parte de los referentes sociales, culturales, ideológicos. La experiencia de la enfermedad implica una interacción constante entre el individuo y su entorno.

Esto lleva al ser humano a evaluar y representar verbalmente las vivencias. Según Luz María Vargas Melgarejo (48), se activan entonces mecanismos cognitivos que permiten clasificarlas y, en cierto modo, ordenarlas. La investigadora añade que “la percepción no es un proceso lineal de estímulo y respuesta sobre un sujeto pasivo, sino que, por el contrario, están de por medio una serie de procesos en constante interacción”.

Para llevar a cabo un estudio completo, partimos de la base de que nuestra percepción de la corporeidad se origina, tal como se ha mencionado anteriormente, en las experiencias personales (incluidas las fisiológicas) y las interpersonales; establecidas dentro de un entorno sociocultural determinado. *Embodiment* se basa en la idea de que los conceptos bien delimitados por la experiencia humana, o sea, los que están vinculados a la corporeidad, permiten entender otros, más abstractos (Soylu y otros, 2014). La percepción del cuerpo es una construcción social y discursiva mediada por la cultura y la experiencia. La filosofía, desde la distinción de Lacan (cit. en Castrillo, 2017) entre el cuerpo y el organismo, nos alerta sobre cómo la imagen corporal se superpone a la realidad orgánica.

En la enfermedad crónica, esta imagen se fractura. La perspectiva fenomenológica nos ayuda a entender la experiencia corporal. Las narrativas analizadas son testimonios de la ruptura, del esfuerzo por reconciliar el “cuerpo disfuncional” con el “yo anterior”.

La autopercepción corporal permite al ser humano ubicarse en el mundo y, en cierto modo, ordenar sus experiencias. El cuerpo se convierte en un espacio de dolor físico, con cicatrices postoperatorias reales y metafóricas.

De este modo, recurrimos a Jacques Lacan, evocado por Dolores Castrillo en su artículo “La construcción del cuerpo en Jacques Lacan”, para marcar una diferenciación entre el cuerpo y el organismo, que nos parece interesante para el estudio. El investigador Jacques Lacan plantea la idea de que el cuerpo es un organismo más una imagen (184). Así, el concepto del *cuerpo* abarca más significados que el del *organismo*. Partiendo de esta propuesta filosófica, que se adapta a nuestras reflexiones, percibimos el cuerpo humano como la capa exterior de una persona más los órganos, que hacen del cuerpo un ente viviente. La reflexión filosófica sobre el cuerpo y el organismo no constituye el objetivo del presente análisis; sin embargo, hemos considerado sumamente interesante añadir esta observación a nuestras reflexiones.

Dado que las representaciones mentales, y, por consiguiente, las lingüísticas, son en gran medida metafóricas, hemos decidido centrar nuestra atención investigativa en el análisis de las metáforas. Estas constituyen una parte integral del lenguaje abstracto de las experiencias no medibles desde el paradigma conceptual. “La metáfora es un fenómeno tan ubicuo y tan usual que muchas veces ni siquiera nos damos cuenta de su presencia en nuestro propio discurso” (Cuenca y Hilferty 98). Es un fenómeno cognitivo, omnipresente en la vida cotidiana, que permite estructurar las experiencias. Se trata de proyectar una realidad concreta sobre una de carácter abstracto, como el tiempo, las emociones, etc. Basándonos en la propuesta de Lakoff y Johnson de organizar los contenidos mediante los *dominios origen* y los *dominios meta*, tampoco debemos olvidarnos de la distinción entre una metáfora conceptual y una expresión metafórica, siendo la segunda una manifestación verbal de la conceptualización metafórica (Lakoff y Johnson 1986; Semino 2008; Kövecses 2020). Consideramos que el análisis centrado en las metáforas se convierte en una herramienta valiosa para entender cómo las pacientes conceptualizan y manejan su condición. Las expresiones metafóricas pueden sacar a la luz lo más complejo y difícil de una enfermedad crónica. Siendo una enfermedad una concepción abstracta (*dominio meta*), para verbalizar lo relativo a las dolencias, se requiere de unos dominios más cercanos y concretos desde el punto de vista conceptual (*dominio origen*). Según Pamies (72), los dominios de fuente y meta se combinan generando una proyección, es decir, la conceptualización de la realidad a través del vínculo entre ambos.

En estudios recientes (Kövecses, 2010, 2020) se ha demostrado que las metáforas no solo estructuran el pensamiento, sino que cumplen funciones ideológicas y discursivas. El análisis de metáforas en salud ha identificado patrones recurrentes como, por ejemplo: metáforas bélicas (enfermedad como enemigo), tecnológicas (cuerpo como máquina), orientacionales (dolor como caída). Estos marcos conceptuales permiten explorar cómo las pacientes resignifican el dolor y negocian identidades corporales. En las narrativas de las mujeres con endometriosis, la estructuración metafórica parece amoldarse a la conceptualización del cuerpo dolorido.

Corpus y metodología

Con el propósito de estudiar la correlación entre las voces discursivas de las mujeres con endometriosis y su percepción corporal, hemos optado por elegir uno de los corpus más auténticos posibles: las narrativas de las mismas pacientes. Hemos decidido centrarnos en los testimonios de estas mujeres, recogidos en un contexto digital. Nos hemos propuesto explorar la relación de las autoras con sus cuerpos en un espacio donde pueden expresarse libremente. La investigación se enmarca en un enfoque cualitativo, aunque se contabilizaron recurrencias para destacar patrones predominantes, que hicieran referencia explícita a la percepción del cuerpo.

El corpus está compuesto por publicaciones extraídas manualmente del grupo cerrado de Facebook “Afectadas de endometriosis”. Fue creado en 2015 y actualmente cuenta con más de doce mil participantes. En la recogida de datos no se tuvieron en cuenta características personales como edad, procedencia, profesión, etc. Se trata de intervenciones breves, de una o de pocas líneas, con estilos de redacción variados. No establecimos ninguna franja temporal, ya que nos decantamos por una selección basada en la identificación de testimonios que contuvieran la palabra “cuerpo”. Se garantizó la preservación del anonimato de las autoras.

Hemos recurrido al método propuesto por el grupo Pragglejaz, que nos ha parecido oportuno para el presente estudio, dado que permite identificar las unidades léxicas de carácter metafórico de un modo bastante sencillo. El Procedimiento de Identificación Metafórica (MIP - *Metaphor Identification Procedure*), que es como se denomina el método en cuestión, ha sido adaptado para los fines de este estudio. Se trata de los siguientes pasos: leer atentamente el texto, determinar unidades léxicas asignándoles significado contextual, decidir si es metafórico o literal; si es metafórico (difiere de su significado básico y literal), marcar la unidad como tal (Pragglejaz Group 3). Después de detectar las expresiones metafóricas, hemos procedido a categorizarlas, agrupándolas según similitudes semánticas compartidas. De este modo, las hemos asignado a las metáforas conceptuales correspondientes. Una vez creadas las categorías, hemos escogido las metáforas conceptuales más frecuentes y las hemos analizado.

Seguimos la tipología clásica de Lakoff y Johnson, quienes distinguen entre metáforas orientacionales: son las que asocian conceptos con orientaciones espaciales (50); metáforas ontológicas: son las que se basan en “nuestras experiencias con objetos básicos (especialmente nuestros propios cuerpos)” (Lakoff y Johnson 64; Meza 89); metáforas estructurales: permiten entender un concepto abstracto en términos de otro, más concreto desde el punto de vista conceptual (Lakoff y Johnson 101).

Al mismo tiempo que analizar los testimonios de las mujeres con endometriosis, nos proponemos contribuir a una mayor visibilidad de una enfermedad que hace poco apenas existía en el espacio público. Aunque el objetivo principal del presente estudio no es de tipo reivindicativo, lo impactante de los testimonios analizados es que se convierten, entre otras cosas, en un grito silencioso de las que sufren. La narración se entrelaza con la cognición, dando cuenta de la complejidad que conlleva padecer una enfermedad crónica. Partimos de la premisa de que estas narrativas, generadas en espacios de apoyo en línea, constituyen un corpus de gran valor para comprender cómo se conceptualiza

y se vive la enfermedad desde dentro. Nuestro enfoque se sitúa dentro de la Teoría de la Metáfora Conceptual, especialmente en el contexto de la enfermedad, por ejemplo, la COVID-19 (Jiang 2023, Vázquez-Espinosa y otros) o la endometriosis (Gołąb 2021), que nos ofrece las herramientas para desentrañar las estructuras cognitivas profundas que organizan la experiencia del dolor y la enfermedad crónica. A través de la lectura de relatos y el análisis preliminar hemos logrado establecer varias categorías vinculadas a la autopercepción del cuerpo, de entre las cuales vamos a presentar siete. Presentamos frases originales, sin retoques de ningún tipo, con el fin de mantener su autenticidad.

Categoría 1: EL CUERPO ES UN SER QUE RECHAZA O ACEPTA EL TRATAMIENTO (dominio origen – SER VIVO O PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

1. Tengo miedo a que mi cuerpo me lo rechace (*el DIU – implante uterino*) y este con dolores constantes, hasta cuando es normal tener dolores? O como puedo saber si mi cuerpo lo rechaza?
2. En cuanto al DIU; consideren si están dispuestas a aguantar los cólicos que produce cuando el cuerpo lo identifica como cuerpo extraño y trata de expulsarlo, el dolor de que tenga que pasar por el cuello del útero o que se mueva y pueda perforar el útero.
3. Todos los médicos me dicen lo mismo mis posibilidades de tener bebés 0.01% por encontrarme tan comprometida, mi cuerpo rechaza los medicamentos, solo aceptando acetato de leuprolide cada 4 años por 6 meses, con hemorragias, inflamaciones, náuseas, dolores constantes, sin embargo, no me someto a tratamientos para quedar en embarazo porque me rendí.
4. Llevo un año desde que me diagnosticaron con endometriosis y cinco años de tortura diaria. Y la verdad cada día es más difícil, solo tengo 22 años y siento que ya no puedo más. Mi cuerpo rechaza todas las hormonas, lo que hace más complicado todo.
5. Yo pienso que el cuerpo llega al punto que ya no tolera nada de medicación y es ahí cuando debes tomar una decisión y ver qué es lo primordial!
6. Desde que me pusieron el implante subdermico (hace 50 días) tengo manchados irregulares, que me dijeron que es un efecto secundario normal hasta que mi cuerpo se acostumbre. Hay que darle tiempo al cuerpo a que se acostumbre a una circunstancia poco natural.
7. Tengo dudas por los efectos secundarios que podría traer el fármaco debido que tendremos nuestra luna de miel y no sé cómo reaccionará mi cuerpo.
8. Mi cuerpo rechaza el Sebilla es el 19 tratamiento hormonal que rechaza mi cuerpo y eso que ya no tengo útero ni trompas ni cuello uterino me la envió el endocrinólogo para el tratamiento del sop
9. Ahora con el endovelle este me quiero morir, dice la ginecóloga que aguante que son 2 o 3 semanas y el cuerpo coge el hábito pero es que me falta ver unicornios...
10. Deberás tener paciencia hasta encontrar una medicación que se adapte bien a tu cuerpo, no es fácil pero nosotras podemos con todo!

En esta categoría, el cuerpo es personificado (Lakoff y Johnson 71) como un agente con voluntad propia que se opone activamente a los tratamientos. La metáfora ontológica EL CUERPO ES UN SER VIVO proyecta un escenario de conflicto en el cual la relación con el cuerpo es un escenario de lucha; más o menos activa. Discursivamente, funciona para expropiar la agencia de la mujer. Ella no es la que toma decisiones sobre su tratamiento,

sino que es su cuerpo quien lo “rechaza” o “tolera”. El cuerpo se presenta como un ser personificado, independiente, capaz de tomar sus propias decisiones, caprichoso a menudo. En otras ocasiones, el cuerpo se rebela y lo manifiesta con efectos secundarios como náuseas, vómitos, cólicos, hemorragias, etc. De este modo, dificulta o incluso imposibilita el tratamiento; es cuando los efectos secundarios llegan a ser incapacitantes. Resulta paradójico cuando se piensa que algo que iba a tener valor terapéutico, se convierte en un problema añadido. El cuerpo está representado discursivamente como un ente que dificulta o incluso impide su propia curación. Parece que el cuerpo está en constante combate consigo mismo y, en ocasiones, con los tratamientos médicos. Se trata de un conflicto continuo que manifiestan las mujeres que lidian con la endometriosis. Los efectos secundarios de los fármacos y el curso de la enfermedad son extremadamente complejos en el caso de esta enfermedad.

De las muestras discursivas analizadas se desprende la idea de que las mujeres perciben su salud como dependiente de la aceptación o del rechazo del tratamiento hormonal (pastillas, implantes) por parte de sus cuerpos, siendo esta la única terapia que podría aliviar los síntomas de la enfermedad incurable.

Los verbos más recurrentes entre los ejemplos reunidos dentro de la presente categoría, aunque no se presentan aquí, son las siguientes: *aceptar, permitir, tolerar, rechazar*; y hacen referencia al tratamiento hormonal en la endometriosis. Las muestras citadas reflejan una gran preocupación e incertidumbre que conlleva la aplicación o modificación del tratamiento. Si el cuerpo rechaza la ingesta de pastillas y la colocación del implante uterino (útil solo en caso de adenomiosis –endometriosis uterina–), se reducen o incluso se anulan las posibilidades terapéuticas tradicionales.

En el ejemplo 2 el cuerpo se presenta como una persona o un escáner u otro dispositivo que “identifica (*el DIU*) como cuerpo extraño y trata de expulsarlo”. En este caso se podría tratar no solo de un cuerpo personificado sino del CUERPO COMO UNA MÁQUINA. El implante DIU es un objeto o ser ajeno que ha sido colocado dentro del cuerpo. Del cuerpo depende si lo acepta o rechaza. Lo que ocurre está fuera del control de la mujer.

Categoría 2: EL CUERPO ES UN TERRITORIO SEPARADO DE LA MUJER (dominio origen – TERRITORIO O TERRENO, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

11. Acabo de terminar d menstruar pero siento extraño mi cuerpo esas sensaciones locas hormonales q no encuentras tu lugar y t enojas x todo y una fatiga q no s ya ni q tomarme para alivianar mi estado físico y mental. (...) Creo q con esta enfermedad terminaré en el manicomio. (...) Yo me siento sin fuerzas y mi cuerpo se siente cansado. (...) a pesar de estar tranquila mi mente, mi cuerpo no descansa.

12. Son tan difíciles los días del periodo, provoca tomar algo que te duerma por 5 días, despertar al 6to día y sentirte bien, sin ningún dolor o molestia, que difícil es tener que sentirte que no puedes con tu cuerpo/mente y tener que levantarte como un día normal arreglarte y salir a cumplir con tus compromisos laborales y de familia... Porque al final el mundo no se detiene y debes vivir...

13. Hace 8 meses tuve a mi bebé, y en octubre me pusieron el diu mirena el cual desde el primer día sentí que ya no era yo, tenía muchos síntomas como acné, subí de peso, cambios de humor constante, decidí volverme a checar para ver si lo mejor era retirarlo y me dan la sorpresa que tenía endometriosis que aún está pequeño..
14. me dejaron sin ningún medicamento ni anticonceptivos, a alguien le paso algo igual? Mi quiste (posible endometrioma) ya mide 1 cm, me da miedo como va a responder mi cuerpo.
15. Me han dixo k sí el cuerpo lo tolera va todo bien pero si es al contrario causa muxo dolor, sangrado e incluso k se puede encarnar en el útero.
16. Mi guerrea Hermosa vas a salir adelante Dios te conceda una rápida mejoría y que esta enfermedad salga de tu cuerpo sin dejar secuelas
17. vas a salir adelante Dios te conceda una rápida mejoría y que esta enfermedad salga de tu cuerpo sin dejar secuelas
18. Como lleváis el tema sexual? Estoy muy frustrada... con tanta medicación y cirugías he perdido la libido por completo y no se que hacer. Antes era todo lo contrario y no entiendo que me pasa. Yo quiero pero mi cuerpo no está en la misma onda que yo en fin..
19. Eso depende del cuerpo de cada una yo tarde más de año y pico en tolerarlo la verdad xo ahora me va bastante bien de hecho llevo 2 revisiones con la endo controlada no me va a más así q para mí ya es todo un éxito
20. Justo en este momento estoy en una crisis, es la segunda en menos de 8 días, Nunca me había pasado desde hace 2 años y medio mi cuerpo había estado perfecto!!!!....

Esta categoría va un paso más allá. No es solo que el cuerpo sea un agente, sino que se conceptualiza como un territorio separado del yo. La metáfora orientacional de espacios separados es fundamental. Las mujeres muchas veces en vez de hablar del yo, en primera persona, hablan de sus cuerpos en tercera persona. Es un mecanismo recurrente en las muestras estudiadas, lo cual nos sugiere que podría tratarse de una especie de disociación psicológica en la cual la persona se aleja, conceptualmente, de su cuerpo. La imagen discursiva es la de un cuerpo que se separa de la mente. Las autoras de los testimonios podrían estar experimentando un desarraigo emocional en el que el cuerpo y el yo no son compatibles. Por un lado, el cuerpo les pertenece, pero resulta ajeno o incluso inamistoso. El ya mencionado uso de la tercera persona para referirse al cuerpo es un marcador lingüístico clave de esta disociación. La función discursiva es principalmente expresiva, dando cuenta de una fractura identitaria profunda. Esta metáfora refleja experiencias de extrañamiento y desarraigo, vinculadas a diagnósticos tardíos y tratamientos fallidos.

Los fragmentos de testimonios citados reflejan la sensación de separación de la persona de su propio cuerpo, que no siente su cuerpo como si fuese suyo. La falta de sincronía, unión con el cuerpo provoca una sensación de inseguridad, de no saber cómo va a ser el día de mañana, si se podrá cumplir con los compromisos y obligaciones. Las mujeres hablan de sí mismas como si estuviesen a la espera de lo que decidan sus cuerpos. Nos ha llamado especialmente la atención una frase: “Yo me siento sin fuerzas y mi cuerpo se siente cansado.” Parece como si la mujer en cuestión no reconociese que forma un todo con su propio cuerpo. Lo observado sugiere que podría tratarse también de falta de reconciliación con el diagnóstico o incluso de disociación.

Los verbos más recurrentes en esta categoría son: *sentir* o *sentir* el cuerpo (extraño, cansado), *sentirse* el cuerpo, *necesitar* (el cuerpo *necesita* tiempo), *responder* (el cuerpo *responde* o no).

CATEGORÍA 3: EL CUERPO ES UN SER INTELIGENTE Y CONSCIENTE (dominio origen – PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

21. llega un momento q cualquier presión en la tripa de la ropa duele pq aumenta un montón, y puede q la alimentación ayude, pero creo q es inevitable q nos hinchemos pq el cuerpo detecta eso extraño q tenemos y q produce esa inflamación
22. Así que os animo a escuchar al cuerpo y a ir a favor de él. El cuerpo sabe.
23. Estoy de acuerdo contigo en que hay que comer de todo siempre y cuando tu cuerpo te lo permita.
24. Te recomiendo mucho puedas apoyarte en seguir escuchando a tu cuerpo.
25. pero mientras mi cuerpo me diga que todo está bien y que las revisiones ginecológicas me lo confirmen voy a seguir así.
26. Sufro mucho de inflamación en el estómago y pues no me cuido con los alimentos excepto de los lácteos ya que estoy empezando a conocer mi cuerpo de que inflama y que no
27. hay días en los que mi cuerpo dice quédate en tu cama... Realmente es frustrante porque uno se planifica pero el cuerpo no reacciona...
28. Yo igual siento que mi cuerpo me pide dejarlas, que es agotador, que quiere estar limpio

El cuerpo es un ser vivo con atributos como conocimiento, voluntad, comunicación, percepción, objetivos. En el ejemplo 21 la hinchazón (un proceso fisiológico complejo que puede involucrar el sistema inmune, digestivo, etc.) no se explica como una mera reacción química. En su lugar, se conceptualiza como la acción de un vigilante o un sistema de seguridad inteligente.

Por su lado, el cuerpo es el “detector” que percibe e identifica la amenaza. La inflamación es la respuesta deliberada del cuerpo para lidiar con lo detectado. En lugar de ser un fallo o un suceso aleatorio, la hinchazón se convierte en una estrategia lógica, aunque incómoda, de un agente interno que actúa para protegernos. Se humaniza la respuesta corporal: el cuerpo decide protegerse.

En algunos casos el cuerpo es elevado a la categoría de un sabio o un guía. Los procesos y sensaciones corporales (hambre, saciedad, dolor, bienestar) son “mensajes” que el cuerpo nos envía. La persona debe ser un oyente receptivo que escucha a su cuerpo. El cuerpo posee conocimiento inherente sobre lo que necesita o lo que le hace daño. La metáfora fomenta la autoobservación y la autoconfianza.

Asimismo, el cuerpo es conceptualizado como una autoridad que concede o deniega permiso, probablemente a través de señales como una buena digestión, la ausencia de dolor, etc. El cuerpo es un comunicador activo que emite declaraciones sobre su estado. La relación entre la persona y su cuerpo es de negociación. Esta metáfora crea un marco de responsabilidad y diálogo. No se trata de seguir reglas rígidas, sino de estar atento a la respuesta del cuerpo. El cuerpo tiene deseos, voluntad y aspiraciones propias, que pueden ser distintas e incluso opuestas a los de la mente consciente. La persona debe confiar en sus sensaciones corporales como una fuente fiable de información sobre su salud, equiparándola incluso a la evidencia médica.

La metáfora conceptual EL CUERPO ES UN SER INTELIGENTE Y CONSCIENTE es sumamente poderosa y útil en el ámbito de la salud y el bienestar. Los síntomas corporales dejan de ser fallos aleatorios y se convierten en mensajes de un aliado interno que

intenta protegernos. La idea de que “el cuerpo sabe” o “pide” algo sirve como una brújula interna para tomar decisiones sobre la alimentación y el estilo de vida.

Categoría 4: EL CUERPO ES UNA PERSONA DÉBIL O DEBILITADA O UN DISPOSITIVO AGOTADO (dominio origen – PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

29. Sólo por mi ecografía se nota que estoy muy jodida. Y no quieren operame. Quiere poner la menopausia inducida y tengo la certeza que mi cuerpo no aguantará ya estoy como una enferma de 90 años por causa del anticonceptivo.

30. Alguna de ustedes tomando Visannette que esté teniendo un dolor de huesos horrible? Siento mi cuerpo como si tuviera 80 años.

31. (...) estoy diciendo que todo mi cuerpo se cae como cuando te enfermas y tu cuerpo no tiene nada de energía y te pesa, que tengo náuseas, dolor de cabeza, de espalda. La endometriosis me hizo llorar del dolor y retorcerme tantas veces que ya no recuerdo. El grado de dolor que puede llegar es igual o superior al de un parto.

32. Alguna le a pasado que por momentos sienten q el cuerpo se les descompone cómo si se fueran a desmayar y no tienen fuerzas de nada? Se sienten muy débiles.

33. Hoy no me puedo el cuerpo sentía que mis piernas y brazos se me caían y además me dolían, siempre tengo dolores de piernas pero hoy primera vez que perdí la fuerza en mis brazos.

34. Duele mucho, como si el cuerpo también se quedara sin energía, (...)

Para una mejor comprensión de los ejemplos citados, cabe puntualizar que el cuadro clínico de la endometriosis varía desde fuertes dolores articulatorios hasta cólicos comparados o incluso superiores a los del parto (solo que no son algo puntual, sino que aparecen una o varias veces al mes). Con ello, es difícil imaginarse que la enfermedad no influya en la autopercepción corporal de las mujeres. La incertidumbre constante sobre cuándo y con qué intensidad se presentarán los síntomas contribuye a una sensación de desesperanza y desgaste.

Las mujeres perciben sus cuerpos como débiles, incapaces de superar los retos impuestos por la enfermedad. Los comparan con el estereotipado cuerpo de una mujer anciana, desprovisto de fuerzas y dolido. Las imágenes que ven en los espejos pocas veces coinciden con la realidad física de cómo se sienten. Un rostro joven no determina su estado de ánimo, ni el físico. El deterioro corporal que experimentan no se asocia a la juventud, sino a la vejez. Las frases citadas muestran cómo el dolor crónico acelera la percepción de envejecimiento, desafiando estereotipos de juventud y vitalidad.

Retomemos los ejemplos 31, 32 y 31. El dolor y otros síntomas de la endometriosis hacen que el cuerpo “se caiga”. Podemos clasificar esta metáfora como orientacional, ya que se trata de la imagen metafórica de un movimiento hacia abajo (LO NEGATIVO ES ABAJO), la cual representa un agotamiento extremo y falta de fuerzas físicas. El cuerpo es o está débil e incapaz de luchar contra el dolor y el cansancio crónico.

El ejemplo 34 representa la metáfora EL CUERPO ES UNA MÁQUINA, que es clásica en la biomedicina. Aquí es reapropiada por las pacientes con una connotación de fracaso. La máquina se queda sin energía. La máquina-cuerpo ha superado su vida

útil o ha dejado de funcionar correctamente, sin que la mujer pueda repararla. Es una metáfora que constituye una crítica implícita a la demanda de productividad que el mundo moderno exige.

Categoría 5: EL CUERPO ES UN SER QUE ESTÁ AL LÍMITE (dominio origen – PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

35. tengo una crisis de insomnio ,dolores de cabeza constante, llevo ya 20 días con sangrado. Mi cuerpo no puede más.

36. Muchas veces me pregunte si era psicológico lo que tenía, ya que no entendía tanto dolor al punto que mi cuerpo no lo soportaba en días que me encontraba con mi periodo...

37. Llevo años con endometriosis, hasta que a llegado a fatiga crónica y muchos dolores... nunca me la habían diagnosticado y tengo síntomas desde niña...hace una semana me la confirmaron xk mi cuerpo no daba más de si y empezaron a mirarme todos órganos y nada...hasta que al final salió el motivo de mi maldita fatiga,dolor y muchos más síntomas...

El cuerpo está sobrecargado, al límite de la resistencia y del aguante. La imagen discursiva es la de un ser personificado que “no soporta la enfermedad”. Se establece una semejanza conceptual entre el cuerpo humano y una persona que está harta de alguna circunstancia. La metáfora EL CUERPO ES UN SER QUE ESTÁ AL LÍMITE pertenece a las metáforas ontológicas. En las expresiones: “Mi cuerpo no puede más.”; “Mi cuerpo no lo soportaba.”; “Mi cuerpo no daba más de sí.” se conceptualiza el cuerpo como un ente personificado que está exhausto o saturado (dominio origen), mientras que el dominio meta es el cuerpo enfermo, que se representa como un sujeto con límites propios. “Poder” es un verbo de capacidad que, aplicado a un ser consciente, implica voluntad y esfuerzo. Al decir “mi cuerpo no puede más”, se atribuye al cuerpo una voluntad propia que está agotada. No se trata solo de que las células o los órganos fallen, sino que el cuerpo, como un todo personificado, se rinde. Esto transmite una sensación de colapso inminente y absoluto, más allá de un simple síntoma. Es un quiebre sistémico.

Además, la metáfora en cuestión expresa una relación de tensión entre el yo y el cuerpo: el cuerpo deja de ser un componente de la identidad para convertirse en un otro que se rebela o se rinde. Desde la perspectiva cognitiva, la hablante proyecta sobre el cuerpo propiedades humanas para dar sentido a una experiencia física extrema que resulta sumamente difícil. Los ejemplos citados refuerzan la idea de un yo dividido, donde el sujeto intenta mantener el control frente a su cuerpo.

El verbo “soportar” se usa para describir la actitud de una persona ante una carga psicológica o una situación. Al aplicarlo al cuerpo, se conceptualiza el dolor físico como una carga emocional que el cuerpo, como ser, debe “tolerar”. Sin embargo, el cuerpo tiene una capacidad de tolerancia que ha sido sobrepasada.

La expresión “no dar más de sí” se emplea para expresar el máximo rendimiento. El cuerpo no tiene recursos infinitos. “Dar de sí” implica que el cuerpo tenía un potencial o una reserva que, tras años de endometriosis, se ha agotado por completo. No es un evento puntual, sino el resultado de que el cuerpo ha estado “dando” todo lo que tenía durante años, hasta quedarse sin nada que ofrecer.

En suma, la metáfora EL CUERPO ES UN SER QUE ESTÁ AL LÍMITE configura una visión del cuerpo como sujeto sufriente y agotado, que se sitúa en el umbral entre la resistencia y el colapso. Al atribuirle agencia y vulnerabilidad, las mujeres transforman su experiencia corporal en un relato de lucha y resistencia. El cuerpo y las personas narradoras están, en cierta forma, aliados frente a un enemigo común (el dolor, la fatiga) que los agrede.

En resumen, estas expresiones son la manifestación lingüística de un modelo mental profundamente arraigado: concebimos nuestro cuerpo como un agente con el que coexistimos, que tiene sus propios límites.

Categoría 6 EL CUERPO ES UNA PERSONA CANSADA (dominio origen – PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

38. Mucho tiempo me la pasaba preguntándome porque me sentía sin fuerzas y mi cuerpo cansado, hasta que fui entendiendo que era uno de los síntomas más que presentamos con la endometriosis.

39. Mañana me hacen la última transferencia embrionaria q me queda por la seguridad social de mi último embrión. Con lo positiva que siempre soy, ya tengo el cuerpo y la mente cansados de tantos test negativos.

40. Me realizaron histerectomía total el miércoles, ha sido por laparotomía, no han podido salvar el ovario, estaba todo pegado y aplastado, lo que había ahí adentro era un desastre, tengo 44 años, y en cierta manera me da pena todo lo que ha soportado mi útero, mi cuerpo, mi mente... me parece increíble que unos órganos preparados para dar vida, te la quiten poco a poco, estoy con sentimientos encontrados, me siento vacía, pero también siento que una nueva vida empieza.

41. el cuerpo me pasa factura.

Aquí aparece la metáfora del cuerpo como sujeto agotado, que sintetiza el desgaste físico y emocional de las pacientes tras años de tratamientos y dolor. Se retoma la personificación, pero aquí el cuerpo no es un antagonista, sino un compañero agotado por una lucha prolongada. La metáfora LA ENFERMEDAD ES UNA CARGA es evidente. En el ejemplo 40, se observa una personificación fragmentada (útero, cuerpo, mente) que enfatiza el impacto holístico de la enfermedad. La función es de luto y reconciliación, reconociendo el sufrimiento de cada parte del ser. Esta metáfora permite una narrativa más compleja que no solo es de lucha, sino también de duelo por la salud perdida.

El cuerpo “habla” a través del cansancio, comunicando sus límites. El hablante se coloca en una relación interpersonal con su propio cuerpo, capaz de percibir sus “mensajes”. El cuerpo es un sujeto que expresa necesidades y el yo, un oyente que responde. Aquí el cuerpo aparece como un ser que sufre consecuencias de las decisiones humanas (el consumo de pastillas) y que necesita tiempo para recuperarse. El hablante actúa como un cuidador o protector de ese ser. El cuerpo no es un objeto médico, sino un ser vivo al que se debe respetar y escuchar. En este modelo, la relación cuerpo-yo es dialógica: el cuerpo tiene una sabiduría propia y la persona debe escucharlo, respetarlo y actuar en coherencia con sus “mensajes”.

La fatiga o el malestar no se conceptualizan como un simple colapso energético bioquímico, sino como la expresión de una necesidad consciente por parte del cuerpo.

El cansancio no se representa como un estado fisiológico, sino como una reacción emocional y cognitiva ante el sufrimiento prolongado. El agotamiento se convierte en una forma de lenguaje corporal: el cuerpo comunica sus límites. La autora no dice “estoy cansada”, sino que el cuerpo mismo “necesita descanso”: hay una separación entre el yo y el cuerpo, y a la vez una relación de cuidado. El cuerpo se construye como un ser que tiene límites y pide respeto. La hablante asume un rol de protectora o cuidadora del cuerpo: se lo deja descansar como se deja descansar a una persona o a un trabajador agotado. Hay una relación empática con el propio cuerpo.

“El cuerpo pasa factura” es una expresión fuertemente antropomórfica; el cuerpo castiga o cobra por los excesos, como un sujeto con memoria y juicio moral. Se asume que el cuerpo recuerda lo que se le hace y responde de forma justa. El cuerpo es personificado como un contable o un juez moral que lleva un registro de las transgresiones y aplica castigos.

Es interesante observar que en el ejemplo 40 es también el útero el que se personifica: “ha soportado” el dolor y la frustración constantes. Asimismo, se coloca en la misma línea el útero, el cuerpo y la mente. Se separan discursivamente para enfatizar el impacto que ha tenido la endometriosis en cada una. La autora del post establece una conexión entre la capacidad de dar vida del útero, por un lado, con el hecho de hacerla imposible, por el otro. Es en la matriz donde se puede desarrollar una nueva vida, pero también donde se forma la endometriosis. Emerge así una percepción dual del cuerpo que puede dar la vida, pero también hacer la vida muy dura.

CATEGORÍA 7: EL CUERPO ES UN SER QUE TIENE SUS NECESIDADES (dominio origen – PERSONA, dominio destino – CUERPO ENFERMO)

42. Anteriormente estuve unos años diferentes tratamientos hormonales que inhibían la menstruación, hasta que como tú llegue a la conclusion de que mi cuerpo me pedía menstruar.

43. le explico a mi familia que no es flojera?, que quiero moverme pero no puedo, que mi cuerpo simplemente dijo... “Hoy no”.

44. Hace 5 años (desde los 23 años) que estoy tomando Sibilla sin descanso y creo que mi cuerpo necesita menstruar. ¿Es posible? Quiero decir, que si es posible que mi cuerpo me esté pidiendo que descanse de las pastillas.

45. Y se acabaron las vacaciones.. Y parece q mi cuerpo lo a notado, estado bastante bien durante el periodo q me fui, no llegaron a 20 días pero por lo menos los disfruté. Desde el sábado empecé con dolores horribles de intestino, con mal estar y nauseas otra vez.

La metáfora EL CUERPO ES UN SER QUE TIENE SUS NECESIDADES pertenece también al grupo de las metáforas ontológicas, ya que atribuye al cuerpo propiedades de un ser vivo autónomo. A través de esta conceptualización, las mujeres dotan al cuerpo de agencia y voluntad, representándolo como un sujeto con deseos y exigencias propias. Desde la perspectiva cognitiva, esta metáfora humaniza el cuerpo al proyectar sobre él esquemas conceptuales de interacción social como “pedir”, “hablar”. De ese modo, las pacientes transforman una experiencia fisiológica en un acto comunicativo: el cuerpo se convierte en un emisor de mensajes que deben ser escuchados e interpretados.

La metáfora permite a las mujeres con endometriosis dotar de sentido a síntomas y malestares que la medicina no siempre explica o legitima. No se trata de un cuerpo pasivo, sino de un interlocutor que expresa sus necesidades. Escuchar al cuerpo, que aparece como aliado o mensajero, no como enemigo, se convierte en un acto de autonomía y autocuidado. Este recurso semántico suaviza la tensión entre el yo y el cuerpo dolorido, y abre un espacio para la reconciliación. Desde esta perspectiva, las pacientes no solo describen su dolor, sino que dialogan con su cuerpo, reconociéndolo como fuente legítima de conocimiento.

Conclusiones

Hemos reunido y analizado algunas muestras que ilustran cómo las mujeres con endometriosis perciben sus cuerpos en momentos de sufrimiento físico y emocional. A lo largo de estas líneas hemos intentado indicar las metáforas más ilustrativas empleadas para expresar las experiencias corporales. La percepción y la autovaloración del cuerpo en el contexto de la endometriosis son fundamentales para entender el impacto psicológico de esta enfermedad. Los testimonios analizados dan cuenta de la naturaleza devastadora del padecimiento. La lucha contra el dolor físico y psicológico genera una narrativa en la que el cuerpo deja de ser simplemente una entidad biológica o sujeto de atención médica y se transforma en un ente personificado.

De los datos extraídos se desprende y confirma la idea de que la enfermedad, cuyos síntomas se experimentan a diario, afecta enormemente a la vida privada y laboral de las personas que la padecen. Sería difícil constatar en qué medida la percepción que tienen las mujeres de sus cuerpos se corresponde con la gravedad de la enfermedad. Además, no consideramos la autoimagen corporal como un concepto estable e invariable, ya que puede verse influenciada o alterada por circunstancias y experiencias vitales. No obstante, hay que tener en cuenta que se trata de una enfermedad que, en algunos casos, resulta incapacitante para la paciente. La endometriosis no solo impacta el bienestar físico y emocional de las mujeres, sino que también redefine su concepto de calidad de vida.

En el corpus se evidencia que el cuerpo se conceptualiza como un ser personificado, capaz de destruir el día a día de las mujeres. La enfermedad personificada altera y afecta a la autoestima de la mujer. Los testimonios citados forman parte de un discurso que se desvincula de los discursos consumistas en los que rigen los cánones estéticos impuestos por la cultura occidental. En estos casos, el concepto de calidad de vida adquiere otro significado. Ya no se trata de una vida llena de placeres, sino de una vida sin dolor. El cuerpo al que se refieren las mujeres es mucho más que su imagen externa. Es el conjunto de órganos y partes que, afectados por la enfermedad, dificultan su vida cotidiana.

El foro de Internet analizado constituye un escenario digital donde se rompe con el tabú del dolor menstrual, que bajo ningún concepto debería ser considerado como normal. El discurso digital se convierte en un espacio donde las mujeres pueden compartir experiencias silenciadas y construir redes de apoyo. Se necesita resignificar ciertos conceptos y dicho espacio virtual lo promueve. Dentro del mundo digital, que propaga la perfección estética, hemos encontrado un lugar donde más importante que poseer un

cuerpo esbelto es gozar de un cuerpo sano. Es porque ello conlleva una vida sin dolores constantes. Las representaciones discursivas que se ofrecen en el presente trabajo reflejan formas de percibir la propia corporalidad sin pretender objetivarlas. Son concepciones reales, que no intentan ser correctas de ningún modo, y tienen un fuerte valor afectivo. Dada la complejidad de las experiencias vinculadas a la endometriosis no ha sido posible presentar todas las categorías trazadas durante la investigación previa.

Lo curioso es que las narraciones analizadas, pese a no tener fijado un fin persuasivo, transmiten contenidos de una gran carga semántica y afectiva. Las metáforas no solo describen, sino que también organizan la experiencia. La solidaridad y el intercambio de voces en comunidades virtuales permiten olvidarse de los estigmas causados por la enfermedad. Narrar las vivencias no aliviará las dolencias, pero puede resultar beneficioso en sentido psicológico y social.

Las metáforas sobre el cuerpo en los testimonios de mujeres con endometriosis configuran representaciones que trascienden lo individual y adquieren valor colectivo. Al conceptualizar el cuerpo como máquina, enemigo, ser ajeno o anciano, las pacientes construyen narrativas que visibilizan la devastación física y psicológica de la enfermedad. Es que “se pueden presentar estados de depresión relacionados con la presencia de dolor crónico severo cuando este no se puede tratar de forma correcta [...]” (Valls Llobet 51). Estas representaciones discursivas no solo reflejan el impacto del dolor crónico, sino que también dotan de sentido a las vivencias.

Este trabajo demuestra que el análisis del discurso puede contribuir a la humanización de la medicina y a la comprensión integral de la experiencia del dolor crónico. En nuestras futuras investigaciones sería relevante ampliar el corpus y explorar la relación entre metáforas y estrategias de resiliencia.

Bibliografía

- Alcocer, Violeta. *Auténticas impostoras. Todo lo que las mujeres fingimos y el elevado precio que pagamos por ello*. Barcelona: Rocaeditorial, 2024.
- Bañón Hernández, Antonio M. “Las enfermedades raras y su representación discursiva. Propuestas para un análisis crítico.” *Discurso&Sociedad* 2 (2007): 188-229.
- Bañón Hernández, Antonio M. “Salud y discurso. A modo de introducción.” *Discurso&Sociedad* 7(1) (2013):1-25.
- Bullo, Stella. “‘I feel like I’m being stabbed by a thousand tiny men’: the challenges of communicating Endometriosis Pain.” *Health an Interdisciplinary Journal for the Social Study of Health Illness and Medicine* 24(5) (2019): 476-92.
- Bullo, Stella & Hearn, Jasmine H. “Parallel worlds and personified pain: a mixed-methods analysis of pain metaphor use by women with endometriosis.” *British Journal of Health Psychology*, 26(2) (2021): 271–288.
- Castaño, Emilia y Hilferty, Joseph. “Metáfora y estructura conceptual.” *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* 1 (2011): 31-42.
- Castrillo, Dolores. “La construcción del cuerpo en Jacques Lacan.” *Hermeneúticas del Cuidado del Sí: Cuerpo Alma Mente Mundo*. (vol.1) Ed. Teresa Oñate; Marco

- A. Hernández Nieto; Paloma O. Zubia; José L. Díaz Arroyo; León I. Escutia; Sebastián Lomelí Bravo. Madrid: Dykinson, 2017. 181-194.
- Charon, Rita. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford University Press, 2006.
- Cuenca, María y Hilferty, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Díaz, Natalia; Andrade, Sergio y Pascual, Mariana. "Análisis argumentativo de relatos autobiográficos de violencia institucional sufrida por mujeres chilenas con diagnóstico de endometriosis." *Lengua y Sociedad* 22(1) (2023): 199-216.
- Fairclough, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Giddens, Anthony. *The constitution of society: outline of the theory of structuration*. Cambridge: Polity Press, 1984.
- Gołąb, Agata. "Los dolores que matan – la representación metafórica de la endometriosis en los relatos de las mujeres." *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 45(4) (2021): 89-101.
- Honorato, Diego. "El fenómeno de la percepción en Aristóteles y Merleau-Ponty." *Ideas y Valores* LXVII(166) (2018): 13-48.
- Jiang, Meijie. "La COVID-19 y la guerra: un análisis de metáforas conceptuales de la pandemia en la prensa china." *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 95 (2023): 277-286.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor: A practical introduction*. Oxford University Press, 2010.
- Kövecses, Zoltán. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge University Press, 2020.
- Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1980.
- Meza, Paulina. "Uso de metáforas cognitivas en textos periodísticos pertenecientes al ámbito de la salud." *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 20(1) (2010): 81-107.
- Pamies Bertrán, Antonio e Iñesta Mena, Eva M. "El miedo en las unidades fraseológicas: enfoque interlingüístico." *Language design* 3 (2002): 72.
- Pascual, Mariana y Natalia, Díaz Alegría. "El afecto en relatos de dolor crónico en comentarios de Facebook de mujeres chilenas." *Nueva Revista del Pacífico* 74 (2012): 47-64.
- Podzemny, Vlasta; Cioli, Veronica M.; Tapia, Hector; Fard, Mohammed N.; Pescatori, Mario. "Intestinal and pelvic endometriosis: psychological and surgical." *Pelvi-perineology* 28(1) (2009): 14-16.
- Pragglejaz Group. "MIP: A method for identifying metaphorically used words in discourse." *Metaphor and Symbol* 22(1) (2007): 1-39.
- Revilla, Juan C. "Los anclajes de la identidad personal." *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* 4 (2003): 54-67.
- Seckin, Tamer. *Endometriosis. Qué tratamientos aplicar, cuáles evitar y cómo lidiar con sus efectos psicológicos*. Barcelona: Profit Editorial, 2021.
- Semino, Elena. *Metaphor in Discourse*. Cambridge University Press, 2008.
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1978.

- Valls Llobet, Carme. *Mujeres invisibles para la medicina*. Madrid; Capitán Swing Libros, 2020.
- Vargas Melgarejo, Luz M. “Sobre el concepto de percepción”. *Alteridades* 4(8) (1994): 47-53.
- Vázquez-Espinosa, Emma; Laganà, Claudio y Vázquez Valdés, Fernando. “SARS Cov-2 y sus metáforas.” *Revista de medicina y cine* 16(e) (2020): 173–181.



Barry Keane

Uniwersytet Warszawski (Poland)
bkeane@uw.edu.pl

An Unwanted Date With Destiny: James Joyce's *Ulysses* and the Assassination of JFK

Received: 25.03.2025

Accepted: 16.10.2025

Published: 30.12.2025

Abstract: This paper will discuss the shared frames and patterned histories of Bloomsday (16 June 1904) and JFK Day (22 November 1963), as viceregal cavalcade and presidential motorcade wind their ways through Dublin and Dallas respectively, both routes having been announced in the newspapers and taking place against tense historical backdrops, with enigmatic onlookers offering riddles, mysteries and ambiguities. In turn, I will offer a number of reflections on how JFK Day in Dallas looks to commemorate and reclaim the city's "nightmare of history" in ways that we readily associate with Bloomsday, showcasing as it does cultural events, walks, and reenactments, many of which take locations at places which are now cultural heritage landmarks associated with the events of that infamous day.

Keywords: Shared Frames, Dublin and Dallas, Patterned History, *Ulysses*, Warren Commission, Bloomsday, JFK Day

Introduction

At its most rudimentary level, James Joyce's *Ulysses* (1922) presents us with convergences of characters, where coincidence and happenstance are elevated through unexplained or ill-defined intersections of independent plot lines, all of which offer extra-textual tension and context to a novel which happens to be interspersed with mention and talk of political assassination and conspiratorial legacies. Indeed, past, present-day, potential and future assassinations are all part of the mix, and often accompanied by the inevitable questions: who is the culprit or confederate, and, who took or may take the fall. Set in 1904 (June 16, in Dublin city; if ever we were in need of reminding) and yet written in the years during and just after World War I, *Ulysses* is very much a time loop drawing from the well of history but offering anticipatory rumblings of future events, such as veiled references to the sinking of the Titanic, as discernible

in “Eumaeus”: “I seen icebergs plenty” (U.511; XVI.460-461); “collisions with icebergs” (U.521; XVI.901), or the assassination of Duke Franz Ferdinand in Sarajevo, for which we find an augurous and apocryphal mention in “Aeolus”: “Going to be trouble there one day” (U.109; XVII.543). That said, *Ulysses* not only offers future factual events within this aforementioned time loop, but also seeks to convince us of “remote futures” (U.573; XVII.1053), wherein, following the proposition of Giambattista Vico (1668–1744), history is both patterned and framed, meaning that it is reincarnatable and transposable (see Henderson, 97-111). On this intriguing aspect of the novel, Richard Ellman opined:

Joyce’s fictional method does not presume that the artist has any supernatural power, but that he has an insight into the methods and motivations of the universe. [...] It is not a perception of order or of love; more humble than either of these, it is the perception of coincidence. According to this rule, reality, no matter how much we try to manipulate it, can only assume certain forms; the roulette wheel brings up the same numbers again and again; everyone and everything shift about in continual movement, yet movement limited in its possibilities (Ellman, 551).

As I shall illustrate in what follows, one such remote future, possessing a regrettable pool of correspondence with events in James Joyce’s masterpiece, is the assassination of John F. Kennedy, the 35th President of the United States: an unspeakable tragedy which unfolded on 22 November 1963, in Dallas, a city labelled at the time the ‘City of Hate,’ that was as unsettled by conspiratorial and nefarious activity as anything seen in Dublin at the turn of the 20th century¹.

Inevitably, an integral part of this reframed account could only ever be the 24-year-old Lee “Leopold” Harvey Oswald, the alleged assassin of Kennedy, who like Stephen Dedalus led an unsettled itinerant childhood, which saw him experiencing ever-spiralling downward fortunes.

In terms of what follows, the descriptive biographical account of Oswald as provided by the Report of the Warren Commission (RWC), which over the course of 1964 compiled the first of what would be three congressional reports (supplemented by volumes of witness testimony, the result of cross examination in closed hearings) on the JFK assassination, shall be shown to have many intersections with the themes and the general narratives of *Ulysses*. And resulting from such comparisons, an occasion shall present itself to ponder how Oswald was weaved into ‘an assassination frame’ by way of a combination of speculative fact and confabulated fiction: one that bound fable to fact and fact to fable.

Mother.... *Lee me be and Lee me live!*

A low-born issue of New Orleans, the juvenile Oswald could be described as a lamentable son of fallen lineage. His father, Robert Lee Oswald, who died in 1939 of a heart attack two months before Lee was born, was a direct descendant of the Confederate

¹ The moniker ‘City of Hate’ refers principally to the pre-assassination atmosphere in Dallas of extremism, particularly right-wing and anti-communist sentiment. For context, see Davis and Minutaglio.

general, Robert Lee (1807-1870), and the fact that Oswald's older brother was named Robert could only ever solidify the intended identification of this heraldic association. Learning early on to accept the "absence of family life and rejection by a self-involved and conflicted mother" (RWC VII, 380: 58), the teenage Oswald ended up in a New York reform school, called a Youth House; a fate which recalls that of Patrick Aloysius Dignam, to whom Father Conmee in the "Wandering Rocks" episode (U.180; X.3-5) will secure a place in the Artane Industrial School following the untimely passing of his father 'Paddy Dignam,' whose funeral takes place in the "Hades" episode.

In this reformatory, Oswald developed a predilection for truancy, and his assigned psychologist delivered a prognosis that could just as convincingly summarize Stephen Dedalus's creative work-through of themes related to usurpation in the episodes "Proteus" and "Scylla and Charybdis"; and particularly as it applied to his then present circumstances: "he possessed a vivid fantasy life, turning around the topics of omnipotence and power through which [he, Oswald] tries to compensate for his present shortcomings and frustrations" (RWC VII, 380: 56).

In 1959, following a stint in the Marines, which saw Oswald learning Russian to a proficient level (displaying the same prodigious talent for acquiring languages as Dedalus does), and working as a lowly radar operator in Japan, where he frequented high-class brothels and caught venereal disease for his troubles, the 20-year-old sought out a "Welcome, O life"² exile through defection to the Soviet Union, where he ended up living in Minsk, in today's Belarus, having been given a small, one-room apartment on the 4th floor of a modern building, as well as a humdrum job in a radio repair factory (RWC VII, 393: 189-193).

Inasmuch as Joseph C. Heininger describes the Parisian sojourn of the 20-year-old Stephen Dedalus as a "consistent pattern of frustration and dashed hopes" (Heininger 435-436), Lee Harvey Oswald's time spent in Minsk proved equally dispiriting. He would form during this period a 'plague-on-both-their-houses' worldview with respect to the capitalist US and the communist USSR, so writing a political tract titled *Historic Diary*, which resounded with the "I will not sleep here tonight. Home also I cannot go" (U.19; I.739-740) stridency and self-scrutiny of Dedalus. Indeed, Oswald would write: "No man, having known, having lived, under the Russian Communist and American capitalist system, could possibly make a choice between them, there is no choice, one offers oppression the other poverty. Both offer imperilistic (sic) injustice, tinted with two brands of slavery" (cited in RWC VII, 397: 213).

In spite of his struggles and disappointments, Oswald did befriend locals (a number of whom would remember him fondly), perfect his Russian to a native-speaker level, and make social calls to a girls' dormitory (Stern). And ultimately, he would meet his future wife, the 18-year-old Marina "Marion" Prusokova, a pharmacy student. Just as Marion "Molly", the wife of Leopold Bloom, was the daughter of an Irish military officer (Major Tweedy), Marina was the ward (the maternal niece, in fact) of a high-ranking military official, Colonel Ilya Prusakov, who was attached to the Ministry

² A famous declaration made by the character of Stephen Dedalus at the end of James Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* (1917).

of Internal Affairs (MVD) of the Soviet Union, which oversaw the activities of the Secret Police.

On 2 June 1962, two and a half years after his defection, Oswald was miraculously allowed to return to the United States, arriving off the boat in New York with Marina and their newborn daughter in tow, whom they had propitiously named a Bloomsian 'June'. But if the Minsk sojourn had comparable resonances with that of Dedalus in Paris, Oswald's failure to prosper and provide for his family back in Dallas, where they lived for a time on the Eccles Street-sounding Elsbeth Street³, would see him stripped of all of Stephen's potentialities and vitalities. Instead, Oswald would find himself trying on for size the flâneur's walking shoes of a Leopold "Lee" Bloom, for whom marital woes and life's external forces, being friendless and barely tolerated by any social circle, would see him leading a wandering existence, and partaking of disappearances that may or may not have involved conspiratorial activity of ill intent. Indeed, just as Martyn Cunningham in the "Hades" episode asks with respect to Bloom: What is he?... What does he do?" (U.88; VI.700), such an inquiry could have extended to Oswald himself, as he, like Bloom, tried his hand at all sorts of odd occupations⁴.

A transposition of Cunningham's inquiry can be seen in a job-seeker test which Oswald took in October of 1962 for the Texas Employment Commission, where he scored highly for general clerical work, an insurance claims examiner, and drafting. What is more, his assessor, a certain Helen P. *Cunningham* (yes, such cognominal coincidences abound in this proposed frame) offered a sympathetic appraisal of the applicant, one that could well have applied to Bloom, as possessing "outstanding verbal and clerical potential" (RWC.X, Hearings, 125) and being "well-groomed and spoken. Business suit. Alert replies. Expresses himself extremely well" (126).

In March of 1963, Oswald left Dallas for New Orleans, residing with his aunt and finding work greasing machinery for the William B. Reilly Coffee Company, a position he ended up getting fired from for reading Russian magazines on his break and spending time in the offices of private detective, Guy Banister, who had links to anti-Castro militias operating in New Orleans. And yet, in a demonstration of associative disloyalty, in September 1963, Oswald was to be found canvassing on the streets of New Orleans, passing out pro-Fidel Castro "Elijah is coming" (U.197; X.754; see Kurtz, 11-12)⁵ 'Fair Play for Cuba' throwaways (which had been, most strangely, printed in Banister's office), on behalf of a left-wing organization of which he was a member. In a scene reminiscent of the "Cyclops" episode, Oswald became embroiled in a street disturbance with Cuban

³ Eccles Street 7 is the fictional northside Dublin home of the Blooms.

⁴ Bloom's varied career included clerking; and selling insurance, stationery, and lottery tickets (some of which were illegal), as well as enduring several years of unemployment (see Breton 105-128); Oswald also happened to enjoy a stint of clerking before joining the marines, having: "Performed various clerical duties such as distributing mail, delivering messages & answering telephone. Helped file records & operated ditto, letter opening & sealing machines" (WRC 681, 285).

⁵ The Elijah is Coming crumpled throwaway leaflet is handed to Leopold Bloom, who later throws it into the Liffey River, where it floats downriver towards Dublin's North Wall docks, and presumably onwards and outwards to the Irish Sea. See John Hannay.

anti-Castro exiles led by a Carlos Bringuier, who seemingly had a great deal to say on the Cuban question when berating this supposed Castro and communist sympathizer; an incident which he recounted to the Warren Commission:

Mr. Bringuier:

Traitor! Communist! Got to Cuba! Kill him. And some other phrases that I don't know [...] The policeman left, I believe going to some place to call the headquarters, and at one moment my friend Celso took the literature from Oswald, the yellow sheets, and broke it and threw it on the air. There were a lot of yellow sheets flying. And I was more angry, and I went near Oswald to hit him. I took my glasses off and I went near to him to hit him, but when he sensed my intention, he put his arm down as an X, like this here (demonstrating)

Mr. Liebeler (Counsel):

He crossed his arms in front of him?

Mr. Bringuier:

That is right, put his face and told me, "O.K. Carlos, if you want to hit me, hit me" (RWC X Hearings, 37-38) .

Marxist Oswald's "Bloom-like" demonstration of pacifism, in this instance, is striking for his recourse to a Christian gesture, which recalls Bloom's attraction to Catholic liturgy; albeit he, Bloom, demonstrates that love and *caritas* can be achieved in a world that is devoid of spiritual and theological meaning (see Boysen, 140-141). Despite Oswald having "never reacted to the action that was being directed toward him" (RWC X, Hearings, 38), he found himself being placed under arrest and had to spend two nights in the local police station, where he was interviewed twice by a Lt. Francis Martello, with whom Oswald would relax his posture and pour out his heart. Offering echoes of Dedalus's exchange with Haines in the "Telemachus" episode, which is set in the coincidentally named *Martello* Tower⁶, Oswald guardedly opined on politics, nationality, religion and language, so indicating a preference for President Kennedy over Premier Khrushchev. He also expressed his determination to resist Americanization by not allowing his family to speak English (55-56). Martello, greatly impressed by Oswald, would testify that:

the way he spoke, it was quite obvious that he had done a heck of a lot of reading in his lifetime, and his approach was academic, more or less theories but with no aggressiveness or emotional outbursts in any way, shape, or form [...] Well, as far as being capable of an act, I guess everybody is capable of an act, but as far as ever dreaming or thinking that Oswald would do what it is alleged that he has done, I would bet my head on a chopping block that he wouldn't do it (56-57).

Oswald was released on bail; and two days later he pleaded guilty and paid a ten-dollar fine. He then disappeared, allegedly travelling by bus from New Orleans to Mexico, and

⁶ Today, Martello Tower in County Dublin's Sandycove, the setting for the "Telemachus" episode, houses the James Joyce Museum.

subsequently showing up at the Soviet Consulate, where he demanded a visa to Cuba in broken Russian. He would be observed by CIA station posts, who furnished a photo of him (which turned out to be an impersonator), and sent cables to Washington describing their surveillance of a 'Lee Henry Oswald'. The middle name of 'Henry' has a well-known Bloomsian correspondence, which shall be addressed presently.

On his return to Dallas, in October 1963, Oswald became a roomer in Oak Cliff in the boarding house of a Gladys Johnson. Marina was expecting their second child but was now living in a state of separation from her husband, having been taken in by a resident of suburban Irving, a Russian-speaking Quaker, by the name of Ruth Paine. In Irving, a pregnant Marina spent all her days at home not speaking English; like Molly, Marina will not know anything of her husband's activities, such as his use of aliases. For example, Oswald was boarding under the name of O.H. Lee. Whereas Leopold Bloom uses the alias of 'Henry Flower' for the carrying out of a clandestine epistolary affair with Martha Clifford, Oswald would adopt the alias of one 'Alek James Hidell' so as to order a rifle and handgun in the mail, which were delivered to a deposit box. What is more, just as Bloom is haunted by the sexual barrenness of his marriage, Oswald may also have been in the same boat, as Marina would publicly complain that "his watch [...] never seems to go properly" (borrowed from Molly: U.615; XVII.345), and that he "was not a man" (quoted from Marina's testimony: RWC VII Hearings, 436).

In early October 1963, Ruth Paine heard of an opening at the Texas Book Depository. Oswald applied, and was given the position of order filler, working principally on the fourth and sixth floors. On November 21, he took the unusual decision to visit his wife during the working week. He played with the toddler and held his newborn but hardly spoke, only saying what Bloom may have been thinking when he left Eccles Street on 16 June 1904, that Marina "preferred others to him" (RWC VII, 415)⁸. Oswald woke up early the following morning and left for work, no words having passed between himself and Marina; he left his wedding ring in a cup on the dresser in her room and \$170 in a wallet in one of the dresser drawers. Like Bloom, he did not take a key; like the homeless Dedalus, he did not have a key... and like Bloom, he may even have left the door ajar. We may only wonder if he kissed his 2-year-old June and 3-week-old Rachel goodbye. For the actions he was about to do (or be accused of doing), his children would have to contend with a 'nightmare from which they have never been able to awake'⁹.

⁷ The cable read as follows: "It is believed that OSWALD may be identical to Lee Henry OSWALD, born on 18 October 1939 in New Orleans, Louisiana. A former U.S. Marine who defected to the Soviet Union in October 1959 and later made arrangements through the United States Embassy in Moscow to return to the United States with his Russian-born wife, Marina Nikolaevna Prusakova, and their child." (Fensterwald and O'Toole n. pag.).

⁸ Leopold Bloom leaves the house, knowing that at 4:00 p.m. that day, his wife will receive Blazes Boylan, and proceed to engage in sexual intercourse.

⁹ Paraphrase of the line "History," Stephen said, 'is a nightmare from which I am trying to awake'" (U.28; II.377).

...a long threatening comes at last, they say.

In the episode "Wandering Rocks", at approximately 2:15 p.m., we see Corny Kelleher, a manager at H.J. O'Neill's funeral parlour, who had presided over the funeral of Paddy Dignam earlier in the day, spinning around a coffin lid and chatting with a constable in the doorway, who mentions seeing "that particular party" (U.185; X.225) from the night before. The inclusion of "police tout" Kelleher (U.58; V.14), an informant against Irish nationalist revolutionaries, in the narrative suggests the potential for an outbreak of extreme violence of the kind seen twenty-two years previously when on 6 May 1882, the Chief Secretary for Ireland Lord Cavendish and his Under-Secretary Thomas Burke (the pair being without police protection) were murdered with long surgical knives near the viceregal lodge in the Phoenix Park, Dublin. The perpetrators of this act were members of the conspiratorial 'Invincibles', a sprawling confederacy with foot-soldiers who took the fall and were hanged, commanders who turned state's witness, and a murky executive with unspecified links, who fled the country (see Molony).

The potential for an equally bold political assassination is to be found at the end of the "Wandering Rocks" episode, where we are presented with the scene of an open-topped viceregal cavalcade emerging from the park gates of the Phoenix Park and being greeted by "obsequious policemen" (U.196; X.709). One carriage carries the viceroy, the Earl of Dudley, his wife Lady Dudley, and Lieutenant Colonel Heseltine, whereas the follow-up carriage conveys the honourable Mrs Paget, Miss de Courcy and the honourable Gerald Ward. All are being borne through a city on a day where the weather is heavenly; its route, like the Dallas presidential motorcade, having been announced in the newspaper the previous day, and where a number of enigmatic onlookers are described as smiling with "unseen coldness" (U.208; X.1212). Such coldness must also have been in the ether on that day in Dallas as five thousand "Wanted for Treason" flyers had been distributed by right-wing acolytes of General Edwin Walker, accusing President Kennedy of being "lax" on Communism; "appointing anti-Christians to Federal office;" and "lying to the American people about his previous marriage and divorce" (an historical example of what has come to be known in modern parlance as 'alternative facts')¹⁰. As per the echoes of future correspondence, the cavalcade passes the "crossblind"¹¹ of the Ormond Hotel (U.202; X.963), where a Miss *Kennedy* stands and watches, and at Lower Mount street a man in a brown macintosh, eating dry bread, passes "swiftly and unscathed" (U.208; X.1272).

Should an assassination have taken place, however, Leopold Bloom would have had a cast-iron alibi, being in a bookshop in Merchant's Arch in the process of buying the smutty novel *Sweets of Sin* for Molly (U.194; X.641). Oswald too was in a place of books when the assassination of the president took place, but this fact did not provide him with an alibi that exonerated him of culpability.

¹⁰ See The Sixth Floor Museum at Dealey Plaza.

¹¹ 'Crossblind' has echoes of the suspicion that Kennedy was felled by 'crossfire', with it suggested that shots came from various positions on Dealey Plaza. For a conspiratorial explication of this theory, see Jim Marrs.

Longest way round is the shortest way home

The very mention of Dealey Plaza offers us a word-sound that reminds us of the errand which Stephen is sent on by his employer Mr *Deasy* in the “Nestor” episode to deliver an article he has written on foot and mouth bovine disease to the wind-bag editor of *The Freeman’s Journal*, Myles Crawford. Like Oswald, at 12:30 p.m. Stephen Dedalus, by duly delivering the letter, will find himself in a building of the printed word, where walk-in associates and press men are about to go out to lunch and leave the building an empty shell; but talk of assassination keeps them tarrying there a while longer.

Taken from a factual event, the assassination of Nikolay Bobrikoff, the Governor-General of Finland (see Jensen, 1-16), had taken place hours earlier, and the incident, potentially world altering, would become a global news item by activation of the telegram network. Marvelling at his miraculous possession of the facts pertaining to the assassination, Crawford regales his motley gathering of interlocutors with an account of how celebrated journalist Ignatius Gallaher had reported in a similar fashion the news of the Phoenix Park murders, which had been instantaneously cabled to cities like New York¹². But Crawford returns to the story of the slain Bobrikoff, and with intended jocularly, suggesting that Stephen Dedalus and O’Madden Burke were the likely triggermen, so asking, “was it you shot the lord lieutenant of Finland between you?” (U.111; VII.601). In response to Crawford’s accusation, Stephen light-heartedly plays along, saying, “We were only thinking about it” (U.111; VII.601). But in spite of Stephen’s untypical demonstration of playfulness, such an accusation is quite literally the stuff of his phantasmagorical nightmares, as earlier in the day on Sandymount Strand, in the “Proteus” episode, he mused upon his time in Paris when he had nursed the imperative of carrying a punched bus ticket as an alibi in the event that “they arrested you for murder somewhere” (U.35; III.180).

This brings us to Oswald’s own escape from the Texas Book Depository in the moments following the assassination, a feat which is in its own way a transmigration of place, or rather places, one that took him from the sniper’s nest on the sixth floor to a Cola machine on the second floor, and then lunch room, bus stop, taxi rank, and his rooming house; and then there is an off-page walk, followed by a murderous encounter with patrol policeman, J.D. Tippitt, whom Oswald is alleged to have gunned down and then fled from the scene (RWC IV, 149-166). A parallel of the Tippitt murder can be found in Stephen’s Sandymount Strand recalling of an encounter with a belligerent Parisian post office worker, and his harbouring the thoughts of wanting to “shoot him to bloody bits with a bang shotgun” (U.35; III.187-188).

Oswald’s arrest took place in the Texas Theatre at 1:25 p.m., and he would be arraigned at 1:40 p.m. before a justice of the peace in the Homicide Bureau at the Dallas Police Headquarters, following which he was held in detention for two days. During that time, he was questioned without a lawyer, and paraded before the media. Ultimately, Oswald would

¹² A conspiratorial correspondence pertaining to the speed by which news is conveyed can be found in the notorious story of New Zealand’s *Christchurch Star*, a newspaper which is said to have presented a prepackaged version of Lee Harvey Oswald’s arrest before the full facts had been released. Archival documents of the incident can be found at Christchurch City Libraries.

meet his tragic end in the basement of the headquarters, when he was shot pointblank by one Jacob "Leon" Rubinstein, aka Jack Ruby. Being the owner of the burlesque Carousel Club: the last stop for every evening's revelry, "with four strippers, a master of ceremonies, an assistant manager, a band, three or four waitresses" (RWC, App. 16. 795), Ruby must be designated the brothel-owning madame role of Bella Cohen of the "Circe" episode in this reframing¹³. Equally so, Ruby is correspondingly the "olive faced Bloom searching for his son, who is "the predestination of a future" (U.565; XVII.780) before the ubiquitous presence of uniformed men. But where Bloom was destined to meet Stephen after a series of near misses, the Warren Commission would categorically state that Oswald and Ruby had never met before and shared no associates or association in common.

Hoping you're well Out of the frying pan of life

Joyce placed jurisprudence very much to the fore in *Ulysses*, which made much of the notorious 1889 'Childs fratricide case'. This was a criminal case where Dublin northside resident Samuel Childs was accused of murdering his brother, Thomas. James Joyce actually attended the trial as a young man, and the unfolding story is woven into the fabric of *Ulysses*, where a great deal is made of the fact that the accused had been successfully acquitted thanks to the eloquence of his attorney: "One of the most polished periods I think I ever listened to in my life fell from the lips of Seymour Bushe. It was in that case of fratricide, the Childs murder case. Bushe defended him" (U.114; VII.747-749)¹⁴. Unfortunately for Oswald, he would not be afforded such a defense, being tried post mortem by the Warren Commission without any legal counsel representing him: with no one offering passionate pleas or speaking on the law of evidence¹⁵. How could it have been otherwise, with the Commission's *modus operandi* having been established by Deputy Attorney General, Nicholas Katzenbach, who wrote in a memorandum dated 25 November 1963, the day of the funerals of both Kennedy and Oswald, "That the public must be satisfied that Oswald was the assassin, that he did not have confederates who are still at large, and that the evidence was such that he would have been convicted at trial"¹⁶.

Oswald's funeral would possess a tragi-comic resemblance to the funeral of Paddy Dignam in the "Hades" episode, there being next to no mourners, and with the accompanying press core being co-opted *ad hoc* to act as pallbearers. Like Father Coffey, who presided over the lowering of Dignam into the ground, the presiding Reverend Louis

¹³ Bella Cohen is the "Madame" of the brothel located in Tyrone Street, in Nighttown. In the "Circe" episode, her premises will be visited by Leopold Bloom in the company of Stephen Dedalus.

¹⁴ For an interesting newspaper article on James Joyce and his engagement with the Childs murder case, see Adrian Hardiman, "How Joyce took on the law."

¹⁵ Attorney, Mark Lane offered to defend Oswald at the Warren Commission and was officially hired by Oswald's mother after submitting a brief arguing for Oswald's innocence. But the Commission stated that Oswald was not on trial and that therefore no counsel was needed. See "Lane Gives Views to Warren Panel."

¹⁶ A scan of the document can be found at History Matters.

Saunders (the executive director for the Fort Worth (Texas) Council of Churches) was sparing with the words he spoke over Oswald's grave: "Mrs. Oswald tells me that her son, Lee Harvey, was a good boy and that she loved him" (Thomas Jr). Following his annunciation of these words, Reverend Saunders proceeded to the "written bit": "And today, Lord, we commit his spirit to your Divine care". Bloom would have said, "Tiresome kind of a job. But he has to say something" (U.86; VI.630).

Eight months later, this frame would see the completion of its final stage, as it journeyed to the point when Marina offered her perspective on the events that had unfolded. However, where Molly in the "Penelope" episode is free to say what she likes in her bed-ensconced internal monologue, Marina was compelled on pain of deportation to pour forth before the Warren Commission. It was thought that only she could provide the last pieces of the puzzle under cross-examination pertaining to the minutiae of her life and the intimate details of her marriage.¹⁷ Over the course of her final-word testimony, where she began by stating "'Yes,' I would like to correct some things because not everything was true", Marina would follow Molly Bloom in making declarative 'Yesses'¹⁸ ... only the 'Yesses' of Marina's were more muttered than uttered... and she would be forced to repeat incriminating (for her husband) affirmatives over and over again.

Conclusion

Today, JFK day is remembered in Dallas in much the same way as Bloomsday is in Dublin. The Texan metropolis hosts lectures, book launches, art and photographic exhibitions, and a food and culture tour "for history buffs and foodies"¹⁹ (the revelling correspondence of a Dublin Bloomsday pub crawl). Dealey Plaza, rebranded as the birth-place of modern-day Dallas, and designated in 1993 as a National Historic Landmark, has remained largely unchanged since the time of the assassination, whereas the Texas Book Depository, the city's omphalos, has become the equivalent of Sandycove's Martello Tower, being both a museum and a place of pilgrimage. The museum itself chronicles the life, assassination, and legacy of President Kennedy through exhibits and artifacts, with over 90,000 items, including historical photographs, films, and documents. What is more, the Sixth Floor Museum proudly displays a copy of its blue-tomed Warren Commission Report²⁰, and boasts a library with an ever-increasing collection of books related to the assassination: many of these books are self-published, but accepted into the collection all the same. In other words, Dallas, in looking to come to terms with its past, has become a city of interconnected stories: some fact... and some fiction.

¹⁷ It was a testimony she by rights could have refused to give under Texan Law by claiming spousal privilege.

¹⁸ Marina Oswald's testimony is available at the Kennedy Assassination Home Page.

¹⁹ See JFK Food & Culture Tour.

²⁰ The cover of the Warren Commission Report is almost the precise shade of blue as the first edition of *Ulysses*, a shade which was supposed to match that of the Greek flag.

Bibliography

- Breton, Rob. "Occupations and Preoccupations: Work in *Ulysses*". *English Studies in Canada* 30.2 (2004): 105-128.
- Boysen, Benjamin. "I call that patriotism: Leopold Bloom and the Cosmopolitan Caritas." *The Comparatist* 32 (2008): 140-156.
- Christchurch City Libraries. *The Christchurch Star* 23 November 1963. <https://my.christchurchcitylibraries.com/the-christchurch-star-23-november-1963/> Web 18 May 2025.
- Davis, Steven L. & Minutaglio, Bill. *Dallas* 1963. New York: Twelve/Hachette, 2013.
- Ellman, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Fensterwald, Bernard & O'Toole, George. "The CIA and the Man Who Was Not Oswald". *The New York Review* 3 April 1975, <https://www.nybooks.com/articles/1975/04/03/>, Web. 5 January 2025.
- Hannay, John. "The Throwaway of 'Wandering Rocks'". *James Joyce Quarterly* 17.4 (1980): 434-39.
- Hardiman, Adrian. "How Joyce took on the law". *The Irish Times* 10 June 2006, <https://www.irishtimes.com/news/how-joyce-took-on-the-law-1.1015069>, Web. 10 Jan. 2025.
- Heininger, Joseph C. "Stephen Dedalus in Paris: Tracing the fall of Icarus in 'Ulysses'". *James Joyce Quarterly* XXIII.4 (1986): 435-446.
- Henderson, Roger D. "Vico's View of History". *Philosophia Reformata* 49.2 (1984): 97-111.
- History Matters. https://www.history-matters.com/archive/jfk/fbi/105-82555/124-10010-10135/html/124-10010-10135_0002a.htm. Web. 22 Jan. 2025.
- Jensen, Richard Bach. "The 1904 Assassination of Governor General Bobrikov: Tyrannicide, Anarchism, and the Expanding Scope of Terrorism". *Terrorism and Political Violence* 30.5. (2018): 1-16.
- Joyce, James. *Ulysses* (The Gabler Edition). London - New York: Random House, 1986.
- JFK Food & Culture Tour. <https://www.visitdallas.com/events/jfk-food-culture-tour>. Web. 20 Jan. 2025.
- Kennedy Assassination Home Page. https://www.jfkassassination.net/russ/testimony/oswald_m1.htm. Web. 25 Jan. 2025.
- Kurtz, Michael. "Lee Harvey Oswald in New Orleans: A Reappraisal". *The Journal of the Louisiana Historical Association* 21.1 (1980): 7-22.
- "Lane Gives Views to Warren Panel", *New York Times* 5 March 1964, p. 13.
- Report of the Warren Commission on the Assassination of President Kennedy (1964), <https://www.archives.gov/research/jfk/warren-commission-report>. Web. 25 Jan. 2025.
- Stern, David. (2013). "Minsk's fond memories of Lee Harvey Oswald". *BBC News Magazine* 2013. <https://www.bbc.com/news/magazine-24945209>. Web. 3 Jan 2025
- The Sixth Floor Museum at Dealey Plaza. "Wanted for Treason Flyer". <https://www.jfk.org/collections-archive/wanted-for-treason-flyer/>. Web. 10 Feb. 2025
- Thomas Jr. Robert MCG. "Rev. Louis Saunders, 88, Dies; Buried Oswald" 17 April 1998, p. 21.



Graciela Mayet

Universidad Nacional del Comahue (Argentina)
graciela.mayet@yahoo.com.ar

Tensiones raciales y sociales en *Light Falling on Bamboo* de Lawrence Scott

Racial and Social Tensions in *Light Falling on Bamboo* by Lawrence Scott

Received: 07.03.2025

Accepted: 17.07.2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: This article examines Lawrence Scott's *Light Falling on Bamboo* (2012), a fictionalized biography of the Trinidadian painter Michel Jean Cazabon (1813–1888), to explore how the novel represents the contradictions of colonial society in nineteenth-century Trinidad. Through Cazabon's ambivalent position as a mulatto artist serving the colonial elite while being implicated in the legacies of slavery and indentured labor, Scott depicts the racial, social, and cultural tensions of the time. The study combines close reading of the novel with theoretical perspectives from Fanon, Mignolo, Bhabha, and Pratt, highlighting how the narrative intertwines personal conflict with broader colonial structures. Particular attention is given to the protagonist's artistic production, which both idealizes the colony and silences its violence, revealing the paradoxes of art as complicity and resistance. The article argues that Scott reclaims Trinidad's silenced histories by blending fictional and historical voices, thereby offering a critical re-evaluation of colonial modernity.

Keywords: Anglophone Caribbean Literature, Society, Slavery, Lawrence Scott, Biography

Introducción

Desde 1498 hasta el dominio británico en 1797, las islas Trinidad y Tobago fueron colonias españolas. Durante ese periodo, Trinidad fue un lugar adonde acudieron refugiados de otras regiones del Caribe francés. Además, entre los siglos XVIII y XIX llegaron trabajadores migrantes de diferentes lugares antillanos, los cuales se instalaron en la isla. Posteriormente a la emancipación de esclavos de 1833, debido a la escasez de mano de obra, se produjo el arribo de trabajadores asiáticos, en especial de la India: los *indentured servants*, es decir, los trabajadores contratados.

Los inicios literarios en las Antillas francesas e inglesas se caracterizan por la búsqueda de autonomía, imposible de lograr bajo el dominio colonial. Para George Lamming, testigo de las revueltas revolucionarias de mediados de los años treinta en las Antillas anglófonas, la autonomía literaria implicaba una ruptura total con el poder colonial inglés. En efecto, los escritores antillanos volvieron los ojos a la tierra como motivo inspirador, pues “[...] el novelista antillano no miró allende el mar en busca de otra fuente. Miró hacia adentro y hacia abajo” (Lamming 70). Este escritor barbadense sostiene que entre 1948 y 1960 se desarrolla la escritura de antillanos sobre su propia realidad y dicho desarrollo se hace a través de la novela de raigambre inglesa pero carente de tradición autóctona. En consecuencia, la base de estos escritores está en la cultura inglesa: no obstante, la temática es campesina. Por entonces, comienza un movimiento cultural importante en el Caribe anglófono, en especial, en la literatura, con el objetivo de lograr una identidad cultural de sus pueblos, por medio de la descolonización cultural, abandonando la tradición estética metropolitana¹.

En este trabajo, nos proponemos mostrar cómo las contradicciones de la vida colonial se replican en el protagonista de la novela elegida, en momentos en que ese sistema comenzaba a derrumbarse.

Michel Jean Cazabon, pintor del pueblo trinitario

La novela *Light Falling on Bamboo* (2012) de Lawrence Scott² tiene como protagonista al pintor trinitense Michel Jean Cazabon, cuya vida nos es relatada entre 1848 y 1888 por un narrador omnisciente que se sitúa primordialmente desde el punto de vista de ese personaje. El libro está dividido en seis secciones que presentan las acciones de Michel Jean, principalmente en Trinidad, pero también, algo menos, en París. El autor señala, en una entrevista de la revista *Wasafiri*, que hacia 1980 su madre le dio tres libros sobre la vida y obra de Michel Jean Cazabon escritos por el crítico de arte Geoffrey Mac Lean, de modo que Scott se sintió atraído por esta figura artística

¹ Cabe destacar que Lawrence Scott ha reconocido la influencia de algunos escritores caribeños de la década del cincuenta, iniciadores de la tradición literaria angloantillana, en particular de Samuel Selvon, Earl Lovelace, George Lamming y Derek Walcott. Alrededor de esa década, se produjo una migración generalizada de angloantillanos a Londres, entre ellos, jóvenes escritores como Naipaul, Lamming, Samuel Selvon, Edgar Mittelholzer, Andrew Salkey, John Hearne, muchos de los cuales trabajaron en la BBC en el programa “Caribbean Voices”, un hito importante en la consolidación de la literatura caribeña.

² Este escritor nació en Trinidad en 1943 en una plantación de caña de azúcar. Es descendiente de alemanes y franceses creoles. A los diecinueve años viajó a Londres, donde se estableció. Allí estudió filosofía, teología, literatura e inglés y comenzó a enseñar en establecimientos de nivel secundario, también a escribir novelas y cuentos. Su primera novela, *Witchbroom* (1992) ganó el *Commonwealth Writer's Prize*. Otras novelas de su autoría son: *Aelred's Sin* (1998), *Night Calypso* (2004), *Dangerous Freedom* (2021). Publicó también colecciones de cuentos: *Ballad for the New World* (1994), *Leaving by Plane Swimming Back Underwater* (2015). Cada una de sus novelas fue preseleccionada para el *Commonwealth Writer's Prize*, entre ellas *Aelred's Sin* ganó el *Best Book in the Caribbean and Canada* en 1999.

del siglo XIX: “El hombre y su arte se convirtieron en un tema que yo deseaba estudiar”³ (Wasafiri 37). No hay cartas ni diarios de este artista; solo algunas anécdotas. La novela fue el resultado de tres años de investigación en *The University of Trinidad and Tobago* en el área *Hidden cultures: French Creoles*. El escritor dice también: “Aprender a leer las pinturas de Cazabon se convirtió en el texto que más necesitaba comprender”⁴ (Wasafiri 38).

Al mostrar Scott la vida de este pintor en el microcosmos de la novela nos presenta a toda la sociedad y la vida de Trinidad de la época colonial, como lo hace también en sus otras novelas *Witchbroom* y *Night Calypso*, aunque en *Light Falling on Bamboo* nos sitúa a mediados del siglo XIX. Al respecto, señala acertadamente Monique Roffey: “Junto a las tensiones raciales de Port of Spain, Scott también nos muestra Trinidad”⁵ (2012).

A modo de prefacio, en la obra *Light Falling on Bamboo*, el autor nos sitúa en años imprecisos de 1800, anticipándonos el tema principal de la novela: los prejuicios de los colonos blancos respecto de los mulatos en Trinidad; la lucha por los derechos civiles y la libertad de los esclavos que, pese a ser declarada en 1833, no se efectivizó sino seis años más tarde “Se referían a ellos como a mulas, peor aún, eran despreciados por la sangre mezclada fluyendo en sus venas, por el color de su piel”⁶ (Scott 11). En efecto, los afrodescendientes y los mulatos no tenían los mismos derechos que los blancos: debían sentarse en el transbordador en lugares separados de los blancos: “[...] no podemos sentarnos con la gente blanca”⁷ (Scott 2012: 82) -dice Michel Jean a James Wildman-; también eran frecuentemente golpeados y trabajaban bajo la amenaza del látigo. Todas esas humillaciones, y otras, generaron lo que Walter Mignolo llama “la herida colonial”, forjada en el desarraigo de la africanidad y el comercio de esclavos porque colonización es cosificación, vaciamiento de sociedades de ellas mismas; se trata también de culturas arrasadas, de instituciones borradas, de tierras confiscadas, de posibilidades destruidas (Mignolo 206).

Como dice Susan Buck-Moors, la esclavitud alcanzó su cenit con el desarrollo del capitalismo puesto que su importancia radicaba en la economía global apoyada por Europa. La esclavitud constituía la cosificación del trabajo humano y era una práctica fundamental en los inicios de la modernidad para el crecimiento y consolidación de la economía europea. Asimismo, fue la garantía del sistema económico de Occidente que contradecía las ideas ilustradas difundidas sobre la libertad como el ideal político más alto y universal. La práctica de la esclavitud era aceptada por los mismos pensadores que proclamaban la libertad como intrínseca al ser humano y su derecho inalienable (Buck Moors 37). En este sentido, en la novela, Michel Jean le explica a Louise cómo los

³ “The man and his art became a subject that I wished to study” (Wasafiri 37; traducción de la autora).

⁴ “Learning to read Cazabon’s paintings became the text I needed to understand the most” (Wasafiri 38; traducción de la autora).

⁵ “Alongside the racial tensions of Port of Spain, Scott also shows us Trinidad” (2012; traducción de la autora).

⁶ “They had been referred to as mules, and worse, despised for the mixed blood flowing in their veins, the colour of their skins” (Scott 11; traducción de la autora).

⁷ “[...] we could not sit with white people” (Scott 82; traducción de la autora).

franceses establecían muchas divisiones en la mezcla entre blancos y negros que tenía consecuencias en los empleos, en las ventajas y pérdidas, en quiénes serían propietarios y quiénes serían propiedad de otro: “Europa es más que cómplice en esta creación. En realidad, no es un asunto de complicidad; es lo que fue parte de su comercio y esclavitud”⁸ (Scott 365). La injusticia se trasladaba en la práctica a la vida cotidiana: “Los que tenían propiedades recibieron justicia; los que no la tenían, no”⁹ (Scott 366).

Al respecto, resultan interesantes los aportes de Franz Fanon en *Los condenados de la tierra* cuando también señala las divisiones establecidas en la sociedad colonial como mundo de compartimientos habitados por seres diferentes marcados por realidades económicas disímiles y enormes desigualdades en los modos de vida. Por eso hay dos espacios: el de los colonos y el de los colonizados, en dos zonas que se oponen y obedecen al principio de exclusión recíproca (Fanon 32).

Si bien -como se dijo- la esclavitud fue abolida en la isla en 1833, el trabajo de los esclavos se vio suplantado por otra forma semejante que fue la de los trabajadores contratados (*indentured servants*) provenientes de Asia, mayoritariamente de la India, que llegaron a la isla a mediados del siglo XIX. A este nuevo modo de esclavitud (*indenturedship*) se refiere Michel Jean en un diálogo con su amigo, el naturalista James Wildman: “Eso es ridículo. Conozco sus miserables vidas, pero no es lo mismo. Después de la emancipación, algunas gentes abandonaron las plantaciones; otras permanecieron en ellas cultivando su propio jardín. Todo el lugar se derrumbaría sin nuevos trabajos”¹⁰ (Scott 80). Para el protagonista, la situación familiar respecto de los esclavos y los trabajadores contratados constituye un aprovechamiento injusto del dinero que había percibido durante su estadía en Francia aprendiendo pintura, puesto que provenía del trabajo de esa gente ya que su padre François y su hermano Joseph se ocupaban de la plantación familiar. De este modo, el lector advierte que algunos mulatos, que tenían la mitad de sangre esclava y africana, se habían convertido en explotadores de sus hermanos de raza. Esos mulatos, llamados *free-coloureds*, aún luchaban por lograr derechos civiles como la representación en las instituciones de la isla. Otro ejemplo de la desigualdad instalada entre los ricos propietarios mulatos, como es el caso de la familia Cazabon, es que habían esclavizado a africanos de diversas maneras, como cuando François Cazabon, como regalo de bodas a su esposa Rose Debonne, le cede a su esclava Ernestine, oriunda de Martinica, “una joya de azabache; una talla de ébano”¹¹ (Scott 96).

Uno de los conflictos de Michel Jean está en las dos sangres que corrían por sus venas: por un lado, como descendiente de africanos esclavizados y, por otra, por tener antepasados franceses creoles: “El viejo dolor de ser atrapado entre mundos, entre el negro y el blanco, entre el blanco francés criollo y el hombre libre de color y su distancia

⁸ “Europe is more than complicit in this creation. In fact, it is not a matter of complicity; it is what was part of their trade and slavement” (Scott 2012: 365; traducción de la autora).

⁹ “Those with property received justice, those without did not” (Scott 366; traducción de la autora).

¹⁰ “That’s ludicrous. I know their wretched lives, but it’s not the same. After Emancipation some people deserted the estates, others stayed living in the estate huts but planting their own gardens. The whole place would collapse without new labour” (Scott 80; traducción de la autora).

¹¹ “[...] a jewell made of jet, a cut of ebony” (Scott 96; traducción de la autora).

de aquellos anteriormente esclavizados volvió a atormentarlo”¹² (Scott 72). Estos sentimientos crecieron al visitar la plantación donde naciera y aún vivían su padre y sus hermanos, *Corynth estate*, y contemplar los instrumentos de tortura usados con los esclavos diez años antes. Él mismo, Michel Jean, había sido responsable del castigo con el látigo a su amigo de infancia Ignace, tras haberlo acusado erróneamente de robarle un juguete. Además, su padre, François Cazabon, en una actitud discriminatoria, le había negado el apellido a su hija Josie, concebida con la esclava Ernestine, por lo cual Josie era hermanastra y hermana de leche de Michel Jean.

Respecto de la relación con Josie, Michel Jean vive la zozobra de un apego a ella que venía desde la infancia de ambos, que continuaba en la juventud y adultez con visos de un erotismo irrefrenable, incluso luego de haber descubierto que era su hermanastra. Él mismo reconoce que tiene una atracción por lo no permitido: “Siempre, pensó, lo clandestino y lo prohibido lo fascinaron”¹³ (Scott 104).

La novela transcurre alternando las acciones de los personajes con la descripción de las pinturas que realiza Michel Jean, siguiendo el aprendizaje hecho en París con los pintores de Barbizon,¹⁴ y también, de acuerdo con los consejos de su madre en el lecho de muerte cuando le indicara el objetivo primordial de su arte: mostrar al mundo la dignidad del pueblo trinitense que había logrado su libertad: “Y tienes trabajo que hacer, querido, pintando una isla para darle al mundo un pueblo de cuya dignidad debes estar orgulloso cuando lo colocas en su propio mundo. No olvides de donde has venido. No olvides las ideas de libertad que nos han llevado hasta aquí. No olvides la república que buscamos en este rincón del mundo”¹⁵ (Scott 25).

Sin embargo, no todos los habitantes de Trinidad habían alcanzado la libertad de los *free-coloureds* como la familia Cazabon. En efecto, para pintar un cuadro de la gran casa del capitalista norteamericano Hardin Burnley, Michel Jean había colocado sus útiles cerca de las barracas que ocultaban la miseria y el horror que él sabía que existían en tales lugares de las plantaciones. El protagonista no puede evitar la vivencia de un conflicto íntimo debido a su contradictoria situación racial y social: frecuenta la casa del gobernador Harris Elliot y del millonario Hardin Burnley, pinta cuadros de sus residencias y paisajes aledaños al estilo europeo. Al respecto, su padre le había dicho que se vendía a sí mismo a los colonos blancos. No obstante, Michel Jean se defiende respondiéndole:

¹² “The old pain of being caught between worlds, between the black and the white, between the white French Creole and the free coloured and their distance from those formerly enslaved returned to plague him” (Scott 72; traducción de la autora).

¹³ “Always, he thought, the clandestine and the forbidden had fascinated him” (Scott 104; traducción de la autora).

¹⁴ Los pintores de Barbizon (1830-1870) abordaron la pintura rechazando las normas del neoclasicismo, de una manera naturalista al reproducir las formas y colores del paisaje, tema principal de sus obras. Los jóvenes impresionistas acudieron a esa localidad, cercana a los bosques de Fontainebleau, para aprender de los miembros de esa escuela.

¹⁵ “And you have work to do, darling, painting to paint an island to give to the world a people whose dignity you must be proud of when you place them in their own world. Don’t forget where you’ve come from. Don’t forget the ideas of freedom that have carried us this far. Don’t forget the republic we seek in this corner of the world” (Scott 25; traducción de la autora).

“Yo pinto a la gente con dignidad y belleza, como son. No horribles caricaturas”¹⁶ (Scott 325). También enseña pintura a los británicos James Wildman y Elizabeth Prowder. Al ver pasar, un día, a un grupo de trabajadores africanos e indios (*indentured servants*), el protagonista pensó cómo los había ignorado en sus crueles trabajos al no haberlos retratado en esas circunstancias (Scott 364). Asimismo, se preguntó si acaso adviniera la nueva república él llegaría a perpetuarla en sus pinturas: “¿Cómo su arte escribiría su historia?”¹⁷ En este aspecto, Bernardine Evaristo dice acertadamente que, para poder ganarse su vida como artista, Cazabon manifiesta una conducta ambigua pues produce una visión romantizada, idealizada, saneada de la colonia, omitiendo en sus cuadros los retratos de los diarios sufrimientos y luchas de la mayoría del pueblo (2012). Pese a todo ello, la pintura constituye la evasión mayor del artista, atrapado en las vicisitudes de la isla y en sus propios conflictos sentimentales: “Es la pintura la que mantiene a raya los demonios de Cazabon; es la pintura la que consolida su objetivo como ser humano, atrapado como está en un mundo en rápida evolución”¹⁸ (Ramlochan).

Como medio hermano de raza de una esclava afrodescendiente, es partícipe de su explotación por pertenecer a una familia dueña de plantaciones que había hecho dinero con el comercio de esclavos. Así es como el narrador presenta una pregunta que resuena en el interior de Michel Jean: “¿Dónde encontraría otros patrones, entre los blancos y los negros de estas islas, que no hubieran lucrado con el comercio? Su propia complicidad era una profunda culpa que tardaría generaciones en desenredar”¹⁹ (Scott 114). Esta connivencia se acentúa cuando no responde y desvía la conversación ante la odiosa afirmación de superioridad de los colonos europeos enunciada por Hardin Burnley: “Alguna gente tiene civilización y a otra habrá que obligarla a ello, por medio del trabajo y el castigo. Una vez que renunciamos al látigo, perdemos nuestra mejor oportunidad de convertir estas islas en economías funcionales”²⁰ (Scott 117). Burnley agregó que lo que él llamaba civilización no era algo fácil. No obstante, para él parecía serlo puesto que era propietario de doscientos esclavos en la plantación *Orange Grove*; había luchado contra los abolicionistas y logrado la máxima compensación -cincuenta mil libras- en tiempos de la emancipación, tras lo cual, participó de la introducción de los trabajadores contratados asiáticos.

Dicho comentario de Burnley responde a la concepción europea de la modernidad que Mignolo considera que había naturalizado la disponibilidad de la vida humana como semejante a cualquier mercancía. La idea de la supremacía del hombre blanco, alejado de las

¹⁶ “I paint people with dignity and beauty as they are. Not hideous caricatures: (Scott 325; traducción de la autora).

¹⁷ “How would his art write its story?” (Scott 359; traducción de la autora).

¹⁸ “It is painting that keeps Cazabon’s demons at bay; it is painting that cements his purpose as a human being, caught as he is between rapidly changing world” (Ramlochan; traducción de la autora).

¹⁹ “Where would he find other patrons among the whites and the coloureds in these islands who had not made their money from the trade? His own complicity was a deep guilt which would take generations to unravel” (Scott 114; traducción de la autora).

²⁰ “Some people have civilization, and others will have to be dragooned into it, through labour and punishment. Once we gave up the lash, we forfeited our best chance of fashioning these islands into working economies” (Scott 117; traducción de la autora).

mezclas del Nuevo Mundo, construyó las identidades nacionales y un estado-nación que, junto con el eurocentrismo, son la base de la matriz colonial. Siguiendo el pensamiento de Aimé Césaire, Mignolo comenta: “Los Estados-nación imperiales, en vez de la antigua estructura del Imperio romano -observa Césaire- han sido consecuencia del desastre y la catástrofe global en manos de identidades nacionales-imperiales montadas sobre un concepto restringido de Humanidad, el cual llevó a la desvaloración y dispensabilidad de la vida humana que nos acompaña todavía hoy” (Mignolo 204).

Asimismo, otras formas de esclavitud aparecen en la novela. Augusta Farquhar es amante de Burnley luego de que lo fuera su madre. En efecto, Michel Jean advierte en la cena en la casa de ese millonario que la joven carecía de libertad pues estaba en sus manos por voluntad de Mrs Farquhar: “Michel Jean vislumbró por primera vez qué criatura triste era en esta casa de Hardin Burnley ofrecida por su madre como la amante del caballero”²¹ (Scott 171). El poder de este rico propietario perturba hasta lo íntimo a Michel Jean cuando se siente inspeccionado, expuesto, humillado por las críticas que hace a su pintura. El poder lo manifiesta, no solo con sus comentarios, sino también con la ostentación que hace en la cena de su mansión de *Orange Grove*. El protagonista reflexiona acerca del origen de la riqueza de Burnley la cual es equiparable a la economía de la isla: la explotación del hombre por el hombre, la mano de obra esclava y, más tarde, medio esclava de los *coolies*: “Estar ahí en la finca le hizo comprender en los términos más crudos el origen, no solo de la riqueza de Burnley, sino también la base de la economía de la isla. El comercio de esclavos había terminado. La abolición, la emancipación y el aprendizaje, esa broma había tenido lugar en su forma desordenada”²² (Scott 121). Burnley no solo se oponía al abolicionismo, sino que también mantenía a los niños de la plantación en el analfabetismo y el trabajo en los campos.

Además de las tensiones y conflictos personales, la isla era un hervidero de enfrentamientos entre católicos y protestantes, blancos, criollos, mulatos y la gran población negra que presionaba desde su situación de total inferioridad. Lo más reciente, para completar este cuadro, eran los trabajadores contratados. En este sentido, dice Marjorie Thorpe: “Para mí, la novela es particularmente atractiva en dos aspectos: en primer lugar, la sensibilidad de Scott en tratar con las tensiones raciales y sociales que, incluso hoy, son el subtexto de muchos de nuestros intercambios públicos; y, en segundo lugar, lo más importante, existe esa fuerza de energía imaginativa que informa esta recreación ficticia de la vida y obra del paisajista más reconocido del país: Michel Jean Cazabon”²³ (Thorpe).

²¹ “Michel Jean glimpsed for the first time what a sad little creature she was in this house of Hardin Burnley’s, offered up as the mistress of the gentleman by her mother” (Scott 171; traducción de la autora).

²² “Being here on the estate brought home to him in the starkest terms the source not only of Burnley’s wealth but the base of the island’economy. The trade had ended. Abolition, emancipation and apprenticeship, that joke, had taken place in its untidy fashion” (Scott 121; traducción de la autora).

²³ “But for me, the novel is particularly appealing in two fronts: first, there is Scott’s sensitivity in treating with the racial and social tensions that, even today, are the subtext of many of so many of our public exchanges; and second and most importantly, there is that strength of imaginative energy that informs this fictional recreation of the life and work of the country’s most renowned landscape artist, Michel Jean Cazabon” (Thorpe).

Todo esto no le interesaba a Michel Jean, concentrado en su trabajo de artista: “Michel Jean quería alejarse de la política. Estaba harto de las viejas historias, de la política de la raza y la religión, de monárquicos y republicanos”²⁴, (Scott 202) sin embargo, declara a su amigo Wildman que él pertenecía a esa isla, su lugar de nacimiento. También le resultaba inquietante la libertad de los isleños: “Libertad es una nueva palabra en esta isla sin embargo, es una rara experiencia”²⁵. (Scott 202) Asimismo, su trabajo artístico estaba contaminado por la voluntad temática que los patrones, el gobernador Elliot, y colonos como Burnley y Lamont le imponían a sus obras y que le impedían pintar por sí mismo: “Yo sé lo que es pintar para un patrón. Sé lo que quiere. No es que no haya nada de mí en eso, ni nada de mi isla y su belleza”²⁶ (Scott 204). Cazabon sabe que allí cada uno tiene su precio; él también lo tiene pues todos son propiedad de alguien, como Augusta lo era de Burnley. Su padre François se lo había señalado: “Son la propiedad y el comercio los que dirigen este mundo, ¡no el arte! Tú puedes ser parte de esa propiedad”²⁷ (Scott 231). Esta falta de libertad de los isleños es correlativa con la desconsideración prejuiciosa con que son vistos por los británicos, como Elizabeth Prowder cuando le señala a su ama de llaves Lavington: “[...] las cosas que importan aquí, en la colonia, no son las mismas que en casa. Debemos recordar dónde estamos y la clase de gente con la que estamos tratando”²⁸ (Scott 222).

Cabe agregar que, por los prejuicios respecto del pueblo isleño, se castigaba cruelmente la menor falta como el caso de los deudores de menos de cincuenta dólares que eran rapados y tratados como criminales. Homi Bhabha dice que los discursos ideológicos de la modernidad tratan de insuflar la normalidad hegemónica a las desigualdades de los pueblos colonizados (Bhabha 211). En efecto, el discurso colonial exhibe diferencias y discriminaciones que modelan las prácticas discursivas y políticas de la jerarquización racial y cultural. Es un dispositivo que se basa en el reconocimiento de las diferencias raciales, culturales e históricas y cuya función es crear espacios de dominación de los pueblos, apropiándose y dominando sus diferentes espacios de acción (Bhabha 95). Michel Jean siente que, siendo hombre de color sin embargo, goza de la relación con británicos, como el gobernador Harris Elliot, James Wildman, el norteamericano Hardin Burnley y Elizabeth Prowder, gracias a su condición de pintor que lo diferencia del común de los mulatos. Esta excepcionalidad no es sino una traición a su propio pueblo y a sí mismo, engañándose con la posibilidad de la distinción de la que se cree objeto: “Él imaginó su notoriedad en el comedor de los oficiales”²⁹ (Scott 260), cuando James Wildman le comenta que era conocido como el pintor de la corte.

²⁴ “Michel Jean wanted to move away from the politics. He was fed up with the same old stories, the politics of race and religion, royalists and republicans” (Scott 202; traducción de la autora).

²⁵ “Liberty is a new word in this island, but it’s a rare experience” (Scott 202; traducción de la autora).

²⁶ “I know what it is to paint for a patron. I know what he wants. It isn’t that there’s not any of myself in that, or any of my island and her beauty” (Scott 204; traducción de la autora).

²⁷ “It’s property and trade which run this world not art! You may be part of that property” (Scott 231; traducción de la autora).

²⁸ “[...] matter here, in the colony, are not the same as at home. We must remember where we are and the kind of people we’re dealing with” (Scott 222; traducción de la autora).

²⁹ “He imagined his notoriety in the officers’s mess [...]” (Scott 260; traducción de la autora).

Además, se generan otras tensiones para el protagonista que corresponden a su esfera privada. Los momentos de intimidad con Josie, pese a los recaudos que toma Ernestine al respecto, constituyen algo de lo que Michel Jean no puede privarse, incluso cuando se entera de que son medio hermanos y también, posteriormente, cuando se casa con Louise y tiene dos hijos. El hecho de que continúa ambas relaciones no es obstáculo para entablar otra con Augusta, con la que tiene un hijo. Asimismo, más tarde, se siente atraído por Elizabeth Prowder aunque ambos mantienen una conducta acorde con la vinculación de una alumna de pintura con su maestro. En efecto, al despedirse de Elizabeth cuando parte para regresar a Inglaterra, ella asegura que no le escribirá: “Ellos habían reconocido que, ir más lejos en esa sociedad y en ese tiempo, los habría destruido a ambos”³⁰ (Scott 329). Los dos habían respetado las convenciones propias de la sociedad del momento y por eso, nada había que esperar sino un adiós definitivo.

Estas situaciones afectivas y familiares complejas también se observan en el padre del protagonista, François Cazabon, quien -como se dijo antes- había tenido una hija, Josie, con su esclava Ernestine. El abuelo de Michel Jean también había tenido como amante a su esclava Zuzule, a la que le había dado la manumisión y una casa, de modo que tenía dos familias paralelas.

A estos devaneos en la vida íntima del protagonista se suma la particular situación en que se encuentra como mestizo nacido en una isla del Caribe, educado en Francia, en contacto con la cultura de la época. Solamente se traslada a Francia, en dos oportunidades, para ver a su mujer e hijos nacidos allá. Michel Jean vive la tensión de ser un nativo que escapa de su ambiente natural y hace suyos los valores culturales de la metrópoli. Fanon explica así la transformación que sufre el antillano que estuvo en Francia, cuya clave es el dominio del francés pues eso significa hablar como un blanco: “[...] el negro que quiere blanquear su raza es tan desgraciado como el que predica el odio al blanco” (Fanon 43).

Todas estas situaciones de gran complejidad social y racial que se produjeron con la colonización en el Caribe y en América latina dieron por resultado un crisol de culturas heterogéneas en las “zonas de contacto” que Mary-Louise Pratt define como “espacio de los encuentros coloniales, el espacio en el que personas separadas geográfica e históricamente entran en contacto entre sí y entablan relaciones duraderas, que por lo general implican condiciones de coerción, radical inequidad e intolerable conflicto” (Pratt 33). Los encuentros coloniales han sido dejados de lado o suprimidos por los conquistadores y dominadores que privilegiaron su propio punto de vista. Esta compleja y conflictiva realidad que vive el protagonista la destaca Lawrence Scott en la mencionada revista *Wasafiri*: “Vemos a Cazabon trabajando en medio de sus contradicciones en un período en que el poder colonial había producido, en primer lugar, riqueza por medio del trabajo esclavo, el barato de los trabajadores contratados, mientras, al mismo tiempo, él desarrollaba ideas de arcadias y utopías en su arte, literatura, paisajes y jardín botánico”³¹ (Scott 42).

³⁰ “They had recognized that to go any further in this society at this time would have destroyed them both” (Scott 329; traducción de la autora).

³¹ “We see Cazabon working through his contradiction in a period when the colonial power was producing wealth firstly by slave labour, the cheap and indentured labour, while at the same time developing ideas of arcadias and utopias in its art, literature, landscaping and botanic garden” (Scott 42; traducción de la autora).

Conclusión

En el caso de la novela que nos ocupa, Lawrence Scott presenta, desde el punto de vista de su protagonista, una visión descarnada de la sociedad multirracial y multicultural de Trinidad. Siendo un escritor descendiente de alemanes y franceses *creoles*, denuncia valientemente los abusos del régimen colonial en el Caribe y las injusticias que dieron origen a revueltas, violencia, crímenes que salpican la historia trinitaria, algo que hace, no solo en *Light Falling on Bamboo*, sino en todas sus novelas. El hecho de pertenecer a una familia blanca y de vivir habitualmente en Inglaterra -pasa también periodos en la isla- no le impiden mostrar y denunciar la realidad de Trinidad. Asimismo, la estrategia de representación de la novela, como es la de mostrar la decadencia del sistema colonial en Trinidad a través del protagonista, resulta de interés por ser Cazabon, un hombre privilegiado por su arte, el testigo de su propio tiempo.

Referencias bibliográficas

- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Buck Moors, Susan. *Hegel y Haití y la historia universal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013 [2009].
- Evaristo, Bernardine. “*Light Falling on Bamboo*”. *The Guardian Review*. 2012. Web. 14 de noviembre de 2024.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mignolo, Walter D. *El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento*. Madrid: Akal, 2006.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Escritura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Ramlochan, Shivanee. “A remarkable imagined portrait of Cazabon”. *Guardian*. Trinidad y Tobago, 10 de enero de 2025. Web. 5 de marzo de 2025.
- Roffey, Monique (2012) “*Light Falling on Bamboo* by Lawrence Scott”. *Independent*, 6 de setiembre de 2012. Web. 20 de diciembre de 2024.
- Scott, Lawrence. *Light Falling on Bamboo*. Birmingham (UK): Tindal Street Press, 2012.
- Scott, Lawrence. “Finding a Story for a Novel. Michel Jean Cazabon 1813-1888”. *Wasafiri*, vol. 28.1, (2013): 37-45.
- Thorpe, Marjorie. “Marjorie Thorpe at the Launch of *Light Falling on Bamboo* at the National Library, Port of Spain. Web. 1 de marzo de 2025.



Flóra Várkonyi

Independent Researcher (Finland)
onerva.flora.varkonyi@gmail.com

Traumas of a Slovakian Hungarian Family in Éva Gubis' Short Story *Somewhere in the Storage*

Received: 14.02.2025

Accepted: 4.08.2025

Publication date: 30.12.2025

Abstract: This article explores collective and individual traumas associated with Slovak-Hungarian identity in Éva Gubis' short story *Somewhere in the Storage* (*Other Fish*, 2023). The analysis foregrounds the experience of forced migration, drawing on the concept of postmemory to examine how the narrative articulates its intergenerational mechanisms. Attention is also given to the narrative and stylistic strategies through which trauma becomes visible within the text. The article further considers how different generations negotiate their belonging to a Slovak-Hungarian ethnic and linguistic minority. Ultimately, the story is read as trauma fiction that represents a culturally mediated experience of displacement and marginalization, situating it within contemporary discussions in trauma studies on mediated and inherited trauma.

Keywords: Trauma Fiction, Postmemory, Collective Trauma, Individual Trauma, Slovakian Hungarian Identity, Othering

Somewhere in the Storage (*Valahol a sufnyiban*) is included in Éva Gubis' short story collection *Other Fish* (*Más halak*, 2023), which was published in Bratislava and is the author's first book. Gubis was born in Ipolyság in Slovakia, primarily inhabited by Slovakian Hungarians, and currently lives in Kecskemét in Hungary. She studied Hungarian and Finnish language and literature (Plonicky Web)¹. *Somewhere in the Storage* deals with the collective traumas associated with being a Slovakian Hungarian, which are at the same time the individual traumas of the members of the depicted family spanning several generations.

¹ In my essay on the *Other Fish*, I have discussed the realism of Gubis' short stories and compared it to the long realistic tradition of Finnish literature (Várkonyi, *Hedelmätön* 35-36). I have also examined the thematic features of the short story collection. While writing about the collection more generally in the present paper, my arguments are based on the features of the work that I have already presented in the previous essay.

The feeling of being an outsider among Hungarians living in Hungary due to belonging to the Slovakian Hungarian minority is also addressed in *Frankfurters with Mustard* (*Virslí mustárral*), another short story featured in *Other Fish*. In the novel, a Slovakian Hungarian woman in her thirties gets into an awkward situation because she tries to order frankfurters with mustard at a kiosk on the shore of Lake Balaton in Hungary using Slovak loanwords. *Frankfurters with Mustard* does not, however, tell about the collective traumas of a family as comprehensively as *Somewhere in the Storage*. Therefore, the latter has been selected as the subject of my analysis.²

Although quantitatively the theme of being a Slovakian Hungarian does not seem to be so central in the collection, the direct ways of dealing with this fact draw the reader's attention to the same. This kind of presentation differs from the depiction of more individual traumas in Gubis' collection, which are characterized by the difficult recounting of trauma and a seemingly emotionless, indifferent and factual narration (Menyhért, *Előszó* 6; Menyhért, *Traumaelmélet* 168). *Somewhere in the Storage* linguistically makes recourse to different styles and deals directly with the traumas related to being a Slovakian Hungarian. This kind of trauma fiction may seem revealing and emotional (Menyhért, *Előszó* 7; Menyhért, *Traumaelmélet* 172; Takács 20). Furthermore, based on the milieu of the short stories focusing on the Slovakian Hungarian minority, it can be interpreted that a number of other short stories in the collection are also set in the Slovakian Hungarian countryside.³

Trauma theories have been applied in literary studies since the 1990s (Jytilä, *Traumaattinen* 26; Jytilä, *Traumatutkimuksen* 89; Takács 21; Balaev 1; Menyhért, *Traumaelmélet* 168). The concept of trauma comes from the Greek word for wound, and nowadays it mostly refers to a psychological wound. A physical wound breaks the homogeneity of the skin, while a mental wound breaks the unproblematic tellability of someone's life story (Takács 132). Trauma is generally considered to be an event that causes damage or harm, leading to a confusion of time levels in a person's thinking and speech (Bond & Crap 77; Menyhért, *Előszó* 6). However, according to some researchers, trauma is not limited to a specific event, but also includes the response to the event and the crisis caused by coping with the trauma (Bond & Crap 74; Caruth, *Introduction* 9). More recently, trauma studies have been constructed on a more contextual and collectivist understanding of trauma, according to which the perception of an event as trauma and its evaluation are also influenced by cultural and social factors, which can be diverse in different communities and at different times (Balaev 2, 4-5).

In trauma studies, much attention has been paid to traumas that are transmitted to subsequent generations via postmemory. Members of subsequent generations have

² The short story named *Indomitably* (*Rendületlenül*) is also placed in a small Hungarian municipality in Slovakia, but it does not depict the traumas of living in a minority. *Indomitably* focuses on the corruption of the mayor, the infidelity of middle-aged men, the morally reprehensible sexual relationship of a high school teacher with his student, and the realistic, sometimes even naturalistic and degrading portrayal of the characters.

³ Such short stories are *Post iucundam iuventutem, Into the mole-patterned mug* (*A vakondos bögrébe*), *These are already other fish* (*Ezek már más halak*), *It almost does not exist* (*Szinte nincs is*) and *Homeland is calling* (*Híahaza*).

not experienced a traumatic event directly, but it strongly influences their identity⁴ (Bond & Crap, 83, 102; Hirsch, *Writing* 36; Alexander, *Toward* 1, 9-10). The concept of postmemory was developed by Marianne Hirsch (*The Generation* 103-107; *Writing* 4-5, 20) to describe the Holocaust-related traumas of the post-generation, which had been transmitted to them through their parents. Hirsch has examined the works of post-generation writers and artists and the relationship of their works to the traumatic events. Postmemory means the relationship of the descendants of people who have experienced a traumatic event, which they internalize and "remember" through stories, photographs, or other documents (Hirsch, *The Generation* 103-107, 111; Hirsch, *Writing* 6; Jytälä, *Traumaattinen* 36).

Postmemory resembles memory, but it is not related to the past by way of remembering but by imagination and creative process; so postmemory is not identical to memory (Hirsch, *Writing* 34-35, 37; Jytälä, *Traumaattinen* 36). A memory transmitted through postmemory is strongly mediated. Thus, the reaction of the post-generation and subsequent generations to trauma differs from post-traumatic stress disorder, although remembering is also traumatizing for them (Hirsch, *Writing* 7; Bond & Crap 86). When subsequent generations build their identity on a re-evaluated traumatic memory, this memory is called chosen trauma. In this case, the identity of the community is based on a trauma, and the trauma of the immediate victims also becomes the trauma of those who share the same identity with them (Bond & Crap 83, 99-102; Takács 45, 48).

Collective trauma originates from an event that harms the community and can also weaken the sense of community. Individual trauma develops from a strong and sudden blow to the psyche that breaks the individual defences. Collective trauma is often not characterized by suddenness, but is transmitted from generation to generation (Bond & Crap 98-99; Alexander, *Toward* 4). However, collective and individual traumas are often closely intertwined. According to Cathy Caruth (*Unclaimed* 4, 24), trauma is never just one's own, but is connected to a community and a society. Representations of an individual's traumatic experience and its remembrance can act as a metaphor for the trauma of a community (Arminen 39). For example, the cultural construction of collective trauma experienced by a family, a cultural community or an ethnic group is fuelled by individual experiences of pain and suffering (Alexander, *Trauma* 2; Takács 14).

Literature presenting the traumas of the Second World War and the Holocaust has also provided models for dealing with many other traumatic experiences in fiction (Arminen 39; Jytälä, *Traumaattinen* 15; Buelens et al. 1-2). Hirsch (*Writing* 19) also states that her research can be used to study other historical and mediated traumas than the Holocaust and its depictions. Themes of trauma literature can include, for example, living in an ethnic and a linguistic minority and the resulting othering, which are also present in Gubis' short story collection. By othering, I mean the treating (or representation) of a person or a group as inferior. It involves discrimination (see Löytty 162).

⁴ On the one hand, I understand identity as an individual's identification with a social category or a group that lasts for some time and is more or less long-term. On the other hand, I see identity as also based on external categorization. (Cf. Brubaker & Cooper 67-68; Sevänen 5, 44). Identity is about the relationship between an individual and a community.

Othering is a structural phenomenon that can target a group that forms a minority in a certain society.⁵

In this article, I examine how *Somewhere in the Storage* depicts how trauma inter-generationally affects a Slovakian Hungarian family, and how the transmission of trauma caused by the threat of forced migration can be approached using the concept of post-memory. I also apply the concepts of collective, individual and chosen trauma that I have already introduced. To this end, I examine the attitudes of different generations of the family presented in the short story towards their Slovakian Hungarian identity.

I also pay attention to the means of depicting trauma. What kind of narrative and stylistic devices does Gubis' short story use to present the traumas associated with being a Slovakian Hungarian? In studies on trauma fiction, linguistic, narrative and structural features considered typical of trauma fiction have been noted. Trauma fiction deals with distressing or violent events, which have often been described as an area where it is difficult or impossible to tell experiences (Jytälä, *Traumaattinen* 10). A person who has experienced trauma repeats in their mind and possibly also retells the original situation again and again, and the memory can be even more emotionally dense than the original event (Saarenheimo 100; Lehtimäki 150). It has been considered that trauma fiction has simulated the symptoms of post-traumatic stress disorder with, for example, indirect images, recurring motifs, fragmentary narration or structural flashbacks (Whitehead 83-84; Jytälä, *Traumaattinen* 47; Lehtimäki 146).

The third-person narrator has been considered a narrative feature of trauma fiction, because the traumatic experience can be made easier to read by describing the events from the outside. It can be, for example, a psychonarrative, where the third-person narrator relates events and informs us of a character's mental state, explaining them in such a way that the perspectives of both narrator and character are strongly intertwined (Cf. Takács 30-31, 128). The third-person narrator and the psychonarrative appear in Gubis' short story.

Transferred traumas of the threat of forced migration and belonging to the Slovakian Hungarian minority

Somewhere in the Storage tells the story of a Slovakian Hungarian family. It deals with transgenerational traumas related to being a Slovakian Hungarian in a condensed short story form. The text depicts the attitude of family members to their Slovakian Hungarian roots over the course of four generations. It also refers to the expected attitude of the fifth generation to its antecedents by presenting to what extent a mother from the fourth generation intends to bring up her children in accordance with certain established traditions.

⁵ The direct and often taken-for-granted connection between othering and traumatization, or rather post-traumatic stress disorder, has also been questioned in research studying the traumatization of refugees (Theisen-Womersley 10, 12, 14). However, *Somewhere in the Storage* describes traumas related to the threat of forced migration, belonging to the Slovakian Hungarian minority and voluntary migration to Hungary.

The title of *Somewhere in the Storage* refers to the decision received by József Víg and his family in 1946, that in two years they will have to move to Hungary. The decision is based on the agreement between Czechoslovakia and Hungary on the exchange of residents, according to which Slovaks living in Hungary were allowed to move to Czechoslovakia, and Slovakian Hungarians were transferred to Hungary in exchange. But due to the communist turn and the abolition of forced migrations, the forced move of József's family does not take place. But József lives in fear for a long time, hiding the relocation order in a sewing machine and avoiding train trips; because the people who had to move to Hungary were transported by train. Later, he puts the document in a display cabinet next to family portraits, such as the photograph of a relative who died in a Russian concentration camp. As it happens, photographs play a central role as tools of postmemory (Hirsch, *The Generation* 103-107, 111; Hirsch, *Writing* 6). Eventually, due to József's memory disorder in his elderly age, the document ends up in the storage, where it can no longer be found. Only a copy of the document made by József's wife remains, and it will act as an important artefact of postmemory. The copy will have a significant impact on the identity and attitude of the following generations towards their Slovakian Hungarian roots. Thus, the storage in which the original document is located, also can be read as a metaphor for the family's collective memory and postmemory.

József's favourite grandchild, Josko, spends a great deal of time at his grandparents' house, where he often admires the objects placed in the display cabinet and demonstrates an interest in the family's past. His grandfather, however, is sparing when it comes to relating such historical details, indicative of the difficulty he has in conveying or recalling trauma (Jytilä, *Traumaattinen* 10; Takács 132; Menyhért, *Előszó* 6). Indeed, the fact that József gives Josko a wooden toy train can be connected to the symbolic language used in trauma fiction, which repeats motifs associated with a trauma (Whitehead 83-84; Jytilä, *Traumaattinen* 47; Lehtimäki 146). The threat of forced migration appears in the short story as an event that causes both a collective trauma for the family and an individual trauma for the people who experienced it and the members of the following generations who "remember" it. In Gubis' short story, collective and individual traumas intertwine. The collective trauma that permeates several generations is also an individual trauma to which different generations react in different ways.

For József, the train symbolizes the threat of forced migration. The fact that some years later, he finds himself travelling on occasion by train to his relatives shows the partial easing of trauma; but the hiding of the document and its subsequent display nevertheless speak of a lingering. This instance can be seen as an example of a collective and individual trauma that damages both the community and individuals in the long-term, transmitted to subsequent generations through postmemory (Bond & Crap 98-99; Alexander, *Toward* 4). The third-person narrator relates past events in the present tense, which also points to the influence of the trauma that extends to the present. The presence of the past in the present and the overlapping of time levels are central features of trauma experience and trauma fiction (cf. Takács 39-40, 50; Menyhért, *Traumaelmélet* 176, 180; Menyhért, *Előszó* 5).

Josko's liking for the toy train can be understood as connected to his desire to move to Hungary. When the desire, awakened in Josko as a child, comes true in his adult age,

the meaning of the train changes for him: it begins to represent his Slovakian Hungarian roots, from which he has continued to distance himself. The toy train becomes a means of postmemory that has an affective impact (cf. Hirsch, *Writing* 34). Josko always talks about his Slovakian Hungarian roots to his Hungarian guests, from whom he expects an almost worshipful respect.

The reader does not get to know anything about Josko's father, Jóska, apart from a reference to the fact that he lost one of his arms in the Second World War. The focus is primarily on Josko's story and his attitude towards his roots and the document – or more precisely, the copy of it, which symbolizes the family's collective trauma (cf. Hirsch, *Writing* 39). Through Josko's story and the story he tells, the text illustrates the ways in which postmemory works (cf. Hirsch, *Writing* 6). In addition to Josko, the short story also deals with Bori's attitude towards her background and heritage.

Because Josko learns Slovak at school he is able to understand the content of the paper which is in his grandparents' display cabinet. He thinks about the relocation order, which never came to pass, and he feels disappointed about it not having transpired. The idea suggests that Josko's grandparents and parents think that the family should keep its Slovakian Hungarian identity and stay in Slovakia. On the other hand, Josko was given the Slovakian equivalent of the name József, which has been passed down the family. This fact indicates an effort to reduce the sense of othering, or rather 'being othered', as a result of living withing an ethnic and linguistic minority. The threat of forced migration is a very strong form of othering. Josko's father's name, Jóska is a nickname formed from the name József, as is the name Jocó, which Josko uses after moving to Budapest.

Josko treats the copy of the decision as a relic of his past:

After arranging Jóska's inheritance, the copy enters his son, Josko's possession. He frames it and hangs it on the wall of his home. When he moves to Budapest, this is the first decorative item he puts on the wall of his new apartment. To his colleagues, whom he befriends and who visit him, Jocó talks about the document with pride. At that time, Josko is already called Jocó.

As Jocó, he is even more proud of the document. The anecdotes he has already stored at home, he presents in a new place, to a new audience even more enthusiastically. Since most of the guests do not speak Slovak, he translates the content of the framed document as he wants. Most often, he adds, for example, that the decision also limits the number and weight of suitcases that can be brought along. (Gubis 123, author's translation).

Josko – or under his new name Jocó – builds a cult around the copy of the document by way of a fictional story and keeps it in a frame on the wall of his apartment in Budapest, even though he has decided to move there with his family and has largely assimilated with the Hungarians who were born in Hungary. Therefore, he nurtures a contradictory attitude towards his roots. Retelling stories can be linked to the feature of talking about trauma, where the person who experiences it speaks about the traumatic happening over and over again. We should not think of Josko's case in terms of post-traumatic stress disorder, but the traumatic past event does have a strong impact on his identity and the life story he has constructed about his family and himself.

The descendants of those who have experienced a traumatic event are strongly attached to remembering the past of previous generations which maintain postmemory

(Jytilä, *Traumaattinen* 36). The interaction between generations is not one-directional, but the younger generation can also play an active role in its evolution (Takács 44). Josko takes on the traumatic memory from his grandfather and passes it on to his daughter. Although Bori does not even look at the document for a long time, at the end of the short story it is revealed that she also has internalized the traumas related to both the unfulfilled decision and her origin.

The reminiscence of a community is constantly changing, because the following generations re-evaluate memories and traditions from their own perspective (Takács 44-45). This is also what Josko does with the traumatic memory he has inherited from his grandfather. Josko, possessing only a copy, continually talks about the document and its potential positive ramifications. The notion of becoming a victim of forced migration, for him, is almost a source of pride. In his case, this trauma can be thought of as an embraced trauma that forms the basis of Josko's identity (see Takács 47).

Over time, Josko no longer visits Slovakia, and his ability to speak Slovak worsens: "He rarely speaks Slovak, and when he does, he just gets nervous because his language is stuttering, he has to think and look for words. He does not have anyone to speak Slovak with, and he does not go home." (Gubis 124). The word "home" illustrates that Josko still considers Slovakia his homeland, even though his connections there have already been severed.

Bori reacts to the transferred trauma and to the copy of the document that symbolizes it in a different way from his father. She tries to deny the decisive influence of the collective trauma in question on her identity, but she has internalized it unwillingly and experienced the states of being an outsider, and of having been othered in Hungary. Thus, the collective traumas associated with being a Slovakian Hungarian have also become her individual traumas through memory and postmemory.

The narrator presents Bori's thoughts about her origin and her feeling of alienation in a psychonarrative that is emblematic of trauma fiction (Takács 128). When, on her father's passing, Bori looks at the copy of the decision, she notices that on the other side of the paper there is a shopping list, which had been written by her grandmother. Bori turns the paper over to show the shopping list instead of the decision and puts it back in the frame. Although she is aware of the significance of the decision in her family's history, she draws on the shaping power of postmemory, which allows her to think of the paper as simply a shopping list.

Bori also has other, more personal traumas related to her background. She states that certain letters had to be written in a different way in the Slovakian and Hungarian schools. This difference and the teacher's demand that Bori change her spelling serve as illustrations of a broader othering, which was directed at Slovakian Hungarians in Hungary. Indeed, Bori's individual traumatic experience works as a metaphor for the collective traumas of the minority group (cf. Arminen 39). She nurtures the hope that her children can break away from these traumas:

Bori bursts out with a strange cry, as if she could not cry her own tears. She does not even feel sad. [...] She saves the photo [of the decision] in a folder called Storage, shared with her relatives, and which her children can also see. Bori hopes her children do not have any of these alien tears. They do not carry pain in their hearts, as her father would say. Bori

laughs and licks the salty taste off her mouth. Useful practical knowledge is enough for the children, such as the fact that sztrapacska [a kind of noodle] tastes good with báziant [pheasant; Hungarian words from Slovak]. A few Slovak words. If it is possible, they would order two bottles of beer saying *dve pivá*, not *dva pivo*. The latter would be painful for her to hear. She must remember to teach this to her children. And what is written on the other side of the shopping list. Just in case they would identify the original document if it were found. (Gubis 126, the emphasis is original, author's translation).

Bori does not want her children's identity to be built on old traumas, or on the present trauma of being a Slovakian Hungarian. Therefore, we may say that she seeks to interrupt the work of postmemory; or at least significantly modify its content. Being a Slovakian Hungarian is present in the lives of Bori's children, who were born in Hungary; but only as an inkling of their origin.

The chat group, to which Bori sends a picture of the copy of the decision, also includes descendants of forcibly relocated relatives who had moved to Hungary. Bori briefly describes what the document is about, because the relatives in question speak even less Slovak than she does. Young people still react with a laughing emoji, which means that they do not understand the seriousness of the matter and no longer share the family's collective traumas, which are no more transmitted to them through postmemory. On the other hand, it also means the weakening of their Slovakian Hungarian identity. However, Bori would be saddened if her children completely forgot their background and did not speak Slovak at all. Thus, she wishes for her children to retain their Slovakian Hungarian identity; albeit free from the trauma that Bori, and those who came before her, felt.

Recognizing the traumas of Slovakian Hungarians and coping with them

Somewhere in the Storage primarily deals with the trauma of a Slovakian Hungarian family caused by the threat of forced migration. It is a collective and individual trauma that remains and is shaped in the postmemory of the subsequent generations, but eventually, it will find its resolution. The short story also deals with traumas related to being a Slovakian Hungarian in a broader sense. In *Somewhere in the Storage*, I have pointed out a number of typical features of the trauma experience and its depiction: the need and the difficulty of recounting the experience of trauma, the repetition of a certain story, direct reflections on traumatic experiences, as well as the use of the third-person narrator and the psychonarrative, which aims to partially distance the narrator but also shows emotional involvement. The short story also illustrates the mechanisms of postmemory and the ways in which it shapes trauma. Nevertheless, in this short story, postmemory preserves trauma for at least four generations. The text also provides an overview of the different ways of relating to the trauma in terms of memory, postmemory and current circumstance.

Ultimately, the short story also offers a possible solution to trauma healing. The concept of trauma applied in *Somewhere in the Storage* also includes coping with trauma and the difficulties that ensue from the same. Bori aims to break the cycle of collective traumas transmitted through postmemory and to pass on to her children her own, positive,

personal memories of life in Slovakia. However, the liberation of the fifth generation from trauma must involve pragmatic and transformative healing. On the other hand, living in Budapest and the possession of fading Slovak language skills inevitably lead to a weakening of heritage ties.

Gubis' short story is part of the literature dealing with intergenerational traumas. The mechanisms of trauma transmission from one generation to another have been examined in both interdisciplinary trauma studies and studies related to trauma fiction. In addition to the literature depicting mediated traumas, to include the theoretical and ethical debate on transmission, historical trauma can be seen as a central theme and context of Gubis' story (cf. Hirsch, *Writing 2*). Furthermore, *Somewhere in the Storage* can be considered as both minority literature (based on the author's background) and literature dealing with the themes of belonging to an ethnic and a linguistic minority. Hence, the short story is comparable to the type of trauma fiction that deals with the othering of ethnic minorities. Trauma fiction has also written about migration and, in particular, about racism experienced by migrants (see Várkonyi, *Siirtolaiset* 50-51; Várkonyi, *Traumas*, 118-133). Gubis' short story also indicates that it is possible to write about displacement, outsidership and othering; being central to the traumas identifiable among Hungarian-speaking readers (cf. Gurevitz 4-5; Balaev 2, 4-5; Alexander, *Toward* 2-3).

References

- Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma". *Cultural Trauma and Collective Identity*. Ed. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser and Piotr Sztompka. Oakland: University of California Press, 2004. 1-30.
- Alexander, Jeffrey C. *Trauma. A Social Theory*. Cambridge & Malden: Polity Press, 2012.
- Arminen, Elina. "Isänmaan asialla. Sydänraja, Isänmaan tähden ja toista maailmansotaa koskeva kulttuurinen muisti." *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*. Ed. Elina Arminen and Markku Lehtimäki. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden Seura, 2019. 35-65.
- Balaev, Michelle. "Literary Trauma Theory Reconsidered." *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. Ed. Michelle Balaev. London: Palgrave Macmillan, 2014. 1-14.
- Buelens, Gert, Durrant, Sam, Eaglestone, Robert. "Introduction". *The Future of Trauma Theory. Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Ed. Gert Buelens, Sam Durrant and Robert Eaglestone. Abingdon: Routledge, 2014. 1-8.
- Bond, Lucy, Craps, Stef. *Trauma*. London & New York: Routledge, 2020.
- Brubaker, Rogers, Cooper, Frederic. "Identiteetin tuolle puolen." *Etnisyys ilman ryhmiä*. Ed. Rogers Brubaker. Trans. Erkki Vainikkala, David Kivinen and Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, 2013. 55-103.
- Caruth, Cathy. "Introduction." *Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995. 3-12.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

- Gubis Éva. *Más halak*. Bratislava: Kalligram, 2023.
- Gurevitz, David. "Literature as Trauma. The Postmodern Option-Franz Kafka and Cormac McCarthy." *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*. Ed. Yochai Ataria, David Gurevitz, Haviva Pedaya and Yuval Neria. Cham: Springer International Publishing AG, 2016. 3-25.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29 (2008): 103-128.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Lehtimäki, Markku. *Sofi Oksasen romaanitaide. Kertomus, etiikka, retoriikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022.
- Löytty, Olli Toiseus. "Kuinka tutkia kohtaamisia ja valtaa." *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Ed. Anna Rastas, Laura Huttunen and Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 2005. 161-189.
- Menyhért Anna. "Előszó". *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Budapest: Anonymus Kiadó, 2008. 5-10.
- Menyhért Anna. "Traumaelmélet és interpretáció. Nagy Gabriella Eset című írásának elemzése". *Studia Litteraria* 50 (2011): 168-182.
- Jytilä, Riitta. "Traumatutkimuksen uudet suunnat". *Avain* 17 (2020): 88-95.
- Jytilä, Riitta. *Traumaattinen muisti nykyproosassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2022.
- Plonicky Tamás. "A kisebbségben levésnek minden egyéni esete érdekes és értékes". Interjú Gubis Évával." *Irodalmi Szemle* 23 Sept. 2024. Web. 03 Aug. 2025.
- Saarenheimo, Marja. *Muistamisen vimma. Kirjoituksia muistamisesta ja unohtamisesta*. Tampere: Vastapaino, 2012.
- Sevänen, Erkki. "Introduction. From Modernity and Postmodernity to Globalisation." *Cultural Identity in Transition. Contemporary Conditions, Practices and Politics of a Global Phenomenon*. Ed. Jari Kupiainen, Erkki Sevänen and John A. Stotesbury. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2004. 1-30.
- Takács Miklós. *Sebek és szavak. Trauma, traumairodalom*. Budapest: Pesti Kalligram, 2018.
- Theisen-Womersley, Gail. *Trauma and Resilience among Displaced Populations. A Socio-cultural Exploration*. Cham: Springer International Publishing AG, 2021.
- Várkonyi Flóra. "Hedelmätön hiekka. Éva Gubisin realistinen novellistiikka. Jälkisanat novelliin Hiekkapesä". *Kulttuurivihkot* 3 (2025) 35-38.
- Várkonyi Flóra. *Siirtolaiset ryhmien välissä. Etninen stereotypisointi, rasismi, queeriys ja kulttuurinen identiteetti Pajtim Statovcin romaaneissa Kissani Jugoslavia ja Tiranán sydän*. Tampere: Tampereen yliopisto, 2025.
- Várkonyi Flóra. "Traumas Caused by Racism in Kashmeera Lokuge and Hyype Salmi's Novel Ilmatilaa." *Interlitteraria* 30.1 (2025). 118-133.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.