



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

L'exil argentin en France. Intégration et apprentissage de la langue : la
trilogie *Manèges* de Laura Alcoba

Presentado por D^a Irene Gómez García

Tutelado por D^a María Belén Artuñedo Guillén

Departamento de Filología Francesa y Alemana

Curso 2024-2025

Table de contenu :

0. Introduction	7
1. Contexte historique	8
1.1. La dictature argentine (1976-1983)	9
1.2. Mouvement des exilés vers la France	12
2. Parcours littéraire et vital de Laura Alcoba	15
2.1. Contexte biographique	15
2.1.1. Naissance et premières années en Argentine	16
2.1.2. Le départ en exil	17
2.1.3. L'arrivée en France et l'adaptation	18
2.1.4. L'identité en tension	20
2.1.5. Parcours scolaire et universitaire	21
2.2. Parcours littéraire et positionnement dans le champ littéraire	22
2.2.1. Aux origines d'un projet d'écriture	22
2.2.2. La trilogie de l'exil	23
2.2.3. Élargissement thématique et maturité littéraire	24
2.2.4. Une position singulière dans le champ littéraire français	25
3. Analyse narratologique de la trilogie <i>Manèges</i>	25
3.1. Le narrateur et le point de vue	26
3.2. La temporalité narrative	28
3.2.1. L'ordre	29
3.2.2. La durée : ellipses, pauses et rythmes variés	30
3.2.3. La fréquence	31
3.2.4. Le moment de la narration : un récit entre deux temps	31
3.3. La construction de l'espace	32
3.3.1. L'espace de l'enfance	32
3.3.2. L'espace de l'exil	33
3.4. Les personnages	35
3.4.1. La narratrice	35
3.4.2. Les autres personnages	36
3.4.3. Des personnages comme figures symboliques	38
3.5. Les modalités stylistiques du récit	39
3.5.1. Entre retenue et suggestion : un style de l'implicite	39
3.5.2. La poésie comme refuge narratif	40

3.5.3. Une langue entre deux mondes.....	41
3.6. Conclusion : une narration fragmentaire	41
4. Analyse thématique de la trilogie <i>Manèges</i>	42
4.1. L'exil comme condition existentielle.....	43
4.2. L'intégration et l'apprentissage de la langue française.....	44
4.3. Le silence et la parole : de la retenue à l'élaboration littéraire.....	47
4.4. La mémoire fragmentée.....	48
4.5. L'identité biculturelle.....	49
5. Conclusion.....	50
6. Bibliographie.....	52

Résumé :

L'exil argentin en France. Intégration et apprentissage de la langue : La trilogie *Manèges* de Laura Alcoba.

La première partie du travail est consacrée tout d'abord au contexte historique : la dictature en Argentine et le mouvement des exilés vers la France, pays d'accueil de nombreux écrivains latinoaméricains. Ensuite nous étudierons le parcours littéraire et vital de l'auteure, Laura Alcoba, en analysant l'écriture de l'autofiction. Finalement, nous réaliserons un cadre méthodologique concernant l'analyse narratologique et thématique des romans.

Dans la deuxième partie nous aborderons premièrement l'écriture de l'exil, où nous identifierons les caractéristiques littéraires du traitement de ce sujet dans plusieurs œuvres littéraires d'auteurs contemporains, notamment Andreï Makine, Agota Kristof, François Cheng, Nancy Huston, etc. Deuxièmement, nous ferons une analyse narratologique et thématique de la trilogie : *Manèges*. Pour finir, nous développerons le thème de l'intégration, en étudiant l'acquisition de la langue française par l'auteure : difficultés d'apprentissage et perception de la langue française.

Mots-clés : Laura Alcoba, exil, France, Argentine, intégration, apprentissage, langue, français, clandestinité, dictature, *Manèges*, narratologie

El exilio argentino en Francia. Integración y aprendizaje de la lengua: Trilogía de *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba

La primera parte del trabajo corresponde en primer lugar al estudio del contexto histórico: la dictadura de Argentina y el movimiento de los exiliados en Francia, país de acogida de numerosos escritores latinoamericanos. En segundo lugar, analizaremos el recorrido literario y vital de la autora, Laura Alcoba, mediante el estudio de la escritura de la auto ficción. Por último, realizaremos un cuadro metodológico acerca del análisis narratológico y temático de sus novelas.

En la segunda parte abordaremos primero la escritura del exilio, donde identificaremos las características literarias del tratamiento de este tema en varias obras

literarias de autores contemporáneos como Andreï Makine, Agota Kristof, François Cheng, Nancy Huston, etc. A continuación, haremos un análisis narratológico y temático de la trilogía de *La casa de los conejos*. Finalmente desarrollaremos el tema de la integración, estudiando la adquisición de la lengua francesa por parte de la autora, así como las dificultades de aprendizaje y de percepción con las que se ha encontrado en el estudio de la misma.

Palabras clave: Laura Alcoba, exilio, Francia, Argentina, integración, aprendizaje, lengua, francés, clandestinidad, dictadura, narratología

0. Introduction

L'exil constitue une réalité tragique pour des milliers de personnes contraintes de quitter leur pays d'origine. Il soulève des questions identitaires, culturelles, linguistiques et émotionnelles profondes. La trilogie *Manèges*, objet de notre étude, est une autofiction publiée entre 2007 et 2017 par Laura Alcoba – née à La Plata (Argentine) en 1968 et exilée en France à l'âge de dix ans avec sa mère – dans laquelle l'auteure retrace son enfance marquée par la clandestinité sous la dictature argentine, ainsi que son arrivée en France et les difficultés liées à l'apprentissage de la langue française et à l'intégration dans une nouvelle société, avec un double sentiment d'appartenance.

Le choix de ce sujet est motivé par mon intérêt pour la littérature francophone et la découverte de nouveaux auteurs non-français, ainsi que ma conscience de l'injuste réalité, dans un monde où les guerres provoquent des mouvements migratoires dramatiques et un nombre croissant de demandeurs d'asile politique (c'est le cas de la famille de notre auteure). De plus, ce sujet concerne la littérature de l'exil, et plus concrètement l'œuvre de Laura Alcoba, auteure avec laquelle j'ai eu l'occasion d'avoir un entretien personnel lors des Journées de la Francophonie, qui ont eu lieu en mars 2025 à l'Université de Valladolid. Ce mémoire s'inscrit également dans l'engagement de l'Université de Valladolid de suivre l'Agenda 2030, dont l'objectif 16 fixe la paix et la justice comme buts. En ce sens, le choix de mon sujet répond au besoin de travailler pour la responsabilité sociale et la prise de conscience des inégalités.

Par ailleurs, Laura Alcoba affirme qu'il est indéniable que l'on peut parler d'une véritable littérature de l'exil en tant que genre littéraire. L'exil, dès l'Antiquité, constituait déjà un thème dans la littérature classique, associé au deuil et à la perte vécus par l'écrivain. Nous pouvons citer par exemple Ovide, relégué sur les bords de la mer Noire ; Madame de Staël, contrainte à l'exil par Napoléon ; ou encore Victor Hugo, exilé politique sur les côtes des îles anglo-normandes. Le XX^e siècle, quant à lui, a été marqué par une multitude de vagues de réfugiés, liés à chaque convulsion historique, notamment aux guerres, aux génocides, à la colonisation ou aux dictatures. Par la suite, la littérature de l'exil constitue un champ d'étude vaste et pluridisciplinaire, qui explore des thématiques telles que la mémoire, le déracinement, le désir de faire renaître par le langage le pays natal ou la liberté pour en parler, le déchirement, le néant ou

l'inadaptation, l'impossible retour, l'identité fracturée ou l'apprentissage d'une nouvelle langue. De sorte que, parmi les écrivains francophones liés à l'exil, d'une part, Jorge Semprún et Andreï Makine développent dans leur œuvre le fait que la langue d'adoption permet de libérer la parole, devenant un troisième pays. De son côté, chez Nancy Huston l'exil comme choix personnel provoque des interrogations identitaires.

L'auteure objet de notre analyse, à l'image d'autres écrivains argentins comme Pablo Némirovsky ou Santiago H. Amigorena, nés entre la fin des années 50 et la fin des années 60, ont dû quitter l'Argentine avant ou pendant la dictature et se sont installés en France, dont la langue et la culture leur étaient presque inconnues. L'œuvre de Laura Alcoba s'inscrit dans cette tradition, mais elle se distingue par une focalisation enfantine et une écriture intimiste qui lie l'expérience du déracinement à celle de l'apprentissage du français.

Dans ce mémoire, nous analyserons tout d'abord le contexte historique dans lequel s'inscrit l'œuvre de Laura Alcoba, c'est-à-dire, la dictature argentine et le mouvement des exilés vers la France. Dans un deuxième temps, nous suivrons le parcours littéraire et vital de notre auteure, pour accomplir ensuite l'analyse narratologique de la trilogie, basée sur les études de Gerard Genette en ce qui concerne le narrateur, le temps, l'espace et la création des personnages, pour enfin, identifier la thématique et le style de la romancière.

1. Contexte historique

Avant d'entreprendre l'analyse de la trilogie *Manèges*, il est essentiel de comprendre le contexte historique dans lequel s'inscrit l'œuvre de Laura Alcoba. En effet, cette trilogie autofictionnelle s'inspire directement de l'expérience personnelle de l'auteure pendant la dictature militaire argentine (1976-1983), un régime marqué par la violence politique, la répression, les disparitions forcées et la vie clandestine imposée aux opposants. Cette période sombre de l'histoire argentine a provoqué l'exil de milliers de personnes, dont Laura Alcoba, contrainte de fuir son pays à l'âge de dix ans pour rejoindre sa mère réfugiée à Paris. Ce chapitre vise à éclairer les circonstances politiques et sociales

de la dictature, ainsi que les dynamiques du mouvement des exilés vers la France, afin de mieux saisir les enjeux identitaires, culturels et linguistiques qui traversent son œuvre.

1.1. La dictature argentine (1976-1983)

Dans les années qui précèdent le coup d'État militaire du 24 mars 1976, l'Argentine connaît une période de grande instabilité politique, économique et sociale. Le pays est marqué par une alternance entre gouvernements militaires et civils, des tensions croissantes entre les différentes factions politiques, et une forte polarisation idéologique. Après la mort du président Juan Domingo de Perón en 1974, son épouse, María Estela Martínez de Perón, lui succède en tant que présidente. Cependant, à cause de son inexpérience, son mandat est rapidement miné par une crise économique profonde, marquée par l'inflation, la dette et le chômage croissants, ainsi que par une violence politique immodérée, dû aux affrontements entre groupes d'extrême droite et d'extrême gauche. Notamment, la guérilla de gauche (comme les *Montoneros*) mène des actions armées contre l'État, de sorte que le gouvernement répond par une répression illégale – c'est le cas de la Triple A (*Alianza Anticomunista Argentina*), groupe paramilitaire responsable d'enlèvements, menaces et assassinats –.

Laura Alcoba naît en 1968 et vit donc son enfance au cœur de cette période agitée. De plus, son père et sa mère étaient membres des *Montoneros*, un groupe d'extrême gauche actif dès la fin des années 60 qui lutte contre l'impérialisme, la bourgeoisie et la répression, pour défendre les valeurs du péronisme populaire, instaurer un gouvernement du peuple en renversant le pouvoir en place, et réaliser une révolution socialiste en Argentine. Dans *Manèges, Petite histoire argentine* (2007), elle évoque indirectement cette montée de la violence, et les choix politiques de ses parents, qui les ont conduits à vivre dans la clandestinité bien avant le coup d'État.

Cette atmosphère de chaos favorise l'idée d'une intervention militaire comme seul moyen pour « rétablir l'ordre ». Dans ce contexte de désintégration de l'autorité civile, le 24 mars 1976, les Forces armées renversent le gouvernement constitutionnel dirigé par María Estela Martínez de Perón et ouvre une période de dictature en Argentine. Cet

événement marque le début d'un régime autoritaire qui va durer jusqu'en 1983, considéré l'une des périodes les plus sombres de l'histoire du pays.

Après le coup d'État de 1976, les Forces armées argentines prennent ensemble le contrôle du gouvernement avec une représentation des trois branches – l'armée de terre, la marine et l'aviation – dans les différentes junte militaires, dont la première, dirigée par le général Jorge Rafael Videla, a gouverné le pays jusqu'aux premiers mois de 1981, suivi de trois autres junte également dirigées par des généraux de l'armée. Ce régime, nommé «Processus de Réorganisation Nationale », justifie son action par la nécessité de lutter contre la « subversion », c'est-à-dire, contre les mouvements armés de gauche, mais aussi contre toute forme d'opposition politique.

Très rapidement, le régime dissout les institutions démocratiques, notamment le Congrès national, les assemblées législatives provinciales et les Conseils municipaux. Le jour même du coup d'État, la junta militaire ordonne la suspension de l'activité des partis politiques parmi d'autres mesures prises tout au long de la dictature, comme la censure des médias et la limitation de la presse pour contrôler l'information, ainsi que la mise en place d'une stratégie de répression systématique, avec des arrestations arbitraires massives, des disparitions forcées, tortures et exécutions extrajudiciaires, inscrits dans la définition des buts et des objectifs fixés par le putschistes dans la perspective de refonder et de réorganiser la nation. Les victimes ciblées de la répression étaient avant tout les militants et les personnes liées aux « bandes criminelles subversives », composées principalement d'organisations politico-militaires de gauche. Cependant, on ne fait pas de distinction entre les adultes et les enfants : nombreux sont les mineurs arrêtés avec leurs parents, certains étant ensuite placés dans des familles proches du pouvoir militaire, souvent sous une nouvelle identité. D'autres enfants, comme Laura Alcoba, sont contraints de grandir dans la clandestinité, marqués par une violence omniprésente qu'ils ne comprennent pas toujours, mais qu'ils ressentent profondément.

En ce qui concerne les méthodes de la répression, les plus répandues se développaient selon des modalités marquées par un caractère « clandestin », qui renvoyaient à un circuit de repérage par les services de renseignement, suivi par des procédures et des enlèvements effectués par les « groupes d'intervention », des tortures dans des centres de détention clandestins pour obtenir des informations et finit souvent

par la disparition ou l'assassinat des victimes. Ainsi, le général Jorge Rafael Videla, lors de la XI Conférence des Armées Américaines réunis à Montevideo le 23 octobre 1975, déclare : « Si es preciso, en Argentina deberían morir todas las personas necesarias para lograr la seguridad del país » (Videla, 1975).

Ce climat de peur généralisée touche l'ensemble de la société argentine, de sorte que des milliers de familles vivent dans l'angoisse permanente d'être arrêtées ou surveillées. À cet égard, le colonel Carlos Caggio Tedesco, actif dans la Province de Misiones dans La Nacion, assure : « Le soutien de la population doit être total (dans l'œuvre restauratrice des Forces Armées). C'est pourquoi nous éliminerons les neutres et les indifférents » (Tedesco, 1977). Ainsi, de nombreux militants sont contraints de passer dans la clandestinité, changeant régulièrement de domicile, d'identité, et coupant tout contact avec leur entourage pour échapper à la répression.

Cette réalité est précisément celle que Laura Alcoba retrace dans *Manèges. Petite histoire argentine*. À travers le regard d'une enfant de sept ans, elle donne à voir la vie clandestine qu'elle mène avec sa mère dans une maison, appelée par l'auteure : *La maison des lapins*, un des titres possibles pour le premier livre de la trilogie, qui finira par s'intituler *Manèges. Petite histoire argentine*. Cet autre nom est dû à l'élevage des lapins mené dans cette maison, comme couverture de l'imprimerie clandestine des Montoneros à La Plata. Les Montoneros – déclarés « ennemis de l'État » – sont traqués, torturés et assassinés dans sa majorité. Beaucoup passent dans la clandestinité ou fuient le pays afin d'éviter cette répression féroce et massive. La narratrice décrit cet espace caché par le nom de « embute », premier terme qu'elle écrit dans le manuscrite de l'œuvre, expose une Argentine qui n'existe plus. Ce mot est compréhensible seulement par un petit nombre de personnes qui l'ont connu, puisqu'il appartient au jargon militant des années 70.

Loin de proposer une lecture strictement politique, l'auteure dépeint l'atmosphère d'angoisse, les silences imposés, les regards évités et les gestes codés qui rythment le quotidien de ceux qui vivent dans la peur d'être découverts. La dictature n'est pas seulement un contexte historique : c'est une expérience intime, sensorielle, faite d'incompréhension, de tensions et de douleur. En ce sens, *Manèges* complète la mémoire

collective par une mémoire sensible, celle de l'enfance confrontée à l'absurde violence des adultes.

1.2. Mouvement des exilés vers la France

Par ailleurs, parmi les multiples conséquences de la dictature argentine, le mouvement des exilés vers la France est une des réponses à la répression. Selon le rapport officiel « Nunca Más », élaboré par la Commission Nationale sur la Disparition de Personnes (CONADEP) en 1984, au moins 8961 individus ont été portés disparus pendant la dictature militaire. Ce chiffre est basé sur des témoignages directs et des preuves documentées recueillies par la commission, bien que les experts estiment que le nombre réel pourrait être beaucoup plus élevé, en raison de cas non signalés ou non enregistrés. Le document identifie également l'existence d'environ 340 centres clandestins de détention, où les prisonniers étaient torturés, détenus illégalement et, dans de nombreux cas, assassinés. Ce rapport constitue une source primaire essentielle pour comprendre l'ampleur des violations des droits humains et de la persécution politique, ainsi que le contexte qui a poussé des milliers d'Argentins à fuir leur pays à la recherche de sécurité et de liberté.

Cet exil politique contraint, souvent précipité, concerne principalement des militants politiques, des membres de mouvements de gauche, des intellectuels, des journalistes, des artistes, mais aussi des familles entières associées à ces figures ciblées. Beaucoup d'entre eux étaient jeunes, engagés dans des mouvements révolutionnaires ou simplement soupçonnés d'activités subversives. Selon l'article de María Oliveira-César *El exilio argentino en Francia* :

« El grueso del último exilio político argentino llegó a Francia de mediados de 1976 a mediados de 1979, huyendo de las Juntas Militares del “Proceso” iniciado en el Golpe del 24 de marzo de 1976. La represión alcanzó niveles aberrantes y adoptó en Argentina modalidades desconocidas hasta entonces, o por lo menos no sistematizadas, como la desaparición de personas, la no devolución de los cadáveres y hasta el robo de bebés. Con ello se instauró el terror que provocó el éxodo de los sectores más heridos por lo indiscriminado de la represión, como los activistas gremiales, estudiantes o simplemente las personas con ideas contrarias a las de los militares ». (Oliveira-César, 2000)

D'une part, l'exil se vivait dans l'incertitude, avec l'espoir d'un retour rapide qui s'éloignait au fur et à mesure que la répression se consolidait. D'autre part, malgré l'aspect collectif de cet exil, il est vécu de manière individuelle et intime. Chaque trajectoire était unique, marquée par la douleur de la séparation, l'adaptation à une nouvelle culture, et le besoin de reconstruire une vie dans un contexte inconnu.

Ainsi, la France a représenté, pour de nombreux exilés argentins, un lieu d'accueil privilégié pendant les années de la dictature. Ce choix s'explique par un ensemble de facteurs politiques, culturels et sociaux qui ont facilité l'arrivée et l'intégration des réfugiés. Tout d'abord, la France dispose d'une tradition républicaine d'accueil et de protection des exilés politiques, héritée notamment de son engagement en faveur des droits de l'homme. Ce cadre a permis à beaucoup d'Argentins de bénéficier du statut de réfugié ou d'obtenir l'asile politique.

Par ailleurs, les liens culturels et intellectuels forts entre la France et l'Argentine ont joué un rôle important. Depuis le XIX^e siècle, la culture française exerce une grande influence en Argentine. Plusieurs intellectuels argentins avaient étudié en France ou entretenaient des relations avec des universités françaises, ce qui a facilité leur intégration dans le monde académique et artistique à leur arrivée. De son côté, la mobilisation de la gauche française a également été un facteur clé. Face aux dictateurs d'Amérique latine, les partis de gauche français, les syndicats et les associations militantes se sont fortement engagés en faveur des exilés, en dénonçant les violations des droits humains. Finalement, le rôle des organisations non gouvernementales et des réseaux de solidarité comme « France Amérique Latine », la « Ligue des droits de l'homme » ou le « MRAP » a été fondamental grâce à leurs programmes d'accueil, d'accompagnement juridique, d'aide au logement et à l'apprentissage de la langue, ce qui a permis aux exilés de reconstruire leur vie dans un environnement relativement sécurisé. En somme, ces éléments expliquent la raison pour laquelle la France a été non seulement un pays d'accueil, mais aussi un espace de reconstruction, d'intégration et de mémoire pour les exilés argentins.

En ce qui concerne l'intégration des exilés argentins, l'installation en France a été marquée par une série de défis à la fois matériels, culturels et émotionnels. Arrivant souvent dans des conditions précaires et de manière improvisée, ils ont dû faire face à un profond déracinement, accompagné d'un sentiment d'isolement et de perte. L'un des

premiers obstacles rencontrés a été la barrière linguistique. La plupart des exilés ne parlaient pas français, et l'apprentissage de la langue est rapidement devenu une nécessité pour accéder à l'éducation, à l'emploi ou tout simplement pour s'orienter dans la vie quotidienne. Sur le plan social, l'exil impliquait également une reconstruction identitaire. Arrachés à leur pays, à leurs habitudes et à leur entourage, les exilés devaient redéfinir leur place dans une société inconnue, tout en portant la mémoire d'un passé souvent douloureux. Cette double appartenance a créé un sentiment d'entre-deux, que certains ont transformé en espace de création et de réflexion. De cette façon, l'exil s'accompagne d'un travail de mémoire important : les exilés ont documenté, raconté et transmis leur expérience, ce qui a donné naissance à une production culturelle et littéraire riche, où la mémoire devient un outil de résistance et de transmission.

Inscrits dans cette dynamique, notamment Laura Alcoba, Pablo Némirovsky et Santiago H. Amigorena, écrivains argentins exilés en France, partagent avec d'autres auteurs exilés la littérature et l'écriture comme outil thérapeutique pour apprendre à revivre le passé afin d'arriver à s'en détacher. Les trois écrivains, même s'ils privilégient une langue ou une autre, produisent une littérature multilingue en mélangeant le français et l'espagnol mais aussi l'anglais et l'italien. Enfin, l'exil, un déplacement à jamais inachevé, impose aux hommes d'apprendre à nommer les choses de façon différente. Malgré le sentiment d'avoir tout perdu, la langue maternelle persiste et se réinvente à travers l'apprentissage de la nouvelle langue. Dans le cas de Laura Alcoba, sortir du silence signifie abandonner l'espagnol par le français. Dans les mots de l'auteure « le silence de la dictature peut être dit parce qu'il y a l'exil et il y a l'autre langue ». D'après l'article de María Oliveir-César, mentionné ci-dessus :

« Todo exilio forzado es traumático y el que se vivió en Francia no escapa a esta regla general. [...] Todo exiliado sufría la pérdida total de su sistema de referencias: había perdido su casa, su barrio, su ciudad, su país [...] y en Francia, había perdido también su lengua, el vehículo esencial de su cultura e instrumento único de comunicación. Desarraigado, despojado de todo, se sentía completamente desvalorizado, inferiorizado y desclasado [...]. Tampoco fue fácil afrontar la convivencia con la sociedad parisina, [...] había mucha xenofobia o por lo menos intolerancia hacia las diferencias del extranjero, en particular cuando no hablaba francés, o lo hablaba mal ». (Oliveira-César, 2000)

En somme, la dictature argentine a provoqué une répression d'une ampleur inédite, marquée par la disparition forcée de milliers de personnes et la persécution de toute opposition réelle ou supposée. Face à cette violence d'État, l'exil est devenu une nécessité vitale pour des nombreux Argentins. Parmi les pays d'accueil, la France s'est distinguée par son engagement politique, sa tradition d'asile et la présence de réseaux intellectuels et militants déjà sensibilisés aux luttes en Amérique latine. Ainsi, le territoire français a constitué non seulement un refuge, mais aussi un espace de reconstruction et de mémoire pour les exilés. Ce contexte éclaire l'expérience singulière de Laura Alcoba, dont l'œuvre littéraire témoigne de cette mémoire vécue de l'exil et de l'intégration.

2. Parcours littéraire et vital de Laura Alcoba

L'expérience de l'exil, telle qu'elle a été vécue par de nombreux argentins fuyant la dictature militaire, a marqué durablement les trajectoires individuelles, en particulier celles des enfants contraints de quitter leur pays dans un silence souvent imposé. Laura Alcoba fait partie de cette génération d'exilés arrivés en France à un très jeune âge, confrontés à la perte, à l'adaptation et à la reconstruction identitaire. Son parcours personnel est intimement lié au contexte historique que nous venons d'analyser, qui façonne son regard sur le monde et constitue la matière première de son œuvre littéraire. Avant d'analyser sa trilogie, il est donc essentiel de revenir sur son itinéraire de vie et sur les étapes clés qui ont nourri sa voix d'écrivaine.

2.1. Contexte biographique

Laura Alcoba est née à Buenos Aires en 1968, dans une famille engagée politiquement à gauche. Fille de militants politiques Montoneros, elle grandit dans un environnement fortement marqué par l'engagement idéologique et les conséquences de celui-ci. Dès son plus jeune âge, elle est confrontée à la clandestinité : elle vit cachée avec sa mère, alors que son père est emprisonné.

En 1979, à l'âge de dix ans, elle quitte l'Argentine pour rejoindre sa mère à Paris. Cette expérience de l'exil constitue une rupture décisive dans sa trajectoire personnelle. Elle doit alors s'adapter à une nouvelle langue et à une nouvelle culture, tout en portant le poids d'un passé difficile à exprimer. Ces éléments – la séparation, la mémoire fragmentée, l'apprentissage d'une langue étrangère – sont au cœur de son écriture autofictionnelle, notamment dans *Manèges*, où elle revient sur cette enfance marquée par le silence et la dissimulation.

2.1.1. Naissance et premières années en Argentine

D'abord, l'enfance de Laura Alcoba est profondément marquée par l'ombre du secret et du non-dit. Dès l'âge de cinq ans, elle a dû se cacher avec sa mère dans une maison de la banlieue de La Plata, en Argentine. Ce cadre, à la fois domestique et hautement politique, constitue le décor central de *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), où l'auteure raconte son quotidien dans un univers dominé par la peur, la surveillance, le silence et la dissimulation. Contrairement à un récit militant ou analytique, *Manèges* adopte une perspective d'enfant, que la narratrice perçoit parfois sans vraiment comprendre.

Dans cette période, la parole est soigneusement contrôlée. Laura ne doit pas dire son vrai nom, ni celui de ses parents. Elle apprend très tôt à se taire, à dissimuler, à écouter sans poser des questions. Le silence devient une stratégie vitale, mais aussi un trait constructif de son identité.

Dans *Manèges. Petite histoire argentine* (2007). La narratrice décrit, sous la perspective d'une petite fille, cette clandestinité qui a marqué son enfance :

« Elle se décide finalement à m'expliquer un peu ce qui se passe. Si nous avons quitté notre appartement, c'est parce que maintenant les Montoneros doivent se cacher. C'est nécessaire parce qu'il y a des personnes qui sont devenues très dangereuses : ce sont les hommes des commandos de l'AAA, la Alianza Anticomunista Argentina, qui enlèvent les militants comme mes parents et les tuent ou les font disparaître. Alors il faut que nous nous mettions à l'abri, que nous nous cachions et aussi que nous répliquions. Ma mère m'explique que ça s'appelle « vivre dans la clandestinité » : « Maintenant, nous allons vivre dans la clandestinité », voilà ce qu'elle a dit. [...]

Il faudra juste que tu ne dises à personne où nous habitons, pas même à la famille ». (*Manèges*, 2007, p.17)

Cette citation reflète comment, dès son plus jeune âge, l'auteure assume le silence comme une stratégie de survie dans un contexte de répression politique.

Cette enfance plongée dans la clandestinité devient fondatrice pour son imaginaire littéraire. La conscience précoce de la fragilité humaine, de la précarité des repères, imprègne ses choix narratifs ultérieurs. Le regard de l'enfance, loin de s'effacer, devient un prisme essentiel dans sa trilogie, soulignant la capacité de l'écriture à redonner forme à une mémoire blessée. L'enfant qu'elle était devient ainsi médiatrice entre le passé et le présent, entre l'histoire collective et l'expérience intime.

2.1.2. Le départ en exil

À la clandestinité vécue en Argentine succède une nouvelle forme de rupture : le départ en exil. Après des années passées à vivre dans le secret, à s'adapter à un monde régi par la peur et le silence, Laura Alcoba est confrontée à un changement brutal de réalité. Ce passage d'un espace familial mais menaçant à un environnement inconnu, censé offrir la sécurité, ne se fait pas sans douleur. Loin de marquer une libération immédiate, l'exil inaugure une nouvelle série de pertes et de décalages, cette fois liés à la distance, à la langue et à l'identité.

Le départ en exil constitue, dans son expérience, un moment de bascule radical. À l'âge de dix ans, elle quitte l'Argentine pour rejoindre sa mère à Paris, laissant derrière elle un pays marqué par la violence ainsi qu'un père emprisonné et un tissu affectif profondément perturbé. Cette migration forcée n'est pas simplement un changement géographique : elle représente une double rupture, affective et culturelle, dont les effets se prolongeront bien au-delà de l'enfance.

Sur le plan émotionnel, le départ est inséparable d'un sentiment d'abandon, même si celui-ci n'est pas volontaire. L'absence du père, resté en détention en Argentine, crée une blessure silencieuse, difficilement nommable pour un enfant.

D'un point de vue culturel, le déracinement est tout aussi profond. L'arrivée en France impose à l'enfant un univers nouveau, aux codes inconnus, où tout – la langue, les gestes, les références sociales – devient étranger. L'exil n'est pas seulement une fuite du danger, mais encore une plongée dans l'inconnu, dans un monde où l'on ne reconnaît ni les sons, ni les visages, ni les lieux. Ce bouleversement est très marquant pour un âge où l'identité se construit encore dans l'imitation et l'adhésion aux figures parentales et culturelles.

Ce regard d'enfant, que Laura Alcoba restitue dans ses récits avec une grande finesse, ne traduit pas une compréhension analytique de l'exil, mais plutôt une expérience sensorielle, fragmentaire, souvent silencieuse. Les émotions sont perçues avant d'être nommées. Dans ce contexte, la langue devient un élément central du trouble identitaire : ne pas comprendre le français signifie être exclue du monde environnant, ainsi que perdre temporairement l'usage de la parole comme outil de lien – à l'image d'autres exilés comme l'écrivain François Cheng, qui traverse une longue période de silence, avec une durée de vingt ans, à son arrivée en France jusqu'à ce qu'il apprenne la langue –.

Ainsi, le départ en exil est vécu comme un arrachement à deux niveaux : d'abord à une cellule familiale déjà fragilisée, puis à une culture qui donnait sens au quotidien. Ces deux ruptures fondent une expérience intime de l'exil qui va nourrir toute l'œuvre d'Alcoba : un exil vécu non pas comme un événement ponctuel, mais comme une condition existentielle durable, faite de pertes, de silences et de reconstructions progressives.

2.1.3. L'arrivée en France et l'adaptation

L'installation en France, loin d'être un simple déplacement géographique, s'impose pour Laura Alcoba comme une épreuve sensorielle et psychique. Le choc culturel se manifeste d'abord à travers la langue : le français, qu'elle ne maîtrisait pas encore, devient un mur silencieux qui l'isole du monde qui l'entoure. À l'école, les mots lui échappent, les conversations lui paraissent opaques, et les interactions deviennent une source d'angoisse. Le langage, jusque-là vecteur de liens et d'émotions en espagnol

(malgré la censure), devient un territoire étranger où elle doit tout réapprendre, sans guide ni repères.

Dans *Le bleu des abeilles*, Laura décrit avec finesse cette première confrontation au français, marquée par l'étrangeté des sons et le sentiment d'infériorité :

« Dans la cour de mon école, pourtant, j'essaye de ne pas trop parler. Je n'ai pas envie qu'on me repère. Non seulement parce que j'ai peur d'entrer dans une conversation que je ne maîtriserais pas, un échange où je perdrais pied et qui conduirait un enfant de Jacques-Decour à dire aux adultes que pour moi, ça ne marche pas, cette histoire de bain » (*Le bleu des abeilles*, 2013, p.38)

Cependant, le silence n'est pas ici un vide, mais une stratégie de protection, la jeune fille choisit d'observer, d'écouter, de mémoriser. C'est une forme d'apprentissage en retrait, où le regard devient un outil d'adaptation.

L'école française, lieu à la fois d'exclusion initiale et d'intégration progressive, joue un rôle ambivalent. Elle impose la norme linguistique et sociale du pays d'accueil ainsi qu'un espace de découverte et de reconstruction. Au fil du temps, l'enfant commence à apprivoiser la langue, à décoder les gestes, à comprendre les attentes implicites. Cette adaptation n'est ni rapide ni linéaire, mais elle s'opère dans un va-et-vient entre deux cultures, entre deux façons de nommer et de comprendre le monde.

L'expérience de Laura Alcoba reste celle d'un entre-deux : elle vit en France, mais son imaginaire et ses affects sont ancrés en Argentine. Cette dualité crée un sentiment d'inadéquation permanente. L'auteure déclare que dans son souvenir, le milieu où elle est arrivée en France n'existait pas en Argentine. Dans ce deuxième livre de la trilogie se produit donc une ouverture progressive de l'espace par rapport à *Manèges*. Elle nous avoue qu'en Argentine il y avait de situations impossibles, et cette découverte géographique ouvre des expériences différentes. En conséquence, il existe une opposition entre le silence de *Manèges*, les paroles sous contrôle ; et les autres œuvres, où la parole s'ouvre. Cependant, même lorsqu'elle commence à maîtriser le français, l'accent ou les tournures marquent sa différence :

« Malgré tous les efforts que je fais, malgré toutes les voyelles que j'arrive à glisser sous mon nez, et de mieux en mieux, me semble-t-il, en ce mois d'avril de l'année 1979, j'ai encore un

accent. Un accent que je déteste toujours autant. Chaque fois que j'ouvre la bouche, avant même de parler, j'en ai déjà honte. » (Alcoba, 2013, p.84)

Ce sentiment d'être « trahi » par l'accent est vécu par de nombreux exilés, notamment l'écrivaine canadienne Nancy Huston. De plus, la narratrice réalise une comparaison entre la honte de son accent et un cauchemar :

« Mais aussi parce que je n'aime pas montrer mon accent. Il me fait honte. Quand je comprends qu'on l'a remarqué, chaque fois, je me sens comme dans ce rêve que je fais souvent, dans lequel je me vois debout tout au fond d'un bus à l'instant précis où je prends conscience que j'ai oublié de m'habiller, que je suis sortie pieds nus et parfois rien qu'avec une culotte » (Alcoba, 2013, p.39)

Elle n'est plus tout à fait étrangère, mais pas complètement intégrée non plus. Cette tension, discrète mais constante, façonne une identité biculturelle, à la fois enrichie et fragilisée par la coexistence de deux langues et de deux réalités.

Ainsi, l'arrivée en France n'est pas l'histoire d'une intégration fluide, mais celle d'une adaptation lente, faite de silence, de décalages et d'efforts silencieux pour s'inscrire dans un monde nouveau sans trahir celui qu'elle a dû quitter.

2.1.4. L'identité en tension

En somme, l'expérience de l'exil, loin de se limiter à un épisode de l'enfance, imprime durablement la construction identitaire de Laura Alcoba. Elle grandit entre deux langues, deux cultures, deux mémoires. L'espagnol, langue maternelle et affective, reste liée à l'intimité, à l'enfance et au souvenir, ainsi qu'à la clandestinité et au silence imposé par ce climat menaçant. Le français, en revanche, devient progressivement la langue de l'école, de la pensée structurée, puis de l'écriture littéraire. Cette dissociation entre langue du cœur et langue du savoir crée une tension identitaire profonde, mais aussi féconde.

Cette double appartenance ne se résout jamais en une synthèse stable. Alcoba n'est ni entièrement argentine, ni totalement française. L'exil ne s'efface pas avec le temps : il devient un état intérieur, une forme de décalage permanent, même dans l'intégration réussie. Cette tension, loin d'être un handicap, constitue l'une des sources majeures de sa sensibilité d'écrivaine. Elle façonne un regard capable de naviguer entre les frontières,

d'interroger les évidences culturelles, et de faire de la littérature un lieu d'assemblage identitaire.

2.1.5. Parcours scolaire et universitaire

Après les premiers temps marqués par le silence et l'adaptation, Laura Alcoba entreprend un parcours scolaire exemplaire, reflet d'une intégration progressive dans le système éducatif français. Très tôt, elle fait preuve d'une grande sensibilité aux langues et aux lettres, ce qui la pousse à poursuivre des études littéraires. D'abord, au lycée elle se distingue par ses capacités d'analyse et d'expression, malgré la barrière initiale de la langue.

À continuation, son intérêt pour les humanités la conduit à étudier les Lettres modernes à l'université, puis à intégrer la prestigieuse École normale supérieure (ENS), l'une des institutions les plus reconnues du paysage intellectuel français. Ce choix témoigne non seulement de son excellence académique, mais aussi d'un désir profond d'ancrage dans la culture française, par le biais de sa langue, de sa littérature et de ses traditions intellectuelles.

Par ailleurs, Alcoba se spécialise ensuite dans la littérature espagnole du Siècle d'or, un domaine qui révèle un attachement persistant à sa langue d'origine, tout en l'inscrivant dans une démarche de recherche rigoureuse au sein de l'université française, ce qui illustre une fois de plus ce va-et-vient entre deux sphères culturelles.

Ce cheminement universitaire préfigure la tension créative qui animera plus tard son écriture. De plus, l'écrivaine transformera une trajectoire d'exil en un projet intellectuel et personnel, où la maîtrise de la langue devient non seulement un outil d'intégration mais encore une manière de reconquérir une forme d'autonomie et de parole, qui l'aidera à sortir du silence.

2.2. Parcours littéraire et positionnement dans le champ littéraire

Laura Alcoba commence à écrire tardivement, après une carrière universitaire déjà bien établie. Ce n'est ni une vocation précoce, ni un projet littéraire longuement mûri, mais une nécessité intérieure qui la pousse à prendre la plume. L'écriture s'impose à elle comme un moyen de rendre intelligible une mémoire fragmentée, celle d'une enfance clandestine marquée par la peur, l'exil et le silence.

2.2.1. Aux origines d'un projet d'écriture

Premièrement, au début de son premier œuvre, *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), l'auteure avoue à Diana, dans le prologue, la raison pour laquelle elle va écrire cette histoire :

« Si je fais aujourd'hui cet effort de mémoire pour parler de l'Argentine des Montoneros, de la dictature et de la terreur à hauteur d'enfant, ce n'est pas tant pour me souvenir que pour voir, après, si j'arrive à oublier un peu. » (Alcoba, 2007, p.14)

Cette œuvre inaugure un processus de réappropriation du passé. Dans ce court récit autofictionnel, la narratrice enfant raconte sa vie dans une maison clandestine à Buenos Aires, à côté de sa mère militante. Le regard de l'enfant, à la fois lucide et naïf, permet de restituer l'atmosphère d'angoisse et de tension propre à la dictature sans jamais tomber dans une surinterprétation adulte. Laura Alcoba elle-même le définit comme suit :

« Ecrire des romans pour que le lecteur se mette à la place, un livre sur l'exil argentin ne fait pas vraiment comprendre, il n'a que le littéraire qui permet de comprendre. Une démarche artistique qui relève de la fiction. Il permet au lecteur de se mettre à la place de l'enfant, dans un livre d'histoire on n'est pas dedans. » (Alcoba, 2025)

Par ailleurs, le choix de la langue française pour dire ce passé hispanophone introduit déjà une tension féconde entre deux langues, deux univers, deux identités. « La langue étrangère nous permet de nous mettre à l'abri ». Tandis que le français est la langue de la liberté pour la petite fille, l'espagnol reste la langue du contrôle. Notamment, lorsqu'elle arrive en France, elle écrit des lettres pour son père en espagnol, la seule

langue qui peut passer la censure de la prison où il se trouve. Ainsi, cette langue reste contrôlée même depuis qu'elle se trouve en France.

En conséquence, l'auteure affirme « J'écris des livres argentins en français ». En le faisant, en prenant sa mémoire argentine en français, elle a conscience de faire quelque chose qui relève de la conscience linguistique, puisque pour elle, ces deux langues se regardent.

2.2.2. La trilogie de l'exil

Le bleu des abeilles (2013) et *La danse de l'araignée* (2017) prolongent *Manèges* pour former ce que l'on considère aujourd'hui comme une trilogie de l'enfance et de l'exil. Ces récits suivent une progression temporelle : la clandestinité en Argentine, l'exil en France, l'apprentissage de la langue, les débuts de l'intégration et enfin l'adolescence. Cependant, *Manèges* n'était pas pensé comme une trilogie dès le début, l'auteure va prendre conscience après du besoin de finir cette histoire, comme elle témoigne dans un entretien à Valladolid en 2019.

D'une part, dans *Le bleu des abeilles* (2013), la narratrice évoque son arrivée à Paris et ses premiers contacts avec la langue française, vécue comme étrangère à son être intime. Ce roman est particulièrement centré sur la découverte de la langue, à travers l'échange épistolaire avec son père, resté en prison en Argentine. Le français devient peu à peu un territoire de conquête, mais aussi un outil de transformation de soi.

D'autre part, *La danse de l'araignée* (2017), quant à lui, explore l'entrée dans l'adolescence, les questionnements identitaires, les premières amitiés, les silences persistants, ainsi que la volonté de se construire au-delà du traumatisme initial. L'auteure prend conscience de qu'il manquait quelque chose, elle devait faire sortir son père de prison, pour cette raison, elle reprend la voix infantile pour écrire ce troisième livre de la trilogie. En définitive, à travers cette trilogie, l'auteure crée une cartographie sensible de l'exil, en trois mouvements, chacun articulé autour d'une tension entre mémoire, langue et identité.

2.2.3. Élargissement thématique et maturité littéraire

Mis à part cette trilogie autofictionnelle, Laura Alcoba poursuit sa carrière littéraire avec des œuvres où la mémoire collective prend le pas sur la mémoire intime, notamment *Jardin blanc* (2009), *Les passagers de l'« Anna C. »* (2011), *Par la forêt* (2022) et *Les rives de la mer douce* (2023). Elle arrive à élargir ses thématiques tout en restant fidèle à ses préoccupations centrales : la mémoire, l'exil, et les blessures du passé politique argentin. Concrètement dans *Les Passagers de l'« Anna C. »* (2011), elle abandonne la narration à la première personne pour adopter une voix plus distanciée, quasi-documentaire. Le récit retrace un épisode peu connu de l'histoire de la résistance argentine : l'embarquement clandestin, à la fin des années 1960, de plusieurs militants sur un cargo à destination de Cuba, avec l'espoir de rejoindre Che Guevara. À partir de témoignages réels, Alcoba recompose les fragments d'un voyage utopique, tragique, mais profondément humain. Ce livre marque une transition vers une écriture plus collective, où les voix des autres prennent la place de celle de l'enfant-narratrice. Pourtant, cette œuvre est aussi autobiographique puisque ce sont ses parents qui ont fait ce voyage et l'écrivaine elle-même est née à La Habana, bien qu'elle n'ait pas été enregistrée jusqu'au retour à Mar de Plata.

Par ailleurs, dans *Par la forêt* (2022), elle explore des formes plus allusives, mêlant nature, mythe et introspection. Ce dernier livre, plus contemplatif, témoigne d'une écrivaine arrivée à pleine maturité, capable de conjuguer mémoire personnelle et imaginaire universel. On y retrouve néanmoins certains échos de ses préoccupations initiales : la voix des absents, le passage du silence à la parole, la langue comme lieu de l'entre-deux.

En dernière analyse, dans *Les rives de la mer douce* (2023), notre auteure revient une nouvelle fois à l'Argentine, mais avec le recul du temps et la distance de l'exil. Le récit, empreint d'une grande délicatesse, interroge la mémoire d'un pays à travers les fragments du passé familial et collectif. Cette œuvre prolonge son exploration du lien entre l'exil et l'écriture, en mettant en lumière la complexité du retour – réel ou imaginaire – vers les lieux d'origine. Cet autoportrait de son enfance clandestine en Argentine constitue un voyage intérieur à travers les points les plus marquants et les plus douloureux de sa vie.

2.2.4. Une position singulière dans le champ littéraire français

Pour conclure, Laura Alcoba occupe déjà une place importante dans la littérature francophone contemporaine. Écrivant en français une expérience vécue en espagnol, elle transforme sa propre traversée linguistique en un geste littéraire fort. De plus, sa voix se distingue par sa retenue, sa délicatesse, et une fidélité à l'émotion enfantine qui lui permet d'aborder les traumatismes de manière indirecte, mais puissante.

Par ailleurs, elle ne se limite pas au témoignage : ses récits construisent un espace littéraire à part, à mi-chemin entre l'intime et le politique, entre l'oralité du souvenir et la rigueur de l'écriture. Ainsi, elle interroge de manière subtile et originale, les frontières de l'identité, de la langue et de la mémoire. Dans un paysage littéraire où l'autofiction est souvent marquée par l'excès ou la revendication, notre auteure choisit la pudeur, la mémoire murmurée, la restitution fragmentaire.

Finalement, son œuvre participe à la transmission de la mémoire de la dictature argentine, mais elle s'adresse aussi à des lecteurs universels, confrontés à la perte, au déracinement, à la quête de soi dans une langue étrangère. C'est ce double ancrage – personnel et collectif, argentin et français – qui fait la richesse de sa littérature.

3. Analyse narratologique de la trilogie *Manèges*

Après avoir situé la trilogie *Manèges* de Laura Alcoba dans son contexte historique et littéraire, il convient désormais d'examiner les choix narratifs qui structurent cette œuvre autofictionnelle. Loin d'être de simples outils formels, ces choix participent activement à la construction d'une mémoire fragmentée et à la mise en récit de l'exil vécu dans l'enfance. Pour cette analyse, nous nous appuierons sur les catégories théoriques proposées par Gérard Genette dans *Figures III* (1972), qui offre une grille d'interprétation particulièrement pertinente pour étudier les mécanismes du récit.

L'analyse narratologique portera ainsi sur la voix et le point de vue adoptés par la narratrice, le traitement du temps et de l'espace, la caractérisation des personnages, ainsi

que les modalités stylistiques du récit. L'objectif est de montrer comment la forme narrative choisie par Laura Alcoba reflète les tensions entre silence et parole, entre mémoire intime et histoire collective, et participe à l'élaboration d'une véritable « écriture de l'exil ».

3.1. Le narrateur et le point de vue

D'abord, dans l'ensemble de la trilogie *Manèges*, Laura Alcoba opte pour une narration à la première personne, confiée à une enfant qui devient à la fois narratrice et personnage principal. Ce choix revoie directement à un narrateur homodiégétique, et plus précisément autodiégétique, dans la mesure où la voix narrative raconte sa propre histoire depuis l'intérieur du récit. Loin de constituer une simple coïncidence formelle, cette décision narrative est profondément liée à l'ancrage autofictionnel du projet littéraire de l'auteure.

En effet, bien que les romans s'inspirent clairement de l'expérience personnelle de Laura Alcoba – la clandestinité, l'exil, l'apprentissage du français – ils ne sont jamais présentés comme des récits autobiographiques à proprement parler. L'absence de pacte autobiographique explicite, le recours à des noms fictifs ou omis, et l'importance de l'imaginaire permettent de situer ces textes dans le registre de l'autofiction, au sens où la narratrice enfant est un double fictionnalisé de l'auteure. Genette parle à ce sujet de la « distance narrative » qui peut exister entre l'auteure réel et le narrateur textuel, et qui permet un espace de liberté fictionnelle : « L'auteur délègue sans disparaître » (*Figures III*, p.242).

Par ailleurs, un aspect fondamental de cette narration est le point de vue interne adopté de manière constante : le récit est filtré par la conscience de l'enfant. Ce procédé permet de préserver une certaine candeur dans le regard porté sur les événements.

À cet égard, Laura Alcoba affirme que la voix de l'enfant s'est imposée. Au début, elle voulait alterner les deux – adulte et enfant –, mais celle de l'enfant avait plus de poids : « En écrivant on trouve la manière, on n'a pas un projet. En cherchant l'écriture, la voie de l'enfant naît du brouillon »¹.

¹ Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

Alcoba constate que la voix de l'adulte est progressivement reléguée au second plan au fil du processus d'écriture, et elle finit presque par s'effacer totalement. Ainsi, la majorité de l'œuvre est écrite sous le point de vue de l'enfant, tandis que à certains moments bien précis, la voix narrative bascule : ce n'est plus la petite fille qui parle, mais bien la narratrice adulte, celle qui écrit depuis le présent de l'écriture. Ces passages sont rares, mais significatifs, car ils signalent une prise de distance, une volonté de commenter, d'interpréter ou de recontextualiser ce qui est raconté. De sorte que la voix adulte ne subsiste que dans certains extraits clés, notamment l'incipit du premier livre – le prologue de *Manèges* – où elle explique à Diana la raison pour laquelle elle va commencer à raconter cette histoire : « Tu dois te demander, Diana, pourquoi j'ai tant tardé à raconter cette histoire. Je m'étais promis de le faire un jour, mais plus d'une fois je me suis dit que le moment n'était pas encore venu » (*Manèges*, p. 13, 2007).

D'une part, dans *Manèges*, la voix adulte est également présente avec l'utilisation du mot *embute* au chapitre 6 :

« Quand je pense à ces mois que nous avons partagés avec Cacho et Diana, le premier terme qui me vient à l'esprit est le mot *embute*. Ce terme espagnol, si familier pour nous tous durant tout cette période, n'a toutefois pas d'existence linguistique reconnu ». (*Manèges*, 2007, p. 51)

Quant à ce mot, Laura Alcoba considère que : « la palabra *embute* era necesario conservarla en español, que sonara así en el texto francés » (Diaro de la peste, Laura Alcoba, Biblioteca Nacional Mariano Moreno). La narratrice évoque cette période au passé durant tout le chapitre, signalant une conscience rétrospective, typique de ce que Genette appelle dans son œuvre *Figures III* : la narration ultérieure (*Figures III*, p.216).

Puis, dans *Le Bleu des abeilles*, la voix adulte surgit également, notamment lorsqu'il est question des lettres échangées avec le père. L'auteure avait déjà essayé de d'écrire autour d'une d'enfant dans son premier roman mais d'une certaine manière *Le bleu des abeilles* prolonge *Manèges*.

D'autre part, dans *La danse de l'araignée*, la narratrice adulte se manifeste ponctuellement, par exemple dans l'extrait suivant :

« Je ne sais plus, en vérité. Si ces scènes et ces gestes ont existé, ce qui a suivi les effacés. Quelle heure était-il ? Je n'en sais rien. Puis-je préciser au moins si c'était le soir ou bien l'après-midi ? Dehors, il faisait encore jour, de cela je suis sûre. C'était le soir, je suppose. La lumière que j'ai en mémoire et que je vois encore inondant le salon et baignant Les Mercuriales tirait vers l'ocre orangé, ce qui me laisse penser que c'était la tombée du jour » (*La danse de l'araignée*, 2017, p.258)

Ici, la présence de la voix adulte apparaît de manière explicite à travers l'incertitude du souvenir. La narratrice ne se situe plus dans le moment de l'action, mais dans un temps de remémoration, depuis lequel elle tente de reconstruire une scène partiellement effacée. Les formules hésitantes – « je suppose », « ce qui me laisse penser » – révèlent une prise de distance typologique d'une conscience narrative rétrospective. Ce n'est plus l'enfant qui perçoit, mais l'adulte qui se souvient et interprète, en projetant une lumière émotionnelle sur le passé.

Pour conclure, bien que la narration soit majoritairement portée par une voix enfantine, intime et immédiate, les incursions de la voix adulte jouent un rôle crucial : elles permettent d'articuler le récit entre expérience vécue et reconstruction a posteriori, en introduisant une double temporalité dans le récit. Cette tension entre les deux voix – que Genette qualifierait, dans *Figures III*, de jeu entre narration simultanée et narration ultérieure (*Figures III*, p.216) – renforce le caractère autofictionnel de l'œuvre : une fiction qui assume sa dimension de reconstruction du réel, sans jamais revendiquer une transparence autobiographique. Comme le résume Genette « le temps de la narration n'est jamais neutre : il engage une position, un regard, une temporalité propre » (*Figures III*, p.221).

3.2. La temporalité narrative

En ce qui concerne l'analyse du temps narratif dans la trilogie *Manèges*, la temporalité constitue l'un des piliers structurants du récit. Loin d'une simple chronologie linéaire, le temps narratif y est traité de manière fragmentaire, subjective et affective. En s'appuyant sur les catégories de Gerard Genette (*Figures III*, 1972), le temps du récit peut être analysé selon quatre paramètres essentiels : l'ordre, la durée, la fréquence et le

moment de la narration. Chacun de ces éléments participe à la construction d'une mémoire éclatée, propre à l'expérience de l'exil et à la perception enfantine du monde.

De plus, ces paramètres permettent de comprendre comment la temporalité subjective de l'enfant-narratrice se traduit dans une forme fragmentaire, oscillant entre souvenirs précis, impressions floues et ellipses silencieuses.

3.2.1. L'ordre

D'abord, le récit dans la trilogie ne suit pas un déroulement strictement chronologique. Il est au contraire traversé par de nombreuses analepses (ou retour en arrière) qui fragmentent la trame temporelle. D'une part, dans *Manèges. Petite histoire argentine* (2007) – qui commence à « La Plata, Argentine, 1975 » –, l'évocation de la maison clandestine à La Plata est entrecoupée de souvenirs irréguliers, souvent déclenchés par un mot, un objet, une sensation. La mémoire ne suit pas l'ordre des événements, mais celui des réminiscences. Ces analepses sont parfois brèves, presque imperceptibles, et ne font pas toujours l'objet d'un signal explicite : le passé revient par effraction.

À cet égard, Laura Alcoba décrit le temps de sa trilogie de la manière suivante :

« Même si à priori le temps semble linéaire et simple, comme une flèche dans le temps, il y a souvent des évocations à des événements passés et aussi des comparaisons. Quand on est en France il y a plein d'histoires, des récits, qui renvoient à l'Argentine. Notamment lorsque les réfugiés qui viennent de Suède débarquent chez nous. Il y a une construction temporelle et spatial plus complexe »²

De cette manière la situation de l'Argentine est présente dans *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* à travers les lettres échangées avec le père.

D'autre part, des prolepses discrètes (anticipations) apparaissent également, notamment lorsque la narratrice évoque ce qui adviendra après le moment raconté, comme une connaissance rétrospective infiltrée dans la voix enfantine. Ce mélange d'ordres temporels génère une tension entre la logique de l'enfant, ancrée dans l'instant, et celle de la narration adulte, portée par une conscience a posteriori.

² Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

3.2.2. La durée : ellipses, pauses et rythmes variés

Par ailleurs, sur le plan de la durée, la trilogie utilise une grande variété de rythmes narratifs. Selon Genette, la durée désigne le rapport entre le temps de l'histoire (le temps fictif des événements) et le temps du récit (le temps que prend la narration). Dans les romans d'Alcoba, ce rapport est sans cesse modulé pour refléter l'intensité affective des souvenirs.

Premièrement, les ellipses sont fréquentes : elles traduisent les silences de la mémoire, les zones opaques du souvenir, ou encore les traumatismes impossibles à formuler. Certains événements – pourtant cruciaux – sont passés sous silence ou simplement évoqués de manière allusive. À l'inverse, des scènes détaillées, souvent dialoguées, ralentissent fortement le rythme, notamment lorsqu'il s'agit de moments d'apprentissage (à l'école, en France, notamment les dialogues avec les camarades de classe dans *Le bleu des abeilles*, 2013), ou des lettres échangées avec le père en prison. Ces scènes donnent l'illusion du temps réel : on y entend les voix, on perçoit les gestes.

Ensuite, les pauses apparaissent lors de descriptions poétiques ou introspectives et des réflexions, ralentissant volontairement le récit. Dans *La danse de l'araignée*, par exemple, la narratrice s'attarde longuement sur la lumière ocre qui baigne le salon où elle se trouve, ainsi que Les Mercuriales, deux bâtiments qui se trouvent en face de sa fenêtre. Ce ralentissement suspend le récit et ouvre un espace médiatif. Selon Genette, la pause rompt le continuum de l'action pour donner place à une densité réflexive ou émotionnelle (*Figures III*, p.111).

Finalement, un aspect important de l'œuvre est la vitesse associée à l'enfance, l'auteure avoue :

« C'est qui m'intéresse beaucoup dans l'enfance c'est la vitesse qui est associé à l'enfance. Un enfant peut être dans un moment d'angoisse ou de peur extrême et passer immédiatement à la joie, à la légèreté, à cette espèce de rapidité, quelque chose que j'avais déjà cherché dans *Manèges*. »³

Par conséquent, le point de vue de l'enfant a été un choix narratif de l'auteure en partie pour écrire dans cette vitesse de l'émotion et dans l'intensité et l'authenticité pleine malgré une succession parfois rapide.

³ Entretien avec Laura Alcoba publié par la Librairie Mollat en 2014

3.2.3. La fréquence

Ensuite, la fréquence, autre notion clé chez Genette, renvoie au nombre de fois qu'un événement est raconté par rapport au nombre de fois où il est censé s'être produit. Dans la trilogie, le récit combine les trois modes identifiés par le théoricien : le mode singulatif, le mode itératif et, plus rarement, le mode répétitif.

De son côté, le mode singulatif apparaît dans les souvenirs très précis d'événements uniques – une remarque blessante, une scène de tension dans la maison clandestine –. En revanche, le mode itératif est souvent employé pour évoquer les routines imposées par le contexte politique : la peur constante, les lettres hebdomadaires du père, les consignes de silence. Un seul paragraphe condense alors une multitude d'occurrences : « Chaque semaine, une lettre. Toujours le même ton rassurant. Toujours la même formule d'ouverture. » (*Le bleu des abeilles*, Alcoba, 2013).

La narration traduit alors une mémoire des habitudes, de la répétition rassurante ou oppressante, davantage qu'une mémoire des faits exceptionnels. Ce procédé donne au récit une tonalité de rituel, qui évoque l'enfance sous régime de contrôle, régulée par la peur et la censure, ainsi que le quotidien de l'enfant.

3.2.4. Le moment de la narration : un récit entre deux temps

En dernière analyse, le moment de la narration chez Laura Alcoba se caractérise par une narration ultérieure, selon la typologie de Genette : le récit est raconté après les faits, depuis un point d'énonciation postérieur. Toutefois, ce schéma est complexifié par la présence constante d'un présent narratif, qui donne l'impression que les choses se disent au moment même où elles se vivent. De cette manière, l'usage des temps verbaux apparaît étroitement lié à la voix narrative. Le présent narratif domine largement dans les trois romans, renforçant l'effet d'immédiateté subjective et d'immersion dans le regard enfantin.

Ce recours au présent est fréquemment mêlé à l'imparfait, qui marque les habitudes, les perceptions diffuses, et contribue à exprimer une temporalité floue, typique

de l'enfance : « Je ne parlais pas. J'avais peur de dire une bêtise. Je me réfugiais dans le silence, comme si cela pouvait me rendre invisible » (*Le bleu des abeilles*, Alcoba, 2013). Il rend perceptible l'émotion, l'incertitude, la peur – toutes ces sensations que le langage enfantin ne peut encore nommer avec distance.

En somme, le traitement du temps dans *Manèges*, *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* reflète une tentative de faire coïncider la forme du récit avec la nature même de la mémoire exilée : discontinue, imprévisible, affective. Laura Alcoba compose ainsi une temporalité fragmentée, mouvante, marquée par les silences de l'histoire et les éclats du souvenir. Le récit épouse la logique intérieure d'une narratrice en quête de reconstruction, et transforme le temps narratif en outil de survie poétique.

3.3. La construction de l'espace

Quant à l'espace narratif dans la trilogie *Manèges*, il ne constitue pas un simple cadre descriptif : il est profondément lié à la mémoire, à l'émotion et à l'expérience subjective de l'exil. Selon l'œuvre *Figures III* de Gérard Genette, la représentation de l'espace, tout comme celle du temps, relève d'un choix de narration – elle révèle une vision, une focalisation, une position énonciative –. Chez Laura Alcoba, les lieux traversés ne sont jamais neutres : ils portent en eux la charge du secret, du silence, mais aussi de la transformation et la découverte.

3.3.1. L'espace de l'enfance

Dès *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), le récit s'ancre dans un espace clos et oppressant : la maison clandestine de La Plata, un lieu paradoxal, à la fois domestique et illégal, intime et dangereux. Cette maison est décrite à travers le regard d'une enfant, ce qui influe directement sur la perception spatiale : les descriptions sont fragmentaires, chargées de sensations, souvent liées à la peur ou à l'interdit, mais aussi énormément poétiques. Ce lieu devient une cartographie de la clandestinité : chaque pièce, chaque recoin recèle une menace potentielle. Comme l'a souligné Laura Alcoba elle-même, « il

fallait apprendre à être quelqu'un d'autre, maquiller, transformer le réel »⁴. Ainsi, l'espace est déformé, presque irréel, car il doit être dissimulé aux yeux du monde extérieur. Dans *Manèges*, la narratrice affirme qu'elle ne connaît pas la ville de Mar de Plata, elle doit se déplacer cachée dans la voiture, toutes les rues lui semblent pareils. Dans une perspective narratologique, cette représentation de l'espace s'inscrit dans une logique de focalisation interne : c'est par les yeux de la narratrice-enfant que le lecteur découvre un univers fait de non-dits et de limites invisibles.

3.3.2. L'espace de l'exil

Par ailleurs, lorsque le récit bascule vers la France dans *Le bleu des abeilles* (2013), l'espace s'ouvre, se transforme. On quitte les intérieurs secrets pour découvrir des espaces publics : l'école, les rues, les appartements. Toutefois, cette ouverture géographique ne s'accompagne pas immédiatement d'un apaisement. L'espace parisien est perçu comme étranger, marqué par l'inconnu linguistique, et la narratrice doit réapprendre à y exister. Le passage d'un espace caché à un espace ouvert devient une métaphore du passage de la clandestinité à une forme de visibilité timide. En revanche, la narratrice est passée deux années chez ses grands-parents avant de partir pour la France, mais sachant déjà qu'elle rencontrera sa mère à Paris, ce qui lui a permis d'idéaliser énormément la ville de Paris, étudiée dans ses cours de Français.

En effet, un aspect intéressant à analyser, c'est la description de Paris, faite avant l'arrivée de la protagoniste, et la déception postérieure lorsqu'elle connaît la banlieue parisienne. Au début, elle avait une conception idyllique de la ville de Paris, étudiée pendant ses cours de français avec Noémie en Argentine : « Quant à Catherine, ma préférée, elle voyait la Seine depuis la fenêtre de sa chambre et même la tour Eiffel. » (*Le bleu des abeilles*, p.16, 2013).

Cependant, en arrivant en France, elle n'habite pas dans une maison avec vue sur la tour Eiffel et la Seine, comme elle l'avait imaginé autant de fois à La Plata. Tout au contraire, elle habite la banlieue parisienne, Le Blanc-Mesnil : « À La Plata, je n'avais

⁴ Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

pas imaginé les choses comme ça. Pas plus pour Le Blanc-Mesnil – et sa Voie que quelqu'un, un jour, a vue toute verte – que pour Amalia » (*Le bleu des abeilles*, p.23)

De plus, un autre aspect fondamental de l'espace chez Laura Alcoba réside dans sa valeur symbolique. Les titres mêmes de la trilogie annoncent cette dimension : *Manèges*, *Le bleu des abeilles*, *La danse de l'araignée*. Ces titres n'évoquent pas des lieux concrets, mais des univers imaginaires liés à l'enfance, à l'imaginaire, au besoin d'évasion. Les lapins – présents dans le manuscrit comme autre titre possible pour *Manèges* (*La maison des lapins*) –, les abeilles, l'araignée ne sont pas des animaux réalistes, mais des figures métaphoriques qui incarnent la clandestinité, la communication sous contrainte, ou encore l'autonomie féminine. Ces images-poèmes permettent à la narratrice d'échapper, un instant, au poids du réel. C'est l'auteure elle-même qui fait allusion à cet espace imaginaire créé par les livres dans un entretien à l'Université de Valladolid en 2025 : « Pour moi c'est la manière de résister à cette réalité un peu difficile, avec le père prisonnier politique et la petite fille en exil, loin de son père. Ce qui permet de résister c'est l'imaginaire, les histoires qu'on raconte »⁵.

Finalement, il faut souligner le rôle déclencheur de l'espace dans l'écriture même de la trilogie. Le retour physique de l'auteure à la maison de La Plata – la maison des lapins –, en 2003, est à l'origine de l'entreprise littéraire.

« Ce jour, je crois qu'il correspond à un voyage que j'ai réalisé en Argentine avec ma fille à la fin de l'année 2003. Sur place j'ai cherché, j'ai rencontré des gens. Je me suis mise à me souvenir bien plus précisément que par le passé. Le temps avait fini par faire son œuvre beaucoup plus vite que je ne l'avais imaginé : désormais, il devenait pressant de raconter » (*Manèges*, p.14, 2007).

Cette maison devient alors un lieu de mémoire, concentrant les émotions, les souvenirs visuels et les silences non formulés.

En somme, l'espace narratif dans la trilogie ne se réduit jamais à un décor. Il est porteur de sens, en interaction constante avec le sujet narrateur. De l'enfermement à l'ouverture, du secret à la parole, du réel à l'imaginaire, chaque lieu dessiné par la prose d'Alcoba participe à la construction d'une géographie intime de l'exil. L'espace devient mémoire, langage, symptôme et refuge à la fois.

⁵ Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

3.4. Les personnages

Par ailleurs, la galerie de personnages présents dans la trilogie n'est pas vaste, mais chaque figure est chargée de sens, de mémoire et de silence. Leur caractérisation s'inscrit pleinement dans la logique autofictionnelle du récit, où la narratrice – enfant et adolescente – occupe une place centrale. L'approche narratologique permet ici d'analyser les personnages à travers les catégories proposées par Philippe Hamon (*Le personnel du roman*, 1983) et Gérard Genette (*Figures III*), en tenant compte du rôle narratif, de la nomination et de l'effet-personnage.

3.4.1. La narratrice

Le personnage principal est la narratrice elle-même, dont la voix traverse les trois récits. En tant que narratrice homodiégétique et autodiégétique, elle est à la fois celle qui raconte et celle qui vit l'histoire. Ce double rôle crée donc un effet de dédoublement identitaire : la narratrice adulte se souvient, mais c'est la voix de l'enfant qui s'exprime la plupart du temps. Cela implique une posture narrative particulière : la subjectivité domine, mais sans introspection psychologique explicite (les émotions passent par les gestes, les silences, les perceptions sensorielles).

La narratrice n'est jamais nommée. Ce choix participe d'un effacement de l'identité, en lien avec la clandestinité du contexte politique, mais aussi avec la stratégie d'Alcoba : créer un personnage à la fois universel et intime, qui permette au lecteur de s'identifier sans que l'œuvre bascule dans le témoignage personnel. Ce flou onomastique est un marqueur fort de l'autofiction : il maintient une distance entre l'auteur réel et son double fictionnel.

La figure de la protagoniste évolue tout au long des trois romans, de l'enfance à l'adolescence, ce qui va influencer également le point de vue des œuvres. Au début de *Manèges*, la narratrice avait sept ans, elle vivait dans le silence de la clandestinité, attachée au fait de n'avoir pas un nom propre, de ne pas savoir comment elle s'appelle. Ensuite, à dix ans la protagoniste part en exil où elle vivra le changement de l'enfance à l'adolescence en France. L'auteure affirme qu'elle devait porter le silence, la peur de

parler dans *Manèges*, vers une forme de liberté linguistique, et cette adaptation dans une nouvelle langue, dans un nouveau pays vient accompagnée de l'adaptation à son propre changement corporel, auquel elle fait allusion dans *Le bleu des abeilles* :

« Le mot me fait plaisir et il me fait très peur en même temps. ¿Ya es señorita? C'est ce que Raquel a demandé à ma mère alors qu'elles se trouvaient toutes les deux dans la cuisine, je l'ai parfaitement entendue. [...] Si elle a posé cette question, je sais que c'est à cause de mes seins. Enfin, on ne peut pas dire que j'ai des seins – je crois toutefois que ça va bientôt, mes tétons sont tout durs depuis quelque temps, ça me fait comme deux énormes boutons sur le torse. » (*Le bleu des abeilles*, p.103. 2013)

3.4.2. Les autres personnages

Autour de la narratrice gravitent des figures secondaires, souvent décrites de manière elliptique, mais qui marquent durablement l'univers du récit : Diana, Cacho, Amalia, le père, Noémie, autant de présences discrètes mais essentielles. Leur caractérisation passe davantage par leurs gestes, leur langage ou leur rôle dans la mémoire de l'enfant que par une description physique ou psychologique détaillée.

Premièrement, Amalia, en particulier, incarne une mémoire vive de la dictature. Elle est présentée comme une dépositaire d'histoires, parfois racontées en boucle, comme celle de Mariana. Son corps, sa voix, son silence parfois, portent les traces d'un passé encore actif. Amalia fonctionne comme un personnage-narrateur secondaire, une figure transitive entre le passé collectif et la mémoire intime. Elle est celle qui « fait parler » l'Histoire dans l'espace du récit. Notamment dans *La danse de l'araignée* :

« Comme l'histoire de Mariana, qu'elle racontée hier soir. Elle le faisait peut-être pour la quatrième ou cinquième fois, mais ça n'avait aucune importance.

[...] – Mariana se trouvait dans un appartement, quelque part dans Quilmes, au sud de Buenos Aires. Elle était avec deux autres personnes. Des militants comme elle. [...] » (*La danse de l'araignée*, p.63, 2017)

L'histoire de Mariana agit comme un exemple des atrocités commises pendant la dictature. De plus, la narratrice a une relation curieuse avec Amalia, d'une part elle

aimerait vivre seule avec sa mère, mais d'autre part elle est très attaché à Amalia et souffre pour elle, surtout quand Amalia est malade et découvre qu'elle a la sclérose en plaques.

Ensuite, le père, quant à lui, est un personnage à la fois lointain et central. Présent par les lettres, par l'attente, par l'absence, il est idéalisé, presque figé dans un rôle protecteur. La correspondance – sous censure – en fait un personnage filtré, codé, dont la parole est toujours double : ce qui est dit et ce qui ne peut pas l'être. Malgré cette distance, il joue un rôle fondamental dans l'éducation affective et culturelle de la narratrice : la lecture partagée, l'écriture, les couleurs du ciel sont autant de moyens d'établir un lien résilient. Même si le père n'apparaît presque pas de forme présente dans les romans, il peut être considéré un des personnages les plus importants. Il est plus présent que d'autres personnages qui sont proches à la narratrice.

Lors de sa présence dans la Feria del Libro de Valladolid et en conversation Belén Artuñedo⁶, l'auteure fait référence à l'espace imagé qui a rendu possible la correspondance avec son père : « *tomé conciencia al volver a leer esas cartas de la gran idea que había tenido mi padre* » (Alcoba, 2019). Cette idée était le fait qu'ils lisaient ensemble le même livre, lui en espagnol pour la censure et elle en français sous le défi d'apprendre la langue, et qu'ils en parlaient dans les lettres en espagnol. Cela a permis que, malgré cette situation, s'ouvre un espace de liberté (imaginaire) où père et fille étaient ensemble (avec le champ, les abeilles, les couleurs, tout ce qui n'existait pas dans leur réalité immédiate, mais qui existait pour eux de manière imagée). Dans cet espace imaginaire auquel les livres permettaient d'accéder, la relation père-fille a été créée, une relation que l'auteur décrit comme suit : « *Para mí fue una manera de tomar conciencia y decirle a mi padre que a pesar de no haber estado, fue mi padre en ese momento y fue fundamental para mí esa relación gracias a los libros y al espacio infinito que abrían* » (Alcoba, 2019).

Par ailleurs, d'autres personnages sont volontairement non nommés, ou désignés de manière vague (l'ingénieur, le directeur, les voisins, les camarades en Argentine, etc.). Ce procédé reflète une fois encore l'ambiguïté entre fiction et réalité, mais surtout la perception enfantine des figures d'autorité ou des dangers anonymes. Le silence des noms est ici une protection narrative : ne pas nommer, c'est ne pas trahir, mais aussi ne pas figer, ce qui a un rapport avec la clandestinité.

⁶ Cet entretien a été enregistré et publié par DeReojo Producciones

Enfin, plusieurs personnages ont été cruciaux concernant l'apprentissage de la langue et l'introduction dans la société française : Noémie, professeure de français en Argentine ; la famille qui invite la protagoniste à faire une immersion linguistique avec eux dans un voyage à la neige ; *Robertito* (le dictionnaire Petit Robert que la narratrice personnifie), et les nouveaux amis français. Notamment le moment où une Française de souche l'invite chez-elle, car dans le collège, il y avait d'autres réfugiés qui parlaient espagnol, mais elle voulait s'intégrer complètement dans la société française.

3.4.3. Des personnages comme figures symboliques

Pour conclure, il convient de souligner que les personnages de la trilogie ne sont pas uniquement des figures réalistes : ils ont aussi une valeur symbolique. Diana incarne la douceur et la tendresse maternelle, opposées à la dureté du monde clandestin. L'ingénieur représente le contrôle, le soupçon, la peur. Car la petite enfant dans *Manèges* perçoit aussi les Montoneros avec une certaine violence incitée par la peur d'être découvertes, comme l'affirme l'auteure dans un entretien à Valladolid en 2019.

Les figures animales présentes dans les titres – lapins, abeilles, araignée – renvoient également à des postures humaines : la fragilité, la communication secrète, la stratégie, l'attente. Ces animaux constituent aussi une métaphore du réel. D'une part, les cages où se trouvent les lapins font allusion à la maison, une cage pour la narratrice en raison de la censure de la dictature et le silence de la clandestinité. D'autre part, l'araignée, de *La danse de l'araignée*, qui apparaît dans une histoire que son père lui raconte sur une des lettres, crée une obsession chez la petite fille d'avoir une araignée de compagnie. Ceci est lié à l'obsession de faire sortir son père de prison, représenté dans le roman comme le désir de sortir l'araignée de la boîte. L'auteure considère que son exil finit avec la libération de son père (Alcoba, 2019).

Ainsi, le traitement des personnages chez Laura Alcoba est donc profondément lié à la mémoire et à la perception subjective. Ils ne sont pas « décrits » au sens classique, mais évoqués à travers la focalisation interne, les gestes, les silences, les routines. Ce sont des figures affectives, plus que psychologiques, qui participent à la construction d'un univers sensible marqué par le trauma, l'amour filial, et la résistance.

En définitive, les personnages de *Manèges* sont inséparables de la voix qui les raconte. Leur apparente simplicité masque une grande densité narrative : chacun porte en lui une histoire, un silence, un souvenir, qui s'articulent avec justesse à l'univers autofictionnel du récit. Ils traduisent la tension entre le visible et l'invisible, entre l'Histoire collective et la mémoire individuelle.

3.5. Les modalités stylistiques du récit

Quant au style narratif de Laura Alcoba dans la trilogie, il se distingue par une grande sobriété formelle alliée à une forte charge poétique. Ce contraste n'est pas fortuit : il reflète la tension constante entre la simplicité de la voix enfantine et la complexité de ce qu'elle tente de dire (ou de taire). Selon Gérard Genette (*Figures III*), la manière de raconter (le *mode*) est inséparable du *ton*, de la *distance* narrative et du *choix des modalités énonciatives* : autant d'éléments qui structurent ici une écriture intimement liée à l'exil, au silence, et à la mémoire.

3.5.1. Entre retenue et suggestion : un style de l'implicite

L'un des traits stylistiques les plus frappants dans la trilogie est la réserve énonciative. La narratrice ne commente pas directement les événements ; elle ne juge pas, n'explique pas, ne théorise pas. Les faits sont souvent exposés de manière brute, presque minimaliste, ce qui confère au texte une densité émotionnelle sous-jacente. Cette économie du dire est renforcée par une syntaxe simple, un lexique accessible et une narration fragmentaire.

Plutôt que de verbaliser les émotions, Laura Alcoba recourt à l'évocation : ce sont les objets, les couleurs, les odeurs, les bruits qui parlent. La propre auteure l'associe à la madeleine de Proust : « un gout nous revient en souvenir »⁷. Cette esthétique de la suggestion confère au récit une grande puissance évocatrice. La douleur, la peur, le doute ne sont jamais décrits frontalement ; ils traversent les gestes, les silences ou les phrases interrompues.

⁷ Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

Ce choix relève d'une stratégie littéraire consciente : la langue ne cherche pas à tout dire, mais à faire ressentir. Cela correspond à ce que Genette appelle une forme de *diégèse filtrée* (*Figures III*), dans laquelle la voix narrative se contente d'organiser le récit sans imposer un jugement explicite.

3.5.2. La poésie comme refuge narratif

Par ailleurs, le style d'Alcoba est traversé par une forte poétisation du réel. La présence d'images, de métaphores, de rythmes internes donne au texte une résonance symbolique, voire onirique. Cette dimension est particulièrement visible dans les titres, qui renvoient à un imaginaire enfantin, parfois doux, parfois inquiétant, qui sert de filtre à la réalité historique.

Dans cette logique, le recours à l'animal fonctionne comme une métonymie de l'exil : ce sont des figures de l'observation, de la patience, de la ruse. Ils constituent une faune imaginaire à travers laquelle la narratrice projette son vécu, transformant l'expérience traumatique en fiction poétique.

La couleur bleue, par exemple, est omniprésente dans le deuxième volume : elle évoque à la fois le ciel, la mer, la distance, l'infini, mais aussi l'échange épistolaire censuré entre le père et la fille. Ni le père en prison, ni la fille dans la cité de la banlieue parisienne peuvent voir la couleur bleue du ciel, cependant ils arrivent à l'apprécier dans son endroit imagé partagé. Ces images symboliques permettent à la narratrice de s'exprimer sans expliciter, de dire autrement ce que l'histoire officielle, ou même le langage rationnel, ne permet pas de formuler.

Finalement, une dernière métaphore très importante dans *Le bleu des abeilles* (2013) est celui du *e* muet. Selon Laura Alcoba, la langue française joue avec le silence, mais contrairement au silence de la peur dans *Manèges*, il s'agit maintenant d'un silence ludique, la narratrice arrive à la langue française avec l'idée qu'il y a aussi le silence, mais ici c'est un jeu. Ce qui est lié avec le « sons sous le nez », ainsi, l'auteure va relaitonner à plusieurs reprises corps et langue dans la phrase suivante : « *aprender un idioma es también tener una nueva relación con tu propio cuerpo* »⁸

⁸ Entretien en conversation avec Belén Artuñedo lors de la Feria del Libro de Valladolid, 2019

3.5.3. Une langue entre deux mondes

Par ailleurs, un autre aspect stylistique central est le choix de la langue française. Laura Alcoba écrit en français une histoire profondément argentine. Ce décalage linguistique introduit une distance protectrice, mais aussi une nouvelle liberté. Dans ses entretiens, l'auteure affirme que le français lui a permis de « se mettre à l'abri » (Alcoba, 2025) : cette langue étrangère est devenue une espace de refuge, d'expression possible. De plus, la publication de *Manèges* en Argentine, dans sa traduction à l'espagnol, constitue un grand événement dont l'auteure va se rendre compte : « *En Argentina tomé conciencia de la extrañeza de haber escrito ese libro en francés sobre la Historia de Argentina* » (Alcoba, 2019).

À cet égard, le style se nourrit de ce dédoublement linguistique : si l'espagnol reste la langue du contrôle, de la peur (notamment dans les lettres), le français devient la langue du récit, de la mémoire reconstruite. Cette situation influe sur le rythme, la syntaxe, et les choix lexicaux : l'écriture se fait à la fois étrangère et intime, ce qui renforce la singularité de la voix narrative. Pour finir, ce dédoublement linguistique est lié avec la double identité de l'auteure comme écrivains française mais aussi écrivaine argentine pour les Argentins.

3.6. Conclusion : une narration fragmentaire

En conclusion, l'analyse narratologique de la trilogie *Manèges* permet de comprendre à quel point les choix formels de Laura Alcoba sont indissociables de sa démarche mémorielle et autofictionnelle. En mobilisant les catégories définies par Gérard Genette – voix, focalisation, temps, mode, espace –, on saisit comment la structure narrative épouse les contours incertains de la mémoire et donne forme à une expérience d'exil marquée par le silence, la perte et la reconstruction.

La voix enfantine, porteuse d'un regard naïf mais lucide, structure l'ensemble du récit. Elle est ponctuellement traversée par la voix adulte, qui vient réintroduire une distance réflexive sans jamais rompre l'immersion émotionnelle. Le temps narratif, morcelé et non linéaire, reflète la discontinuité des souvenirs, entre oublis, répétitions et

éclats sensoriels. L'espace, lui aussi, est investi d'une valeur symbolique forte : il devient à la fois théâtre du danger et lieu d'émancipation, cartographie affective d'un moi en exil.

Les personnages, souvent esquissés, apparaissent comme des figures de passage, des repères affectifs dans un monde instable. Leur anonymat partiel, leur fonction symbolique et leur rapport au silence en font des médiateurs entre la mémoire individuelle et l'histoire collective. Enfin, le style – sobre, poétique, suggestif – traduit la tension entre ce qui peut être dit et ce qui doit rester tu. Il devient, en soi, un espace de refuge, un acte de résistance douce contre l'effacement.

En somme, la narration chez Laura Alcoba ne vise pas à reconstituer une vérité historique, mais à faire exister une mémoire intime par les moyens de la littérature. Cette mémoire, construite sur des fragments, des images, des rythmes, trouve dans la forme narrative un vecteur d'expression authentique. Ainsi se dessine une véritable écriture de l'exil, où la forme dit autant que le fond, et où le récit devient, plus qu'un témoignage, une création poétique de soi.

4. Analyse thématique de la trilogie *Manèges*

Après avoir examiné les choix narratologiques de la trilogie, il convient à présent d'explorer les grands axes thématiques qui structurent cette œuvre. En effet, loin de se limiter à une simple chronique autobiographique, la trilogie *Manèges*, *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée* offre une réflexion sensible sur les conséquences intimes de l'exil, sur le rapport à la langue, à la mémoire, au silence, et à la construction identitaire.

À travers le regard d'une narratrice-enfant confrontée à la violence politique puis au déracinement culturel, l'auteure met en scène une expérience fragmentée, faite de ruptures et de reconquêtes progressives. L'apprentissage du français, la dualité entre deux langues et deux cultures, ou encore la nécessité de dire sans trahir une mémoire blessée sont autant de fils conducteurs de ces récits. L'analyse thématique suivante s'efforcera de mettre en lumière ces dimensions essentielles, en montrant comment l'écriture devient chez Laura Alcoba un lieu de réparation, de transmission et d'invention de soi.

4.1. L'exil comme condition existentielle

Premièrement, l'exil, tel qu'il est évoqué dans la trilogie de Laura Alcoba, dépasse largement le simple cadre d'un déplacement géographique. Il s'agit d'un état intérieur, d'une expérience de rupture prolongée qui imprègne durablement la conscience de la narratrice. Dans *Le bleu des abeilles*, alors que l'enfant vient d'arriver en France, le pays d'accueil lui apparaît comme un univers à la fois rassurant et étranger, difficile à décoder. La langue, les sons, les visages, tout semble opaque, ce qui accentue un sentiment d'isolement. Loin d'être une libération immédiate, l'exil est vécu comme un arrachement lent et douloureux à un monde familier, même marqué par la peur. La narratrice confie : « ce qui me manque, c'est la proximité, le corps, les voix. Tout est lointain ici. Comme si je regardais ma vie à travers une vitre ». (*Le bleu des abeilles*, 2013).

Cette image récurrente de la vitre, de la distance, incarne une expérience sensorielle du déracinement. L'enfant ne se sent pas chez elle en France, mais elle ne peut non plus appartenir pleinement à l'Argentine quittée. Elle entre dans une sorte de flottement identitaire, un entre-deux permanent. Le décalage affectif et culturel est d'autant plus intense que la narratrice ne comprend pas encore la langue du pays. Elle vit en marge, réduite à observer sans pouvoir agir ou s'exprimer.

Ensuite, la dimension durable et diffuse de l'exil continue à modeler la perception du monde bien après l'arrivée physique dans le pays d'accueil. Dans *La danse de l'araignée*, ce sentiment se traduit par un besoin de trouver un ancrage, une stabilité affective, alors même que tout semble transitoire. La narratrice, adolescente, tente de s'approprier des espaces (l'école, les rues, les amis), mais sans jamais effacer la sensation d'être « en transit ». L'auteure affirme à cet égard : « il y a tout une série d'expériences qui correspondent à des premiers fois »⁹. Ainsi, le changement de pays est accompagné d'un changement physique chez une enfant qui grandit et devient adolescente, ce qui implique notamment la croissance de sa poitrine :

« - Tu as mis un soutien-gorge ?

Oui. Je le portais même pour la première fois. Je l'ai acheté samedi dernière dans la galerie marchande qui est collée à radar géant. À sa question, je me suis sentie rougir – j'ai répondu par un simple mouvement de tête, je n'avais pas envie de m'étendre. » (*Le bleu des abeilles*, p.34, 2013)

⁹ Voir Annexe I : QR Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (2025)

Extrait dans lequel nous pouvons constater cette inquiétude liée au changement physique.

En ce sens, l'exil devient une condition existentielle, un mode d'être au monde marqué par la perte, l'instabilité, et la quête d'un lieu intérieur plus que physique. L'écriture même semble naître de cette errance intime, comme un moyen de rassembler les fragments d'une identité dispersée. Ainsi, dans la trilogie, l'exil ne se résout pas : il se transforme. Il ne s'efface pas : il devient une matière narrative, une présence souterraine qui innerve chaque souvenir, chaque silence, chaque mot.

4.2. L'intégration et l'apprentissage de la langue française

Dans la trilogie, l'apprentissage du français constitue un véritable fil conducteur, étroitement lié à la quête d'intégration et à la reconstruction identitaire. Bien avant l'arrivée en France, cette langue étrangère apparaît déjà dans l'univers de la narratrice, à travers une figure particulièrement marquante : Noémie, sa professeure de français à Buenos Aires. Noémie représente un pont symbolique entre deux mondes. Son rôle ne se limite pas à l'enseignement linguistique étant donné qu'elle incarne, dès le départ, l'ouverture vers un ailleurs, une promesse de liberté. Contrairement à l'espagnol, langue de la clandestinité, du secret et du danger, le français apparaît, dans ce cadre encore protégé, comme une langue de culture, de lumière, presque d'espoir. La narratrice commence alors son voyage même avant de partir :

« Le point de départ de mon voyage se trouve quelque part sous mon nez. [...] Avec Noémie, j'ai découvert des sons nouveaux, un *r* très humide que l'on va chercher tout au fond du palais, presque dans la gorge, et des voyelles qu'on laisse résonner sous le nez, comme si on voulait à la fois les prononcer et les garder un peu pour soi. Le français est une drôle de langue, elle lâche les sons et les retient en même temps, comme si au fond, elle n'était pas tout à fait sûre de bien vouloir les laisser filer – je me souviens que c'est la première chose que je me suis dite. » (*Le bleu des abeilles*, p.12, 2013)

Toutefois, cette première approche douce du français contraste fortement avec l'expérience qu'elle vivra plus tard en France, où la langue devient une barrière sociale et une source de honte, en particulier à cause de l'accent ou des erreurs de prononciation. Ainsi, l'apprentissage du français suit une trajectoire ambivalente : d'abord vecteur de

rêve et de projection, il devient ensuite un enjeu d'intégration douloureux, avant de se transformer enfin en outil d'appropriation et d'émancipation.

En effet, l'auteur décrit *Le bleu des abeilles* (2013) comme « un livre sur l'entrée dans la langue française, presque un voyage dans la langue française »¹⁰ Notamment, l'apprentissage du français, dans ce roman en particulier, constitue bien plus qu'un simple enjeu linguistique. Il s'agit d'un véritable parcours initiatique, dans lequel la narratrice découvre les contours d'un nouveau monde tout en affrontant une série de malentendus, de blocages et de silences. La langue française, étrangère au départ, est perçue comme une menace : elle isole, expose, trahit.

Et pourtant, peu à peu, cette langue s'ouvre. Elle devient un terrain de conquête. L'enfant lit, observe, écoute. La langue française cesse d'être uniquement un obstacle pour devenir une promesse. Dans les lettres qu'elle envoie à son père depuis la France, c'est encore l'espagnol qu'elle utilise, car il reste la langue du lien affectif, celle qui peut franchir la censure : « Je continue à lui écrire en espagnol. Je ne veux pas qu'il sente que je commence à oublier » (*Le bleu des abeilles*, 2013). De plus, cette relation épistolaire implique elle aussi un apprentissage, sous les paroles de l'auteure : « il y avait là une éducation, les lectures qu'on faisait d'une part et l'autre de l'Atlantique, lui en espagnol dans sa cellule et moi en français dans une cité de la banlieue parisienne. C'est le fait de parler des livres qui nous a permis le dialogue malgré toutes ces contraintes » (librairie Mollat, rencontre avec Laura Alcoba, 2014).

Au début, la narratrice décrit à plusieurs reprises l'apprentissage de la langue à travers la métaphore des tuyaux, présents dans le papier peint de sa chambre :

« Durant mes premiers mois en France, je me suis souvent demandé comment ça se passait dans la tête des gens qui parlent français depuis toujours. [...] J'étais dans mon lit, la lumière éteinte. Tandis que j'essayais de distinguer dans la pénombre les tuyaux de papier peint de ma chambre, d'en suivre le dessin du bout des doigts, de nouveau, j'essayais de comprendre : c'est comment dans la tête d'Astrid ? Et dans celle de Nadine ? Comment font-elles pour penser en français puis pour parler aussitôt, dans un même mouvement ? Comment il est fait, ce circuit ? *Par où ça passe ?* J'avais l'impression que je n'allais jamais trouver l'ouverture de ces tuyaux-là. » (*Le bleu des abeilles*, p.132, 2013)

Mais parallèlement, elle commence à apprivoiser cette autre langue. Le français devient peu à peu une langue-refuge, une manière de se libérer du poids du passé. Cette

¹⁰ Entretien avec Laura Alcoba publié par la Librairie Mollat en 2014

division linguistique s'inscrit dans la mémoire corporelle : l'espagnol est la langue du secret, du danger, de la dissimulation ; le français, celle de l'ouverture, de l'imaginaire et plus tard de l'écriture. L'auteure comme un des fils conducteurs de *Le bleu des abeilles* : « le plaisir que j'ai eu à apprendre le français, non seulement intellectuellement mais aussi physique, apprendre une langue ça se passe à la fois dans la tête et dans le corps, j'ai essayé de refaire ce chemin » (librairie Mollat, rencontre avec Laura Alcoba, 2014).

Ce processus d'intégration est décrit par Laura Alcoba : « *Esa sensación de estar fuera y de tener que esforzarse por acceder al idioma, al país, al reconocimiento es una vivencia muy particular para un niño, es una especie de rito iniciático* »¹¹. Dans ce cas particulier elle fait référence au voyage à la neige pour faire du sky, mais ce désir d'intégration dans la société française est présente tout au long de la trilogie.

Finalement, un moment décisif de cette évolution se produit notamment à la fin de *Le bleu des abeilles* (2013), lorsque la narratrice, désormais adolescente, s'adresse à sa mère en français sans même en avoir conscience. Ce glissement involontaire marque une mutation intérieure irréversible :

« C'est alors que, soudain, je me suis entendue demander à ma mère, depuis mon lit : *tu m'as laissé les clés ?* Elle était tellement surprise ! C'est que je ne suis pas en train de traduire tout ça pour vous le raconter, non. C'est vraiment ainsi que j'ai posé la question à ma mère, et pas autrement. » (*Le bleu des abeilles*, 2013, p.134).

En effet, ce moment de bascule est lourd de signification. Il témoigne de l'ancrage profond du français dans la pensée de la narratrice, mais il fait aussi surgir un sentiment de trahison, voire de perte. Parler en français à sa mère, c'est franchir un seuil, prendre acte d'un changement qui affecte non seulement la langue, mais aussi le lien intime avec le passé et les origines.

Ainsi, l'arrivée à l'intégration est perçue comme une libération finale dans l'œuvre. Cela est lié métaphoriquement au moment où la fille parvient à envoyer la cinquième photo, demandé par son père à plusieurs reprises dans les lettres. L'auteure avoue qu'elle a pu envoyer la photo au moment où elle s'est sentie acceptée linguistiquement.

Le français devient alors une langue de liberté acquise, mais aussi une langue du décalage. Si l'espagnol est resté associé à l'enfance, aux émotions premières et à la

¹¹ Entretien en conversation avec Belén Artuñedo lors de la Feria del Libro de Valladolid, 2019

mémoire enfouie, le français s'impose comme la langue de l'analyse, du présent, de l'écriture. Elle écrit en français sur des réalités vécues en espagnol.

En définitive, le parcours linguistique de la narratrice reflète une dynamique d'exil intérieur. Loin de signifier une intégration fluide, l'apprentissage du français révèle la complexité de devenir autre sans cesser d'être soi. Le français n'est pas seulement la langue du pays d'accueil : il devient, à travers l'écriture, un outil de réinvention.

4.3. Le silence et la parole : de la retenue à l'élaboration littéraire

Dans la trilogie de Laura Alcoba, le silence ne se présente pas uniquement comme une conséquence de la clandestinité ou de la peur, mais comme un langage en soi, un mode de perception du monde propre à l'enfance confrontée à l'indicible. Ce silence, tout d'abord subi, devient peu à peu une forme d'écoute, puis un ressort essentiel de l'écriture.

Contrairement à un discours explicite ou revendicatif, la narratrice choisit une parole filtrée, attentive, pudique. La trilogie tout entière est construite dans une économie de mots : il s'agit de dire sans trop dire, d'évoquer sans nommer.

D'une part, ce choix poétique rejoint une forme de fidélité à l'expérience enfantine : celle d'une compréhension incomplète, intuitive, souvent silencieuse. L'enfant ne comprend pas toujours ce qu'elle voit ou entend, mais elle perçoit les tensions, les absences, les gestes retenus. Cette sensibilité silencieuse devient une modalité d'écriture.

D'autre part la parole, dans ce contexte, n'est jamais immédiate ni transparente. Elle est toujours médiatisée, lente, réparatrice. Ce n'est pas une prise de parole frontale, mais un processus long, inscrit dans le temps de la mémoire et de la littérature. C'est pourquoi l'écriture de Laura Alcoba reste fragmentaire, elliptique, fidèle à la sensation d'étrangeté vécue pendant l'exil.

Dans *La danse de l'araignée*, par exemple, les scènes de dialogue sont souvent entrecoupées de non-dits, de pensées intérieures ou de changements de ton brusques. Ce rythme brisé traduit la difficulté d'habiter pleinement une langue, mais aussi d'articuler

des émotions trop anciennes. La parole ne vient jamais d'un seul coup : elle émerge par touches, comme si elle devait mériter sa place après le silence.

Finalement, il faut également souligner que cette parole différée se construit dans l'entre-deux linguistique : la narratrice pense parfois en espagnol mais parle en français. Cette double articulation contribue à la tension expressive de l'écriture, comme si chaque mot devait franchir une barrière invisible.

Ainsi, le passage du silence à la parole, dans la trilogie, ne se réduit pas à une libération simple : il s'agit d'une élaboration patiente, fragile, mais nécessaire. L'écriture devient l'espace où le silence peut coexister avec la parole, sans que l'un efface l'autre.

4.4. La mémoire fragmentée

Par ailleurs, l'une des caractéristiques les plus frappantes de la trilogie de Laura Alcoba est la manière dont elle aborde la mémoire : non comme une chronologie stable, mais comme une matière éclatée, fragile, recomposée à partir d'images, de sensations et de bribes de souvenirs. Loin d'une reconstruction historique ou analytique, l'écriture suit le mouvement capricieux de la mémoire émotionnelle, celle qui revient par fragments, souvent de manière inattendue.

Cependant, cette mémoire intime ne reste pas fermée sur elle-même. Elle entre en résonance avec une mémoire collective, celle de l'Argentine sous dictature, de la clandestinité, de l'exil, des disparus, même si la narratrice ne nomme pas toujours les événements, leur présence plane, insistante. Le lecteur, informé ou non, perçoit les enjeux historiques à travers les trous, les absences, les geste retenus.

Comme nous venons d'analyser, l'écriture de *Manèges* (2007) surgit du retour physique de l'auteur en Argentine, à la maison des lapins, en 2003. Parallèlement, pour *Le bleu des abeilles* (2013), Laura Alcoba confie dans un interview pour la librairie Mollat : « Je suis allée chercher des souvenirs mais pas dans l'idée de les raconter du tout, j'ai piogé autour de mon arrivée en France et de la correspondance que j'entretenait à l'époque avec mon père qui était prisonnier politique »¹². Elle constate donc que le

¹² Entretien avec Laura Alcoba publié par la Librairie Mollat en 2014

déclencheur de l'écriture de *Le bleu des abeilles* (2013) a été la relecture des lettres, la relation épistolaire avec son père.

D'une part, ce choix de l'implicite rend l'expérience plus universelle : en refusant une parole militante ou strictement historique, Alcoba laisse place à l'identification. Dans *Manèges*, le passé n'est pas expliqué, mais ressenti. L'enfant ne comprend pas toujours les raisons du danger, mais elle en capte parfaitement l'atmosphère. C'est cette perception que l'écriture cherche à transmettre, bien plus qu'un récit factuel.

D'autre part, ce type de narration permet à la trilogie de fonctionner comme un témoignage discret, mais puissant. En réconciliant mémoire personnelle et résonance collective, Alcoba crée une œuvre qui participe à la transmission d'une époque traumatique sans jamais s'y enfermer. La mémoire devient alors un lieu d'interrogation et de transformation, un espace où l'on peut revivre sans victimisation, comprendre sans imposer une vérité.

4.5. L'identité biculturelle

Au fil de la trilogie, la narratrice évolue dans un entre-deux constant, tiraillée entre ses origines argentines et sa nouvelle vie en France. Cette tension, loin de se résoudre au fil du temps, s'inscrit comme une composante durable de son identité. Il ne s'agit pas d'un simple passage d'une culture à une autre, mais plutôt d'un état de coexistence instable, où chaque langue, chaque souvenir, chaque appartenance vient rappeler une fracture initiale.

Premièrement, l'identité biculturelle qui se construit au fil des récits n'est ni harmonieuse ni linéaire. Elle est marquée par l'écart : entre les langues, entre les affects, entre les manières de penser. L'espagnol est lié à la mémoire, à la famille, aux émotions profondes, mais aussi à la peur, au secret, à la violence politique. Le français, au contraire, représente l'école, l'émancipation, la pensée rationnelle, mais également l'oubli potentiel, la perte des racines, et parfois la culpabilité d'avoir changé.

Ensuite, ce clivage traverse la narratrice, qui ne se sent jamais complètement à sa place ni d'un côté ni de l'autre. À Paris, elle reste « l'étrangère », marquée par son accent,

par ses origines. En Argentine, elle n'est déjà plus tout à fait celle qu'elle était. Cette position liminale façonne sa sensibilité, mais aussi son regard sur le monde. Elle apprend à observer à distance, à écouter plus qu'à intervenir, à naviguer entre les repères. L'auteure parle dans un interview de « ce sentiment de me sentir à la fois en déracinement et de m'en raciner quelque part dans une langue » (*Rencontre avec Laura Alcoba*, librairie Mollat, 2014).

Enfin, c'est précisément cette tension intérieure qui nourrit la création littéraire. L'écriture, dans son cas, devient un espace d'assemblage, un lieu où ces fragments identitaires peuvent cohabiter sans se contredire. En choisissant d'écrire en français des histoires profondément argentines, Laura Alcoba ne cherche pas à effacer ses origines, mais à les transmettre autrement, dans une langue qui lui permet à la fois de prendre du recul et d'inventer un nouveau rapport au passé.

Ainsi, l'identité biculturelle qui émerge de la trilogie n'est pas une synthèse, mais un dialogue permanent entre deux mondes. Ce dialogue, parfois conflictuel, est aussi source de richesse : il permet de voir autrement, de raconter autrement, et de faire de l'exil non seulement un sujet, mais une position d'écriture. La littérature devient alors le lieu où cette dualité, au lieu d'être une blessure, devient une force créative.

5. Conclusion

En conclusion, la trilogie *Manèges* de Laura Alcoba offre un regard profondément intime sur l'exil argentin en France, abordé du point de vue sensible et fragmentaire d'une narratrice-enfant qui reconstruit son expérience de déracinement, d'apprentissage et d'adaptation. À travers un style narratif subtil, Alcoba transforme son expérience personnelle en une proposition littéraire qui transcende l'individuel, éclairant les traces du silence, la mémoire et la langue comme éléments structurants de l'identité. Ainsi, l'auteure transforme d'une part le traumatisme en matière poétique, et d'autre part l'exil en un espace narratif fertile, où le français – langue adoptive – ne remplace pas l'espagnol, mais dialogue avec lui dans une tension constante qui enrichit son écriture.

Par conséquent, ce mémoire a permis d'observer comment la littérature de l'exil s'articule non seulement comme témoignage, mais encore comme un territoire de création où l'enfance et la langue deviennent des axes de résistance symbolique. Laura Alcoba parvient à inscrire sa voix dans le panorama de la littérature francophone contemporaine avec une proposition singulière, où la mémoire individuelle dialogue avec l'histoire collective. De sorte que son œuvre préserve une partie de la mémoire traumatique de la dictature argentine au même temps qu'elle invite à réfléchir sur les processus d'intégration, les frontières linguistiques et les façons dont la littérature peut recomposer les fragments d'une vie marquée par la perte et la renaissance dans une autre langue.

6. Bibliographie

- Alcoba, L. (2007). *Manèges. Petite histoire argentine* (Éd. Folio) Gallimard.
- Alcoba, L. (2011) *Les Passagers de l'« Anna C. »*. Gallimard.
- Alcoba, L. (2013). *Le bleu des abeilles* (Éd. Folio) Gallimard.
- Alcoba, L. (2017). *La danse de l'araignée* (Éd. Folio) Gallimard.
- Alcoba, L. (2022) *Par la forêt*. Gallimard.
- Alcoba, L. (2023) *Les rives de la mer douce*. Gallimard.
- Biblioteca nacional Mariano Moreno (1 jun 2020). *Diario de la peste. Laura Alcoba*. YouTube. <https://youtu.be/8-CAdjsTfe8?si=p5fkliR4Yo3FjTJT>
- Cariboni Killander, C. (2013). *Éléments pour l'analyse du roman*. Lund University (SOL).
https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements_pour_l_analyse_du_roman_Prendre_vision_pour_le_24_janvier_.pdf
- Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. (1984). *Nunca Más: Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- DeRejojo Porducciones (2 jun 2019). *Encuentro con Laura Alcoba en conversación con Belén Artuñedo*. YouTube.
<https://www.youtube.com/live/BnCyOyPLYFU?si=75dxfh2eoycyuBL>
- Franco, M. (2008). *El exilio: Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Genette, Gérard. (1972) *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil.
- Hamon, Philippe (1983). *Le personnel du roman : le système des personnages dans les romans réalistes*. Paris : Nathan.
- Librairie Mollat (11 abr 2014). *Laura Alcoba – Le Bleu des abeilles*. YouTube.
https://youtu.be/WtbKKVzieY4?si=fgjeVqzYhyQMOM_Z

Morin, M. (2014, 24 de marzo). *Le « Proceso de Reorganización Nacional » : retour sur les années de la dictature argentine*. Sciences Po Observatoire politique de l'Amérique latine et des Caraïbes. <https://www.sciencespo.fr/opalc/content/le-proceso-de-reorganizacion-nacional-retour-sur-les-annees-de-la-dictature-argentine-0>

Oliveira-César, M. (2000). *El exilio argentino en Francia*. Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM, 1. <https://doi.org/10.4000/alhim.67>

Seoane, M. (2003). *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*. Sudamericana.

Annexe I :

Entretien avec Laura Alcoba à l'Université de Valladolid (18/03/2025)

