Du masque au manifeste : parcours figuratif de la honte et reconquête sémiotique du sujet féminin dans *Ils appellent ça l'amour* de Chloé Delaume

SOUALAH Keltoum

مخبر الدّراسات اللّغويّة والأدبيّة المعاصرة

Université Mohamed El Bachir El Ibrahimi – Bordj Bou Arreridj

Kelthoum.soualah@univ-bba.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:.2026 /05/17

تاريخ القبول:2026/06/11

الكلمات المفتاحية:

: sémiotique des passions ; corps ; honte ; sororité ; Chloé Delaume ; littérature française contemporaine

الملخص:

Le présent article propose une lecture sémiotique du roman court *Ils appellent ça l'amour* de Chloé Delaume (Seuil, 2025). En mobilisant les outils de la sémiotique narrative greimassienne, de la sémiotique des passions et de la sémiotique du corps, nous analysons le parcours figuratif d'une protagoniste, Clotilde, qui passe de l'aphasie hontée à la réappropriation énonciative. Les figures du masque, du visage arraché, de la bouche cousue et décousue, du cercle rituel et du « plan » d'effraction structurent un parcours de transformation où le sujet féminin reconquiert, par l'écriture et la sororité, sa compétence modale. L'étude montre comment Delaume articule, dans une écriture poétique et politique, une sémiotique de l'emprise et une sémiotique de l'émancipation

Article info

Keywords:
semiotics of passions; body; shame; sisterhood; Chloé Delaume; contemporary French literature.

Abstract: This article offers a semiotic reading of Chloé Delaume's short novel *Ils appellent ça l'amour* (Seuil, 2025). Drawing on the tools of Greimassian narrative semiotics, the semiotics of passions, and the semiotics of the body, we analyse the figurative trajectory of the protagonist, Clotilde, who moves from shame-induced aphasia to enunciative reappropriation. The figures of the mask, the torn face, the sewn and unsewn mouth, the ritual circle, and the "plan" of trespass structure a trajectory of transformation through which the female subject regains, by means of writing and sisterhood, her modal competence. The study shows how Delaume articulates, in a poetic and political writing, a semiotics of coercive control and a semiotics of emancipation

Du masque au manifeste : parcours figuratif de la honte et reconquête sémiotique du sujet féminin dans *Ils appellent ça l'amour* de Chloé Delaume

Introduction

Paru en août 2025 dans la collection « Fiction & Cie » des Éditions du Seuil, *Ils appellent ça l'amour* de Chloé Delaume s'inscrit dans une œuvre singulière qui, depuis *Le Cri du Sablier* (2001), n'a cessé d'interroger les violences subies par les corps féminins et les conditions de possibilité d'une parole survivante. Le roman met en scène Clotilde, écrivaine quinquagénaire, contrainte par un week-end de retrouvailles avec ses quatre amies de revenir dans la ville où elle a partagé la vie de « Monsieur », un universitaire dominateur. Ce retour topographique enclenche un retour mnésique qui structure la diégèse : l'héroïne, dont le visage symbolique a été « arraché » par la honte, devra, par l'aveu fait à ses sœurs de cœur puis par un rituel d'effraction du domicile conjugal, recouvrer ses traits et sa parole.

Cette intrigue se prête remarquablement à l'investigation sémiotique. Non seulement parce qu'elle déploie un parcours narratif canonique – manipulation, compétence, performance, sanction – mais surtout parce qu'elle thématise explicitement les opérations de sémiosis : le masque, le visage, la bouche, le seuil, le cercle magique constituent autant de *figures* prises dans des isotopies clairement assignables. La sémiotique greimassienne pose en effet que le sens ne préexiste pas à ses articulations : il est, fondamentalement, le produit d'une structure différentielle (Greimas, *Du sens : essais sémiotiques*, 1970). L'écriture delaumienne, en multipliant les ruptures de tonalité (ironie, lyrisme, didactisme militant), donne à voir cette articulation comme une opération performée. Sur ce point, le *Précis de sémiotique littéraire* de Denis Bertrand (2000) offre un cadre méthodologique précieux pour l'analyse du texte littéraire, en tant que celui-ci ne se réduit pas à un déchiffrement de signes, mais consiste à reconstituer le système d'opérations qui produit le sens dans la lecture.

Ce dispositif romanesque soulève une interrogation centrale, qui constituera le fil conducteur de notre étude : par quelles opérations sémiotiques un sujet féminin, initialement dépossédé de son image, de son corps et de sa parole par une relation d'emprise, parvient-il à se reconstituer comme instance d'énonciation ? Plus précisément, comment l'écriture delaumienne articule-t-elle les figures du masque, du visage, de la bouche et du cercle pour rendre lisible le double mouvement de la dépossession et de la reconquête ? Et dans quelle mesure le passage du « elle »

diégétique au « nous » des sœurs, qui clôt le roman, témoigne-t-il d'un déplacement plus profond — celui qui transforme une trajectoire individuelle en geste collectif de libération ? Répondre à ces questions suppose d'examiner conjointement le niveau figuratif (les isotopies du corps et de l'espace), le niveau narratif (les programmes de manipulation et de performance) et le niveau passionnel (la honte comme opération de dépossession, la dignité comme reconquête), afin de mettre au jour la cohérence d'un dispositif où l'analyse sémiotique la plus précise se met au service d'une intention politique explicite.

Notre hypothèse de lecture est la suivante : *Ils appellent ça l'amour* met en œuvre une *sémiotique de l'émancipation* qui se construit par renversement d'une *sémiotique de l'emprise*. L'opération centrale consiste à transformer un sujet rendu aphasique (Clotilde sans visage, à la bouche cousue) en sujet d'énonciation (la narratrice qui clôt le roman par une adresse aux « sœurs »). Pour mener cette enquête, nous mobiliserons trois cadres complémentaires : la sémiotique narrative greimassienne (carré sémiotique, parcours du sujet), la sémiotique des passions (Greimas et Fontanille, 1991) et la sémiotique du corps (Fontanille, 2004). Nous nous appuierons également, ponctuellement, sur les outils de la *sémiotique du sujet* développés par Jean-Claude Coquet (Coquet, *Phusis et logos*, 2007), particulièrement utiles pour penser la position d'un sujet face à des instances qui l'assujettissent. Nous procéderons en quatre temps : l'analyse du dispositif figuratif initial (le masque et le visage arraché), l'étude du carré sémiotique de la honte, la lecture du rituel comme opération de débrayage cognitif, et enfin l'examen de la performance finale comme conquête énonciative.

1. Le masque et le visage arraché : dispositif figuratif initial

Le roman s'ouvre sur un chapitre liminaire au titre programmatique, « L'ardoise n'est pas magique », qui plante l'opposition fondatrice entre ce qui peut s'effacer et ce qui résiste. Le retour de Clotilde dans la ville de Monsieur réactive un passé que le sujet avait cru pouvoir abolir par le silence : « Ce qui n'est pas nommé n'existe pas : Clotilde croyait qu'en la taisant, elle avait réussi à la faire disparaître, cette histoire, à l'escamoter du réel » (Delaume, 2025, p. 15). Cette croyance énonciative – condition de la *véridiction* au sens greimassien – s'effondre dès les premières pages : le réel des pavés, des odeurs, des voix résiste à l'effacement, et le corps de Clotilde se « craquelle » en réaction. Le texte construit ainsi, d'emblée,

une isotopie minérale et picturale du sujet : « Mais de larges fissures creusent le vernis et le plâtre, comme se défait un puzzle, son masque se désagrège » (p. 21).

La métaphore du masque, qui parcourt l'ensemble du roman, n'est pas simple ornement : elle constitue, au sens de François Rastier, une *isotopie figurative* – c'est-à-dire la récurrence d'un même sème qui organise et oriente le parcours interprétatif du lecteur (Rastier, *Sémantique interprétative*, 1987). Le sème /artificiel/ – attaché au plâtre, à la poudre de riz, au vernis – construit une opposition systématique avec un sème /authentique/ qui demeure, au début du récit, vide. Cette dissymétrie est essentielle : Clotilde n'a pas de « vrai visage » sous le masque, mais une absence. C'est ce que révèle la scène du miroir, l'une des plus saisissantes du roman :

> Clotilde fixe son reflet : son corps se tient debout, au-dessus de son cou, une fois tombé le masque, elle n'a plus de visage. Cela fait très longtemps. Elle avait jusqu'ici réussi à le camoufler, au point de l'oublier à force de se farder en mélangeant le plâtre et la poudre de riz. Maintenant qu'elle est à nu, elle l'admet : plus de visage. (p. 22)

Le visage, en sémiotique, n'est pas un simple détail anatomique. Jacques Fontanille en a fait, dans *Sémiotique du discours* (1998), l'une des instances majeures du *corps propre*, entendu comme l'instance par laquelle le sujet sensible se rapporte au monde et aux autres. Perdre son visage, dans cette perspective, ce n'est pas perdre un attribut : c'est perdre la condition même de l'apparition à autrui, et donc la condition de l'énonciation. La phrase suivante en énonce explicitement le geste agonistique : « dans la maison de Monsieur, un soir sur elle la honte s'est jetée, lui a planté ses ongles dans le renflement des cernes, entre les yeux et les pommettes, puis lui a, d'un coup sec, arraché la figure » (p. 22).

Notons la construction sémantique du syntagme « arraché la figure » : la honte y est non seulement personnifiée, mais elle devient *anti-sujet* – au sens narratif strict – qui opère sur le sujet une privation. C'est précisément ainsi que Greimas et Fontanille analysent la passion de la honte dans la *Sémiotique des passions* (1991) : comme une épreuve dépossédant le sujet de son image, c'est-à-dire de sa propre valeur devant l'autre. La honte n'est donc pas un simple affect : elle est, structurellement, une *opération sémiotique de dépossession* qui inverse l'axe sujet/objet. Clotilde, qui s'estimait sujet de sa propre vie, devient l'objet d'une force passionnelle qui s'empare d'elle.

Cette opération a un corrélat énonciatif décisif : le mutisme. L'incipit nous montre une Clotilde qui ne parle pas, qui se donne intérieurement des ordres (« Respire, Reprends-toi, Respire », p. 11), et qui « a rayé » son expérience « de sa biographie, comme cette ville de la carte » (p. 15). L'aphasie, ici, n'est pas pathologique mais structurale : c'est le silence comme stratégie d'effacement, qui transforme le sujet en pure surface – le masque – sans intériorité énonçable. Toute la dynamique du roman consistera à inverser ce dispositif.

Il convient également de signaler l'importance, dès l'incipit, du contraste figuratif entre Clotilde et ses amies. Lorsque celles-ci arrivent dans la ville, le texte les pose dans une véritable explosion chromatique : « Une lumière brutale [...] auréole et dilue la blondeur de Bérangère, qui luit étrangement. [...] L'auburn de Judith s'embrase, le chignon brun d'Adélaïde gagne en volume » (p. 13). À cette polychromie joyeuse, Clotilde oppose son « carré plongeant, entretenu noir bleuté » (p. 14) et le gris qui « imbibe » tout le décor où elle se déplace. La structure chromatique inscrit ainsi, dès les premières pages, l'opposition entre une isotopie sororale du vivant et une isotopie hontée du minéral, qui prépare la trajectoire de transformation.

Le chapitre « Dix-sept fois ce même cauchemar » propose une réflexion étymologique qui constitue, au cœur du roman, une véritable analyse sémantique : « Étymologiquement, le mot *honte* vient du vieux francique *haunita*, qui signifie *mépriser*. Les dictionnaires s'accordent : déshonneur humiliant ; sentiment pénible d'infériorité ou d'humiliation devant autrui ; sentiment de gêne éprouvé par scrupule de conscience, crainte du ridicule » (p. 36). L'inscription explicite de cette étymologie n'a rien d'érudit : elle constitue une opération métasémiotique par laquelle le texte expose la structure profonde de la passion qu'il met en scène. La honte est posée comme un *mépris intériorisé*, c'est-à-dire un mépris venu de l'autre que le sujet a fait sien. C'est très exactement le mécanisme que Greimas et Fontanille décrivaient sous le nom de *modalisation passionnelle*, par laquelle un sujet s'approprie le jugement de l'Autre comme s'il était sien.

À cette construction du sujet hontée répond, en miroir, la construction figurative de Monsieur. Le roman lui assigne explicitement un appareil chevaleresque – le *heaume* – qui devient l'une des isotopies structurantes du texte : « dans le miroir son reflet lui renvoie d'un sourire le heaume orné d'un toupet en plumes de faisan, l'armure d'argent étincelante, l'épée arrachée au rocher, le

bouclier gravé d'une devise bienveillante, très tendrement paternaliste » (p. 35). Cette parodie de l'imaginaire courtois opère une *ironisation figurative* : la figure du chevalier sauveur, traditionnellement investie de valeurs positives, est dénaturée, jusqu'à révéler son envers exact – le sexisme bienveillant et le paternalisme. Clotilde elle-même thématise cette opération : « Clotilde l'a cru à cause du heaume, de ça elle s'en voudra toute sa vie » (p. 36).

La nuit où Clotilde se gifle elle-même – « sa main moite aux doigts ceints de lourdes bagues s'abat violemment sur sa joue » (p. 33) – montre que la violence de Monsieur est devenue auto-violence. Le sujet est désormais à la fois actant agresseur et actant agressé, dans une configuration qui prolonge, sur le plan somatique, l'analyse que Fontanille consacre au corps dans *Soma et séma. Figures du corps* (Fontanille, 2004) : le corps n'y est pas un simple support mais une instance signifiante à part entière, dont les actions peuvent contredire celles du sujet réflexif. Le corps se retourne ici contre lui-même parce qu'il a intériorisé la position de l'autre. C'est l'un des effets les plus durables de l'emprise : le sujet n'a plus besoin d'un agresseur extérieur, il s'agresse lui-même.

Le roman fait également de la *déréalisation* l'un des effets sémiotiques majeurs de l'emprise. À plusieurs reprises, Clotilde évoque la sensation d'habiter un décor de cinéma : « elle continua à jouer le rôle de Madame, avec la sensation de vivre dans un décor, un environnement de carton-pâte, un plateau de cinéma fantôme. Elle flottait à côté de son corps, se regardait faire, s'entendait dire, ne ressentait, n'éprouvait plus rien, tellement dedans elle était vide » (p. 95). Cette dissociation, sur le plan sémiotique, est une *dissociation de l'instance énonciative* : Clotilde n'est plus un sujet unifié mais une dyade fonctionnelle entre un corps qui exécute et une conscience qui observe. L'écart entre ces deux instances est précisément la signature de l'emprise réussie : le sujet n'adhère plus à ses propres actes, mais il les exécute encore. C'est, dans la terminologie de Greimas, un sujet *disjoint de son objet de valeur* – ici, l'objet de valeur étant le sujet lui-même.

2. Le carré sémiotique de la honte : emprise et dépossession

Pour rendre compte de la situation passionnelle du sujet au seuil du récit, il convient de construire le carré sémiotique de la honte tel que le roman l'articule. L'opposition fondamentale n'est pas, comme on pourrait le supposer, *honte / fierté*, mais bien *honte / dignité*, la dignité étant définie, dans la perspective

greimassienne, comme la capacité du sujet à se constituer comme tel devant l'autre. Le carré peut alors se déployer ainsi :

S1 — Honte (visage arraché, bouche cousue, silence)

S2 — Dignité (visage retrouvé, parole, sororité)

¬S1 — Non-honte (déni, refoulement, effacement)

¬S2 — Non-dignité (complaisance dans l'emprise, jouissance de la soumission)

La position initiale de Clotilde n'est pas en S1 mais en ¬S1 : elle est en régime de *non-honte* parce qu'elle a réussi, durant des décennies, à effacer l'expérience. Le déni constitue ici un quasi-équilibre, mais un équilibre coûteux : l'énergie consacrée à maintenir le masque est précisément ce qui empêche le sujet d'accéder à la dignité (S2). Le retour dans la ville opère ce que la sémiotique tensive de Claude Zilberberg permettrait de décrire comme une *montée en intensité* (Zilberberg, *Éléments de grammaire tensive*, 2006) : la fissuration du masque déclenche le passage forcé de ¬S1 à S1, c'est-à-dire l'apparition de la honte là où elle était refoulée.

L'analyse de la relation entre Clotilde et Monsieur, dans les chapitres centraux du roman, fait apparaître la structure modale de l'emprise. Monsieur est construit comme un Destinateur *manipulateur* qui agit sur les modalités du vouloir-faire et du pouvoir-faire du sujet. Le récit du vélo en est l'exemple paradigmatique : « Monsieur l'a forcée à faire du vélo, *Les traumatismes ça se dépasse*, et à se mettre à la conduite sous sa houlette, *J'ai besoin que tu sois autonome* » (p. 63). Le paradoxe est patent : l'injonction à l'autonomie est précisément l'instrument de l'hétéronomie. Monsieur impose un vouloir qui se présente comme libérateur (« ça va te faire du bien ») mais qui produit du dommage corporel (« son corps a effectué un vol plané en ville », p. 63).

Cette structure correspond à ce que Greimas analyse, dans *Du sens II* (1983), comme une *manipulation par provocation*, c'est-à-dire une stratégie où le manipulateur attribue au manipulé une image dégradée de lui-même, de sorte que celui-ci, pour la conjurer, se voie conduit à exécuter le programme attendu. Monsieur n'ordonne pas explicitement à Clotilde de monter sur un vélo : il la convainc qu'en n'en faisant pas, elle reste dans son trauma, dans son enfance, dans son insuffisance. Le programme narratif du sujet est ainsi entièrement subordonné à la *compétence modale* que le Destinateur consent à lui octroyer ou à lui retirer.

Le roman propose, par la voix interne de Clotilde, une véritable archéologie de cette emprise, qu'il fait remonter au mythe platonicien des androgynes : « tout ça, c'est la faute de Platon. Tout ça : suivre Monsieur parce que le couple serait un vrai besoin vital, et la compatibilité amoureuse parfaite le but ultime de l'existence » (p. 45). Le commentaire est, ici encore, métasémiotique : il révèle que la croyance en une « âme sœur » est elle-même un dispositif culturel qui prédispose le sujet à l'emprise – un savoir-être qui détermine en amont les choix du sujet et où le devoir-être l'emporte sur le pouvoir-être.

Le sommet de cette dépossession est l'épisode de l'appartement, dans le chapitre « Ton besoin de consolation est impossible à rassasier ». Monsieur, après leur séparation, achète l'appartement dont Clotilde rêvait, et le lui annonce comme une bonne nouvelle, ajoutant : « Mais pourquoi tu pleures ? Tu devrais être contente pour moi, me dis pas que t'es pas capable de te réjouir de mon bonheur » (p. 99). L'analyse fontanillienne du corps comme instance sensible et passionnelle dans *Soma et séma* (Fontanille, 2004) permet de saisir l'opération à l'œuvre : le sujet est sommé d'éprouver l'affect inverse de celui que sa situation appelle, et de retourner contre lui-même la douleur que l'autre lui inflige. La sensation de spoliation est ainsi non seulement subie, mais culpabilisée. Dans les termes de Jean-Claude Coquet, on dira que Clotilde est ici en position de *non-sujet* : une instance dont la prise de position propre est récusée par le Destinateur, et qui se voit imposer la prise de position de l'autre comme si elle était la sienne (Coquet, 2007). L'outillage descriptif proposé par Louis Hébert dans ses *Dispositifs pour l'analyse des textes* (Hébert, 2007) permet de formaliser cette opération comme une *contradiction modale* entre un devoir-éprouver (la joie attendue par Monsieur) et un savoir-éprouver effectif (la sensation de spoliation).

3. Le cercle, le rituel et le mot : opérations de débrayage et restitution sémiotique

Le chapitre « Certaines cérémonies se pratiquent en plein air » introduit une rupture formelle majeure dans l'économie du texte : le récit cède la place à un dispositif théâtral, indiqué par les noms des personnages en lettres capitales placés au-dessus de leurs répliques. Ce changement de régime énonciatif n'est pas anodin du point de vue sémiotique : il opère ce que Greimas appelle un *débrayage* actantiel et énonciatif, c'est-à-dire l'installation d'une scène autonome où

l'instance énonçante se met provisoirement entre parenthèses pour laisser exister les voix.

La scène met en place un cercle rituel : « Par tous les éléments je consacre ce cercle magique et protecteur. J'appelle les gardiennes et les esprits de la Tour de l'Est, du Sud, de l'Ouest, et du Nord » (p. 81). Le cercle est ici une figure topologique de la plus haute importance. Comme l'a montré Jurij Lotman dans *La sémiosphère* (Lotman, 1999), tout espace culturel se constitue par une frontière qui sépare un dedans signifiant d'un dehors chaotique. En traçant le cercle à la craie, les cinq femmes instituent une sémiosphère provisoire où la loi de Monsieur, la loi du dehors masculin, ne s'applique plus. C'est dans cet espace exclusivement féminin que Clotilde peut, pour la première fois du roman, formuler son vœu : « Je demande que la honte me quitte » (p. 83).

Le geste est sémiotiquement décisif : pour la première fois, le sujet *nomme* la honte. Or, dans la perspective greimassienne, l'acte de nomination est constitutif : il transforme un état diffus en objet identifiable, donc en valeur susceptible d'être recherchée ou rejetée. En posant la honte comme ce dont elle veut être séparée, Clotilde la constitue comme objet, et se constitue elle-même comme sujet du vouloir. Le carré sémiotique entre alors en mouvement : le passage de S1 (honte assumée comme assignation passive) à S2 (dignité) requiert le détour par ¬S1, ici non plus le déni mais la *nomination*. On notera également la valeur sémiotique du choix d'invoquer des figures exclusivement féminines : « J'appelle Héra. J'appelle Hestia. J'appelle Athéna. J'appelle Artémis. J'appelle Déméter. J'appelle Aphrodite. J'appelle Lilith. J'appelle Ishtar. J'appelle nos aïeules disparues » (p. 82). Cette litanie installe une généalogie alternative qui se substitue à l'autorité du Destinateur masculin. Le roman lui-même, dans un autre chapitre, cite la formule de Monique Wittig : « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Delaume, p. 75 ; Wittig, *La Pensée straight*, 2001 [1992]) – formule qui dit précisément ce geste : échapper à une catégorie imposée par le système hétéronormatif suppose de se nommer autrement, en construisant ses propres figures du sujet.

La sororité, dans ce roman, n'est pas un thème : elle est une *opération sémiotique* précise. Les quatre amies – Judith, Adélaïde, Bérangère, Hermeline – constituent ce qu'on pourrait nommer, en élargissant la catégorie greimassienne, un *Destinateur collectif*. Elles ne se contentent pas de transmettre des valeurs ; elles inventent, dans le chapitre « Il faut sauver le soldat Madame », un programme

narratif qui va opérer la *performance* attendue depuis le début. Ce plan est une effraction du domicile de Monsieur durant son absence, suivie de la dissémination de messages anonymes dans les poches de la nouvelle compagne. C'est une scène qui mérite que l'on s'y arrête.

Le mot devient ici, au sens littéral, une *arme sémiotique*. « Près du placard, un clou, pendu à côté des torchons, un tablier en toile épaisse, ancien, avec une poche brodée. Clotilde cherche dans son sac à main le mot qu'elle va y glisser » (p. 113). Le choix des phrases est l'objet d'une délibération collective : chaque femme propose une formulation, et l'on discute. Cette délibération constitue elle-même un acte sémiotique – la sororité comme atelier d'écriture, qui contraste avec la solitude énonçante de Clotilde face à Monsieur. Le mot finalement glissé dans la poche du tablier est : « Quoi que tu fasses la viande sera pour lui trop cuite, il est peut-être temps de rendre ton tablier » (p. 114). Et plus loin, dans la chambre : « Surtout n'oublie jamais que céder ce n'est pas consentir » (p. 118).

Cette distinction *céder / consentir* est une distinction proprement sémiotique, qui réintroduit dans le couple un tiers terme – la coercition. Elle redonne au sujet féminin sa pleine *compétence* en réinstaurant l'écart entre l'acte et la volonté qui le sous-tend. C'est, formellement, l'opération inverse de celle qu'opérait Monsieur quand il convertissait toute résistance en complicité supposée (« tu devrais être contente pour moi »). Le plan des filles, ainsi, ne se contente pas d'avertir une autre femme : il restitue, par la dissémination des mots, une compétence sémiotique élémentaire.

Avant d'aboutir à ce plan, le texte aura ménagé une scène de basculement qui mérite d'être lue comme une véritable scène sémiotique. À la guinguette, les trois amies assistent à l'interaction d'un homme âgé et de sa jeune compagne : il caresse la tête de la femme « comme s'il s'agissait d'un charmant petit chien » (p. 89) et lui impose son choix en commandant pour elle « deux vins chauds et des cacahuètes » au lieu du mojito et du repas qu'elle demandait. Cette scène fonctionne comme un *texte enchâssé*, au sens lotmanien : une miniature qui répète, à échelle réduite, la structure du récit principal. Les amies de Clotilde y reconnaissent, sans encore le savoir, ce qu'elles ont sous les yeux depuis le début du week-end. Le geste de la caresse-domestication, la commande imposée, et la formule « ça va te faire du bien » – mot pour mot la formule que Monsieur utilisait avec Clotilde – constituent ce que la sémiotique narrative appelle des *indices figuratifs* qui permettent à un

lecteur de reconstituer un programme d'emprise sans qu'il soit explicitement nommé.

La scène d'aveu, dans le chapitre « Anatomie d'un rut », prolonge ce dispositif par une opération corporelle d'une grande précision figurative. Clotilde, avant de parler, défait elle-même la couture qui ferme sa bouche : « Elles la regardent couper avec des petits ciseaux, à ras des lèvres, la ficelle à rôti qui les scelle en points de croix, comprennent qu'elle s'est jadis cousu la bouche pour que rien ne puisse en sortir » (p. 91). Le geste est rétrospectivement révélateur : ce n'est pas autrui qui a cousu la bouche de Clotilde, c'est Clotilde elle-même qui l'a fait, *pour* autrui. La couture intériorisée est la signature même de l'emprise réussie : la coercition n'a plus besoin d'opérer parce que le sujet exécute lui-même l'opération de réduction au silence.

L'image, fortement biblique, du « serpent » qui sort de la bouche (« c'est qu'elle crache un serpent », p. 92) inverse également un dispositif culturel ancien : dans le folklore européen et chrétien, la bouche d'où sortent des serpents est traditionnellement celle de la femme maudite ou méchante. Delaume retourne le signe : ici, le serpent qui sort, c'est la parole longtemps refoulée, c'est-à-dire ce qui était empêché de naître. L'inversion sémiotique du motif est le geste rhétorique caractéristique du roman.

Il est à noter que le geste est juridiquement criminel : « une violation de domicile, c'est 15 000 euros d'amende et c'est passible d'un an de prison » (p. 117). Cette mention explicite installe une tension entre deux codes : la loi de l'État, qui sanctionne l'effraction, et la loi sororale, qui la légitime. Le récit, en assumant cette transgression, s'apparente à ce que Lotman théorise sous le nom d'*explosion* (Lotman, *La culture et l'explosion*, 2004) : un événement qui rompt la prévisibilité des codes en vigueur et fait surgir une nouvelle configuration culturelle.

L'examen détaillé des mots disséminés permet de comprendre la précision sémiotique du dispositif. Chacun fonctionne comme un *acte de langage* au sens austinien, c'est-à-dire un énoncé qui ne décrit pas un état de choses mais accomplit une action ; et chacun cible une dimension précise de la compétence modale du sujet visé. Comme l'a montré Jean-Michel Adam dans *Les Textes : types et prototypes* (Adam, 1992), tout énoncé prescriptif articule un destinateur, un destinataire et un acte à accomplir – mais ce que les mots de Delaume mettent en jeu, c'est précisément le refus d'imposer un acte : ils en suspendent l'horizon.

« Pars avant qu'il ne t'anéantisse » modalise un devoir-faire (la rupture) ; « À quand remonte ton dernier rire ? » pose une question dont la réponse seule peut activer un savoir-être (« je ne ris plus ») ; « Si tu te sens morte à l'intérieur c'est sûrement parce qu'il assassine du matin au soir ton ego » (p. 115) propose une herméneutique : un cadre interprétatif qui permet de relire l'ensemble du vécu. Le plus puissant, sans doute, est celui-ci : « Surtout n'oublie jamais que céder ce n'est pas consentir » (p. 118), qui réintroduit l'écart performatif entre l'acte et la volonté.

Ces mots fonctionnent ensemble comme une *anti-grammaire de l'emprise*. Là où Monsieur disait à Clotilde « ça va te faire du bien », substituant son savoir au sien, les filles écrivent à la nouvelle Madame des phrases qui restituent à celle-ci la position de sujet de l'interprétation. Elles ne lui disent pas ce qu'elle doit faire : elles l'invitent à se poser à elle-même les questions que l'emprise empêche. Le dispositif est sémiotiquement remarquable parce qu'il refuse de reproduire la structure asymétrique qu'il dénonce. Les filles n'instaurent pas un nouveau Destinateur sur l'ex-Madame, qu'elles n'ont d'ailleurs jamais rencontrée : elles déposent des amorces de pensée et s'éclipsent.

La scène se conclut sur une opération symbolique remarquable : « Mécaniquement elle jette le trousseau dans une bouche d'égout, ça lui donne l'impression de se débarrasser d'une preuve, ou de l'arme du crime » (p. 123). Le jet des clefs dans l'égout est, à plusieurs niveaux, un geste sémiotique de clôture : il ferme l'accès au domicile de Monsieur (fonction pratique), il efface les traces de l'effraction (fonction défensive), et surtout, il signale métaphoriquement que la maison comme territoire est désormais perdue pour Clotilde, ce qui est précisément la condition de sa libération. L'égout, espace souterrain et innommable, fonctionne ici comme un anti-cercle : contrepartie négative du cercle rituel qui, lui, instituait une sémiosphère protectrice. La symétrie entre les deux topographies est saisissante.

4. « Se découdre la bouche » : la performance énonciative finale

Le dernier chapitre, « L'équarrissage pour toutes », opère le dernier basculement, le plus radical du point de vue énonciatif. Jusqu'ici, la narratrice extradiégétique s'était signalée discrètement (« Je ne suis de ce récit que la simple narratrice, mais étant omnisciente je sais que ça les saoule », p. 51). Dans le

chapitre final, elle prend le pas et adresse au lecteur – ou plutôt aux lectrices – une parole qui n'est plus celle de l'histoire de Clotilde, mais celle d'un manifeste :

> Se découdre la bouche est un geste difficile, le long des lèvres, points de croix, des plaies en pointillé. Qui lira cette histoire devra se demander si dans son ventre macère autant que les sucs gastriques un cobra écaillé par l'enzyme du refoulé. Se découdre la bouche : la parole se libère ; la langue enfle, fourbue. Le déni est un lieu, pour beaucoup une patrie dont nous sommes citoyennes. (p. 125)

La figure de la bouche cousue, qui répond en miroir à celle du visage arraché du début, dessine une véritable *structure d'encadrement* : deux figures qui, par leur symétrie inversée, balisent l'étendue du parcours. Au début, la honte arrache le visage ; à la fin, le sujet décollectif – ce « nous » des « sœurs » que la narratrice convoque – se découd la bouche. L'opération est explicitement performative : l'énonciation (*dire que la parole se libère*) accomplit ce qu'elle dit (*la parole se libère*). On reconnaît ici la dimension que Émile Benveniste a inscrite au cœur de l'énonciation linguistique dans *Problèmes de linguistique générale* (Benveniste, 1966), à savoir la propriété de certains énoncés – les *performatifs* – qui ne décrivent pas un état du monde mais accomplissent l'acte qu'ils énoncent.

La narratrice, en assumant pleinement ce « nous », opère également un *embrayage énonciatif* – mouvement inverse du débrayage analysé dans la scène rituelle. L'instance énonçante se réinscrit explicitement dans le texte, non pas pour clore l'histoire mais pour la prolonger dans le présent de la lecture. Le passage suivant est, à cet égard, particulièrement révélateur :

> Si je suis de ce récit l'omnisciente narratrice, c'est pour que les lits s'embrasent quand cèdent les épuisées. N'oubliez pas que céder ne sera jamais consentir. (p. 126)

La narratrice y assume une fonction qui dépasse la simple omniscience : elle se déclare *agent de transformation*, instance énonçante qui veut que la lecture elle-même produise un effet. Cette posture engage ce que Roland Barthes, dans ses essais réunis sous le titre *Le Bruissement de la langue* (Barthes, 1984), a constamment souligné : la voix narrative n'est jamais une pure expression individuelle, elle est traversée par les codes culturels qu'elle reprend ou qu'elle conteste. La voix de la narratrice s'élargit ici aux dimensions d'une communauté à venir, qui se constitue dans et par la lecture.

Sur le plan figuratif, le chapitre final dépose un ultime dispositif. Le mot « ils » – qui donne son titre au roman par sa première occurrence – y est saturé de toutes ses valeurs. « Ils nous abattent et nous dépècent, de notre équarrissage ils n'éprouvent aucune honte » (p. 126) ; « Ils détournent nos sanglots pour que soit chantée leur plaie » (p. 127). Le pronom devient ainsi le pivot d'une opération de *nomination collective* qui désindividualise Monsieur (« Monsieur n'est qu'un monsieur parmi tant, minuscule », p. 127) tout en l'inscrivant dans une structure systémique. Le passage du « Monsieur » majuscule au « monsieur » minuscule constitue, sémiotiquement, un acte de *déshiérarchisation typographique* : la majuscule qui faisait de Monsieur un absolu est dissoute dans la masse innombrable des prédateurs.

Il faut souligner enfin la dernière phrase du roman, où la métaphore animale revient pour clore le parcours : « Comme les loups domestiques nient que c'est leurs canines qui se plantent dans la cuisse de celle qui ne dit pas oui » (p. 127). Cette image inverse explicitement la figure conjugale : le loup domestique – c'est-à-dire l'animal apprivoisé, réputé inoffensif – est démasqué dans la violence de ses canines. Le geste sémiotique est ici une *contre-figuration* : la figure conventionnelle de l'époux protecteur (le chien fidèle) est remplacée par celle du prédateur, dont la domesticité ne change rien à la nature. La phrase est volontairement laissée comme suspendue, sans point final, prolongeant indéfiniment l'opération de démasquage qu'elle accomplit.

Le titre du roman, *Ils appellent ça l'amour*, trouve ici sa pleine portée sémiotique. Il fonctionne comme un *acte de méta-nomination* qui dénonce une opération de signification antérieure. Le mot « amour », socialement attribué à un comportement de prédation, est désigné comme un signe usurpé. La sémiotique greimassienne offre, avec la notion de *véridiction* (Greimas et Courtés, 1979), un cadre précis pour penser cette opération : la véridiction n'est pas la vérité au sens logique, mais le résultat d'un contrat énonciatif par lequel un sujet juge de l'accord entre un être et un paraître. En appelant son livre *Ils appellent ça l'amour*, Delaume dénonce précisément la rupture de ce contrat : ce qui se présente sous le nom d'« amour » n'est, à l'épreuve, qu'« équarrissage » (pour reprendre le titre du dernier chapitre). Le geste est, fondamentalement, celui de toute critique sémiotique.

Sur le plan de la grammaire tensive, le parcours peut être lu comme une trajectoire de *désintensification* de la honte couplée à une *étendue* croissante du sujet. Au début, la honte est à son intensité maximale (le visage est arraché), mais le sujet est à son étendue minimale (Clotilde est seule dans un masque). À la fin, la honte est expulsée (« elle a retrouvé les traits de son visage », p. 127), tandis que le sujet se déploie sur une étendue maximale : la narratrice s'adresse à toutes les « sœurs », embrassant un collectif qui dépasse de très loin l'histoire individuelle de Clotilde. Cette double trajectoire – intensité décroissante de la passion, étendue croissante du sujet – peut être pensée dans les termes que Zilberberg propose pour articuler intensité et extensité.

Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît que *Ils appellent ça l'amour* de Chloé Delaume met en œuvre une économie sémiotique d'une grande rigueur, où les figures du visage, du masque, de la bouche et du cercle ne sont jamais seulement décoratives mais opèrent des transformations structurelles précises. Le roman se lit comme un parcours canonique – manipulation, compétence acquise par la sororité, performance par effraction et écriture, sanction par la libération de la parole – dont les passions, la honte d'abord, la dignité ensuite, scandent les seuils.

L'étude du carré sémiotique de la honte a permis de montrer comment le sujet, initialement en position de *non-honte* (par déni), est forcé par le retour du réel d'assumer la position S1 (honte vécue), ce qui est paradoxalement la condition de son passage vers S2 (dignité). Le rituel sororal, l'aveu, l'effraction du domicile conjugal, l'adresse finale aux « sœurs » constituent les étapes d'une transformation qui ne se contente pas de raconter une libération : elle l'*opère* performativement par les moyens de l'écriture.

Sur un plan plus large, l'analyse révèle comment Delaume articule deux niveaux sémiotiques distincts mais imbriqués : une *sémiotique de l'emprise* – construite autour de la dépossession du sujet par un Destinateur dominateur qui inverse les modalités du vouloir et du pouvoir – et une *sémiotique de l'émancipation* – construite autour d'une réappropriation collective de la parole, de la nomination et du geste. Ces deux sémiotiques ne se succèdent pas dans le temps de la diégèse : elles se confrontent dans l'écriture elle-même, dont le caractère oscillant – ironique, lyrique, didactique – témoigne précisément du combat qu'elle livre. La

singularité de Delaume tient à ce que la sémiotique de l'émancipation n'est jamais présentée comme acquise une fois pour toutes : elle reste à conquérir à chaque phrase, et le roman porte les traces visibles de cette conquête (les ruptures de niveau, les apartés métadiscursifs, les bascules pronominales).

Cette analyse appellerait des prolongements. On pourrait, dans une perspective comparée, examiner le motif de la honte chez Annie Ernaux ou Virginie Despentes, et mesurer la singularité de la voie delaumienne – sa fusion du rituel néopaïen et du manifeste féministe. Une étude des *isotopies somatiques* – le vélo et le corps déséquilibré, le ventre « immonde », la peau brûlée par la douche, le visage arraché, la bouche cousue – pourrait aussi montrer comment Delaume construit, contre l'abstraction de l'emprise, une véritable phénoménologie sémiotique de la chair, dans la lignée de Fontanille. La sémiotique se trouve ici, comme souvent dans la littérature contemporaine de langue française, à la croisée de l'analyse formelle et d'un engagement politique assumé : c'est l'un des grands mérites de Chloé Delaume d'avoir su rendre ce mariage non seulement viable, mais nécessaire.

Références bibliographiques

ADAM Jean-Michel, *Les Textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966.

BERTRAND Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

COQUET Jean-Claude, *Phusis et logos. Une phénoménologie du langage*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007.

DELAUME Chloé, *Ils appellent ça l'amour*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2025.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998.

FONTANILLE Jacques, *Soma et séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2004.

GREIMAS Algirdas-Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

GREIMAS Algirdas-Julien, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.

GREIMAS Algirdas-Julien et COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

GREIMAS Algirdas-Julien et FONTANILLE Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

HÉBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

LOTMAN Iouri (Jurij), *La sémiosphère*, traduction d'Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.

LOTMAN Iouri (Jurij), *La culture et l'explosion*, traduction d'Inna Merkoulova, Paris, L'Harmattan, 2004.

RASTIER François, *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

WITTIG Monique, *La Pensée straight*, traduction de Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2001 [éd. originale : The Straight Mind and Other Essays, Boston, Beacon Press, 1992].

ZILBERBERG Claude, *Éléments de grammaire tensive*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.