

Premier volet

Réparer la honte dans les dramaturgies de l'inceste : quel(s) rôle éthique et politique pour le théâtre contemporain ?

Laurianne Perzo, université de Lille

42

Revue *Traits-d'Union*

#11 Réparer la honte. Le rôle éthique et politique de la littérature, des arts et des médias

Résumé : La honte, en tant qu'écriture de l'irreprésentable, tendrait à réaménager le discours de l'auteur, sa parole, et la structure dramatique de l'œuvre quand l'enjeu est de rendre dicible l'indicible. Cette étude explore les dispositifs capables d'accueillir la fiction et l'équilibre trouvé par des auteurs de théâtre contemporain lorsque par l'écriture, ils transforment la honte liée au traumatisme pour la rendre partageable avec autrui dans les dramaturgies de l'inceste destinées au jeune public. Les outils du théâtre et de la littérature sont mobilisés pour mettre en lumière les mécanismes propres à la description de certains chocs traumatiques et à leur capacité à coloniser le collectif. Il s'agit en outre de proposer une forme artistique capable de contribuer au dépassement des hontes subies en confrontant – par certains détours – à ces situations.

Mots-clés : théâtre contemporain, traumatisme, honte, jeune public, dispositifs d'écriture.

Abstract: *Shame, as the writing of the irrepresentable, would tend to recreate the writing, the speech, and the dramatic structure when the issue is to make expressible the inexpressible. This study explores the arrangements to propose fiction and the balance found by contemporary theatre authors when writing, they transform the shame of the trauma to make it shareable with others in the dramaturgies of incest intended for young people. The tools of theatre and literature are mobilized to highlight the mechanisms to describe trauma and their ability to colonize the collective. We can talk about an artistic form capable of contributing to overcoming the shames suffered by confronting these situations.*

Keywords : *contemporary theatre, trauma, shame, young people, writing device.*

Le théâtre pour la jeunesse en France s'est, depuis ces trente dernières années, constitué en un répertoire fécond, qui explore le rapport au monde de ses jeunes lecteurs-spectateurs dans une perspective éthique et esthétique. Les auteurs dramatiques ne s'exonèrent pas de transcrire la réalité sociale ou intime qu'elle soit difficilement exploitable ou tragiquement détestable. Au sein de ce répertoire, l'enfant est souvent appréhendé tel un être colonisé de l'adulte et cette colonisation de l'enfance peut se lire dans des situations où l'adulte use de son ascendance à des fins extrêmes, voire tragiques, faisant de l'enfance un réceptacle qui permet de rendre compte d'une vision effroyable du monde à l'instar des textes qui présentent des personnages d'enfants évoluant dans des situations de guerre dans le monde contemporain¹. C'est également le cas lorsque les auteurs abordent l'horreur qui touche au plus intime dans les dramaturgies de l'inceste et proposent une lecture de certains traumatismes vécus par les personnages d'enfants dans la honte.

Selon Christiane Page, « est considéré comme traumatique un événement d'une violence telle pour le sujet que ses mécanismes de défense sont inopérants et les réponses impossibles² ». Il s'agit pourtant d'énoncer cette réalité et d'insister sur cette représentation. Or, il s'agit dans le même temps de ne pas heurter le jeune lecteur dans sa sensibilité. Ainsi, le traumatisme et la honte corolaire, en tant qu'écriture de l'irreprésentable, tendrait à réaménager le discours de l'auteur, sa parole, et la structure dramatique de l'œuvre.

Effectivement, comme nous allons l'appréhender, la violence du traumatisme peut se livrer par détours, sans toutefois éluder le propos référentiel, puisque le public visé est conscient de ce dont on lui parle. À partir de deux textes dramatiques, *Petite fille dans le noir*³ de Suzanne Lebeau et *Azaline se tait*⁴ de Lise Martin – qui ne s'annoncent pas comme des adaptations du conte source *Peau d'Âne*⁵, contrairement à la majorité des autres textes contemporains destinés à la jeunesse qui thématisent l'inceste – nous souhaitons appréhender cet équilibre trouvé par les auteurs lorsque par l'écriture, ils transforment la honte liée au traumatisme pour la rendre partageable avec autrui – car si l'écriture donne un sens aux événements incompréhensibles, elle permet également de diffuser l'information. Nous proposons pour cela d'analyser les dispositifs d'écriture qui permettent d'explorer le rapport des auteurs à la honte, tant présent dans les pièces⁶ qui mettent en scène l'effraction corporelle et psychique de l'enfant-personnage. Nous verrons tout d'abord que la honte se lit à travers la vivacité du traumatisme ; nous développerons ensuite le rapport entre l'intime et le social lorsque la honte condamne publiquement le personnage ; nous analyserons enfin les mécanismes à l'œuvre pour comprendre les liens entre culpabilité et réparation. Pour se faire nous interrogerons les outils mobilisés – ceux du théâtre et de la littérature – pour décrire certains chocs traumatiques. Nous questionnerons par ailleurs la réception de ces œuvres qui font toutes le choix d'un jeune lecteur – et spectateur – et, par voie de conséquence, qui mettent toutes en scène des personnages d'enfants. Nous verrons alors en quoi la question de l'adresse conditionne la création artistique et quels sont les moyens qui permettent aux auteurs de garantir la lisibilité de ces drames.

Proposer une lecture de la honte à travers le traumatisme de l'inceste

Les pièces de théâtre qui abordent la délicate problématique de l'inceste en tant que thématique matricielle proposent une lecture de la honte à travers le traumatisme et notamment les conséquences posttraumatiques de l'événement sur le sujet. Il s'agit dans une première mesure de souligner la réévaluation de soi pour le personnage d'enfant victime qui chute littéralement dans l'événement humiliant affectant son sens de l'honneur et sa dignité. Les auteurs dramatiques dont les productions sont étudiées ici donnent alors corps à la honte à partir de la violence sexuelle qui implique un traumatisme – qui étymologiquement renvoie à « une blessure avec effraction⁷ » – et qui implique une « atteinte du Soi, une fracture de l'identité ». Dans une seconde mesure, il s'agit pour ces auteurs de proposer une matérialité d'un temps long dans lequel s'inscrit le traumatisme qui va durablement perturber les protagonistes en étant revécu ponctuellement, inscrivant la honte comme la trace d'un traumatisme réel et persistant⁹ et insistant de la sorte sur la puissance de la catastrophe capable d'interférer dans le quotidien des personnages aux différents âges de la vie et dans la construction de l'individu en général.

Tout d'abord, la dramaturgie exhibe des personnages qui sont morcelés, diffractés et contradictoires, faisant écho aux conséquences posttraumatiques chez les enfants ayant subis des violences sexuelles¹⁰. C'est le cas dans la pièce de théâtre *Petite fille dans le noir* de l'auteure québécoise Suzanne Lebeau se référant au fait divers de « l'Ogre de l'Acadie¹¹ » – concernant les violences sexuelles subies par une enfant dans son cercle familial durant cinq années au Québec – et dans laquelle plusieurs espaces coexistent et cohabitent avec des tableaux qui fonctionnent à la fois de manière autonome ou en interférence les uns avec les autres pour souligner la personnalité composite du protagoniste. L'histoire est celle de Marie, un personnage dramatique qui apparaît dans la pièce à trois âges différents de sa vie. La liste des personnages présente une fillette – Marie (8 ans) –, une adolescente – Marie (15 ans) – et une femme médecin – Marie (35 ans) – qui évoluent respectivement dans trois espaces

scénographiques différents – les chambres des personnages selon leur âge – ce qu’indique la didascalie initiale¹². L’espace matriciel de l’action dramatique est celui dans lequel évolue le personnage devenu adulte – Marie (35 ans) – autour duquel vont graviter les autres espaces-temps, celui de Marie enfant, et celui de Marie adolescente, impliquant une discontinuité dans la chronologie dramatique puisque les espaces où évoluent Marie (8 ans) et Marie (15 ans) proposent des analepses prenant la forme de rétrospections pour le personnage adulte. Il appartient au lecteur-spectateur de lier ces différents espaces-temps à partir d’éléments qui engagent la remémoration du personnage, telles des « manifestations post-traumatiques¹³ » – ou *flash-back*. De nombreux éléments renvoient ainsi systématiquement Marie (35 ans) qui est présentée dans une quiétude relative au début de l’œuvre, à des instants de son passé. Ces manifestations entretiennent la vivacité de l’événement et permettent d’appréhender l’incommensurabilité de la violence sexuelle subie, sans toutefois la livrer frontalement : « la reviviscence de la scène traumatique se présente comme centrale, brutale et persécutante pour le sujet qui se retrouve harcelé, notamment lors des moments-clés et intimes du repos¹⁴ ». Ainsi, à la scène où Marie (35 ans) contemple ses cheveux, correspond la scène où Marie (8 ans) est dans sa chambre, avec son père qui s’assoit près d’elle pour lui brosser les cheveux ; à la scène où Marie (35 ans) s’apprête pour un rendez-vous avant d’y renoncer puis se coucher, correspond la scène où Marie (15 ans) se prépare elle aussi, se maquillant puis s’enlaidissant brusquement. Si ces correspondances entre le présent et le passé se manifestent d’abord de manière progressive, elles s’intensifient par la suite, donnant lieu à de nombreux brouillages chronologiques en même temps qu’elles permettent d’informer sur la situation insoutenable. Le lecteur découvre notamment en résonance à la scène où un collègue de Marie (35 ans) s’introduit par effraction chez elle pour y déposer une lettre, la scène où Marie (15 ans) installe un verrou sur la porte de sa chambre pour empêcher son père d’entrer car elle souhaite mettre un terme à l’effraction – corporelle – qu’elle subit. De même, le lecteur découvre en résonance à la scène où Marie (35 ans) et une petite patiente de l’hôpital où Marie travaille sont représentées sur une photographie, la scène où Marie (8 ans) se fait photographier par son père jusqu’à ce que celui-ci commette l’insoutenable.

Aussi est-il possible d’appréhender le souvenir du passé qui s’active inlassablement là où chaque action du présent dramatique correspond alors systématiquement à une autre action relative à l’inceste subi durant l’enfance du personnage. Cette diffraction spatio-temporelle sur laquelle repose l’ensemble de la structure dramatique présente le traumatisme du personnage de manière vivace ; bien que celui-ci ait eu lieu dans l’enfance, il semble toujours présent et lutter contre le sentiment de honte devient la lutte de toute une vie pour le personnage. Le bouleversement vécu par le personnage agit comme une toile de fond pour la fiction, à partir de laquelle les autres scènes s’organisent, de telle sorte que le drame subi réorganise l’ensemble de la structure dramatique. L’espace dramatique est alors l’objectivisation de l’espace mental du personnage devenu adulte.

L’événement traumatique paraît ainsi revécu à une autre distance au moyen de nombreuses interférences. Celles-ci sont d’abord inconscientes pour le personnage et se manifestent notamment dans les rêves de Marie adulte comme lorsqu’elle rêve d’elle enfant, refusant de danser car elle n’a plus de pieds tandis que son père l’y oblige ; celui-ci lui met la main sur la bouche et l’empêche de parler, mais c’est Marie (35 ans) qui étouffe dans l’action dramatique. La finalité de ces interférences dans le fonctionnement dramaturgique revient à donner une matérialité au sentiment de culpabilité et de honte éprouvé par le personnage comme lorsque Marie (35 ans) a la possibilité d’interpénétrer son propre drame et d’interagir avec son Soi et les différentes personnalités des époques concernées :

Marie (35 ans) : Je me rappelle. Je me roulais en boule dans mon lit. Je me couchais tout habillée même quand il faisait chaud.

Marie (8 ans) : Je me cachais... Je faisais semblant de dormir.

Marie (15 ans) : Tu faisais semblant de dormir ! Tu avais une langue dans la bouche. Tu aurais dû t'en servir.

Marie (8 ans) : Je l'ai dit chaque fois... chaque fois, que je n'aimais pas ça, que je ne voulais pas... mais il ne m'écoutait pas. Il ne m'entendait même pas.

Marie (15 ans) : Quand il faut crier, on crie !

Marie (8 ans) : Je criais de toutes mes forces mais aucun son ne sortait de ma bouche.

Marie (15 ans) : Pourquoi tu ne l'as pas dénoncé ?

Marie (8 ans) : Il disait que personne n'allait me croire, qu'ils allaient m'enfermer dans une école spéciale. Que ça ferait de la peine à maman, qu'elle avait assez de soucis comme ça avec son nouveau travail, la maison. Il disait aussi que j'étais la seule personne qui comptait pour lui.

Marie (15 ans) : Tu croyais ça ? Tu étais vraiment stupide. Une vraie petite oie blanche¹⁵.

Marie (8 ans) se demande pourquoi le comportement de son père a brusquement changé à son égard, pourquoi il se met à l'aimer différemment tandis que Marie (15 ans) accuse Marie (8 ans) d'avoir laissé le crime impuni, contribuant dans le même temps à sa récidive. Cette constellation du personnage qui induit un dédoublement de la personnalité est une conséquence posttraumatique selon les chercheurs¹⁶ et ce processus permettrait alors d'accueillir les différentes réponses à l'agression :

Concernant les enfants les plus grands, en particulier les adolescents, au sujet de la maltraitance sexuelle, une question se pose : il s'agit de la nécessité pour ces jeunes d'être actifs dans la dénonciation des faits dont ils ont été victimes. Quand une personne est victime d'un viol, ou même d'attouchements, elle est sidérée par l'acte dont elle est victime et ne réussit pas toujours à se défendre, laissant l'agresseur agir. Quand, par la suite, la victime se remémore l'acte, elle est envahie par une forte culpabilité de n'avoir pas réussi à se défendre.¹⁷

La culpabilité, la honte de l'impuissance et la colère sont autant de « maux du corps et de l'âme¹⁸ » qui unissent les trois personnages d'âges différents.

La maltraitance s'appréhende ainsi au travers d'un morcellement identitaire. Il s'agit en outre de donner une lecture de personnages complexes qui cultivent de nombreuses ambiguïtés et de mettre au jour des comportements paradoxaux. C'est ce qui est mis en perspective dans *Azaline se tait* – qui, contrairement à *Petite fille dans le noir*, ne s'inspire pas à notre connaissance de faits réels – où la dramaturgie est également marquée par la contradiction et la dissonance structurelle temporelle, spatiale, et identitaire. À l'instar de Marie, Azaline honteuse des maltraitements sexuels que lui inflige son père, est saisie dans un élan contradictoire. L'action se déroule dans la cour de récréation de l'école d'Azaline où la fillette partage des jeux avec ses camarades, de manière souvent brusque, à la fois joueuse, proche de ses amis et maltraitante, autoritaire, voire insultante. Bien que l'école soit pour la fillette un lieu salvateur, l'éloignant temporairement de son cauchemar, elle n'hésite pas à molester ses pairs en les rudoyant et les étranglant, leur faisant des marques corporelles et les menaçant de leur « faire la guerre¹⁹ » s'ils lui désobéissent ; ce sont des jeux « interdits » dont « le règlement interdit de raconter quoi que ce soit aux parents²⁰ ».

Le lecteur-spectateur s'aperçoit bien vite qu'Azaline fait subir à ses camarades la violence qu'elle-même reçoit dans l'intimité de son foyer et qui cristallise en elle des émotions dissonantes et indicibles : « Elle ne crie pas, ne hurle pas, ne pleure pas, elle, alors qu'elle a mal²¹ ». Ces sentiments contradictoires disent pourquoi les personnages honteux ne parlent pas de leur martyre et pourquoi il est absurde d'attendre qu'ils le fassent mettant au jour la relation complexe entre un enfant violenté et ses parents. Si Marie (8 ans) dans *Petite fille dans le noir* appréhende son père de manière ambivalente – à la fois tendre et angoissant –, Azaline, perçoit également l'adulte responsable de sa souffrance de manière ambiguë, et l'on sait qu'un agresseur sexuel peut, à l'instar de la victime et dans ses conséquences posttraumatiques, avoir un comportement

clivé, à la fois bourreau et « parent aimant et attentionné en dehors des moments d'abus²² ». Le père manipule Azaline, s'excuse de ses agissements « Azaline (seule) : Il pleure des fois. Je sens ses larmes couler dans mon dos²³ », et la menace par ailleurs de la tuer si elle révèle leur « secret d'amour²⁴ », tandis que la mère, complice, couvre les agissements dont elle a connaissance : « Azaline : Des fois, il s'endort, alors c'est elle qui frappe contre la paroi du mur pour le réveiller²⁵ ». La mère est dépeinte dans son incapacité à gérer la situation, battant Azaline par jalousie de l'amour que le père lui porte : « Azaline : Elle pleure de colère, de honte. Elle ne peut pas faire autrement. Elle ne sait pas faire autrement²⁶ ». L'ambivalence au cœur du dispositif est d'autant plus forte pour les personnages d'enfants qu'ils sont engagés affectivement avec leur agresseur questionnant l'autorité parentale indéboulonnable. Marie et Azaline ne parviennent pas à exprimer des sentiments sans nuances, ce qui serait probablement possible si l'agresseur était éloigné d'elles – affectivement parlant – et que cet adulte ne représentait pas l'autorité ou l'objet d'amour parental²⁷. À cet égard, notons d'ailleurs que l'ambiguïté des rapports entre enfants et parents impliqués dans des situations d'inceste est perceptible à un autre niveau, car si le texte de Lise Martin propose une vision de la mère complice des sévices subis par sa fille – elle en a conscience et refuse pourtant sciemment d'intervenir pour y mettre un terme –, le texte de Suzanne Lebeau invite à davantage de discernement en refusant d'attribuer un rôle culpabilisant à la mère qui ignore tout des crimes sexuels commis sur sa fille. Si les deux positions maternelles peuvent exister dans les situations d'inceste, il s'agit en outre avec le texte de l'auteure québécoise de refuser un schéma stéréotypé des comportements humains à l'intérieur de la sphère familiale où la mère serait autant coupable et à incriminer que le père. En donnant une représentation ambivalente du personnage maternel – à la fois distante, représentée en tant que « voix » dans le fonctionnement dramaturgique, et pourtant innocente –, *Petite fille dans le noir* illustre, sans toutefois en faire la démonstration, la diversité des situations réfutant la participation complice de la mère, elle-même trahie par celui en qui elle plaçait une confiance aveugle, s'opposant de fait à la culpabilité maternelle implicitement admise par l'inconscient collectif dans ce type d'agression.

Ainsi, dans ces pièces, la violence sexuelle n'est jamais exhibée, et l'événement traumatique se lit au travers des symptômes laissés, comme une trace dans la mémoire et une marque indélébile sur le corps. La méfiance, la culpabilité, les ressentiments, la honte, l'apathie, l'isolement, l'agressivité, sont autant de symptômes capables de décrire l'abomination. En exprimant la souffrance, la symptomatologie semble perturber autant la pensée que le discours du personnage, et la discontinuité produite se trouve à la source du fonctionnement dramaturgique. Le traumatisme de l'inceste, au travers du mouvement symptomatique engendré, se réfléchit dans la forme dramatique en reproduisant de manière performative les effets produits chez les personnages, dans la forme du drame. Le morcellement du personnage se reflète dans le morcellement de la structure spatio-temporelle et dialogique du drame ; l'espace, le temps, la parole, sont autant d'éléments impactés par le traumatisme vécu. Le fonctionnement contradictoire du personnage permet alors de souligner la contradiction inhérente au sentiment de culpabilité et de honte associé à l'inceste : la honte de savoir son secret découvert et la honte de conserver ce secret.

Quand la honte intime devient honte collective : matérialiser l'incapacité de dire et rendre compte de l'effet punitif du drame

La honte a l'effet de rendre les personnages apathiques, dans l'incapacité d'exprimer et de rendre dicible l'expérience vécue. Or, ces enfants qui s'enferment dans le silence interpellent le collectif, moins parce qu'ils ne relatent pas l'événement traumatisant auquel ils ont pu être confrontés que parce qu'ils ont des agissements qui dénotent.

Ainsi, le sentiment de honte se lit aussi dans le lien à autrui qui s'instaure par rapport à ce qui n'est pas dit ou ce qui est difficilement partageable : « Passerelle entre le sujet et la commune condition (familiale, sociale, nationale), la honte n'est [...] jamais seulement une affaire entre moi et moi : pris dans cette toile, chacun est en même temps la mouche et l'araignée²⁸ ». Mais ce n'est pas parce qu'il y a interpellation du collectif que l'issue est nécessairement favorable. En refusant de comprendre le personnage, le collectif – qui a pourtant le pouvoir d'agir en condamnant certaines infamies – ne permet pas au sentiment de honte de disparaître, voire l'aggrave tandis que la compréhension par les pairs serait une réponse possible à la honte, capable de la mettre en mots comme le souligne Boris Cyrulnik : « si vous voulez comprendre pourquoi je n'ai rien dit il vous suffit de chercher ce qui m'a forcé à me taire²⁹ ».

Dans l'œuvre de Lise Martin, une longue chaîne de témoins qui ne parviendront pas à protéger l'enfant est mise en scène. Les actions successives mettent en perspective l'interaction qui se produit entre le collectif – lorsqu'Azaline est entourée de nombreux camarades dans la cour de son école – et la solitude – lorsqu'Azaline se retrouve brusquement isolée, la nuit dans sa chambre. Dans la pièce, les enfants forment des bandes et parlent en chœur, laissant émerger une certaine polyphonie, appuyée par la présence de voix accumulatives qui prennent en charge le dialogue – quinze personnages associés à huit voix et un chœur évoluent dans cette pièce. Cette effervescence se dissipe ponctuellement pour appréhender Azaline restée seule, exposant sa détresse dans de courts monologues. Ces monologues accueillent la parole abîmée de l'enfant qui transcrit ce qu'elle subit la nuit lorsque son père entre dans sa chambre. Ces brèves allocutions sont constamment rompues par le collectif qui reprend son rythme effréné – voix, chœurs, polyphonie –, voilant les révélations d'Azaline, et contraignant le personnage à livrer son témoignage par bribes. Ce concert n'a pas vocation à amoindrir le tragique de la situation, mais à le dissimuler, de telle sorte qu'Azaline semble empêchée de parler ; vouée à garder le silence, ces plaintes restent perpétuellement inaudibles.

À l'intérieur du collectif, Azaline transforme sa position. Elle passe d'un statut d'agressé à celui d'agresseur ; elle revêt en quelque sorte un masque qui lui permet d'être socialement acceptée parmi les enfants et d'organiser avec eux des jeux collectifs. Or, une fois seule, elle se replie sur elle-même, à la manière des victimes d'inceste, capables de « se laisser aller au plus grand des désespoirs tant la pression du trauma est insupportable³⁰ ». De même que la dramaturgie oscille en permanence entre polyphonie et monologue, elle oscille entre calme et sonorité débridée. Les moments d'isolement d'Azaline figent ainsi l'action dramatique ; ils ont lieu dans le calme et renvoient au silence intrinsèque du tabou de l'inceste, tandis que la représentation du collectif se traduit par la clameur des joies, des chahuts, des cris d'enfants et par la cloche qui tinte dans la cour d'école. En tant qu'espace collectif, la cour symbolise la société et le tumulte qui l'accompagne empêchant d'entendre les plaintes silencieuses. À cet espace bruyant, s'oppose le silence emmurant de la maison où les agissements sont tenus secrets ; ainsi, Azaline et Marie – pour qui les études constituent une échappatoire salutaire et l'école un lieu refuge faisant dire à sa mère : « il faut de battre avec elle pour qu'elle reste à la maison même si elle a de la fièvre³¹ » – affichent une farouche détermination à fuir leur foyer pour retrouver la sociabilité de l'école et ne pas rester soumises à l'autorité paternelle. Il s'agit d'une stratégie d'évitement qui manifeste à la fois l'intelligence adaptative et l'angoisse³² du personnage. L'école est un exil qui se transforme en lieu libérateur dans ces cas-là.

Pourtant, l'école est également appréhendée comme un lieu qui participe de l'infamie. Ainsi, les enfants qui en ont assez d'être martyrisés par Azaline font le procès de leur camarade dans la cour de l'école ; ils l'accusent de cruauté et de sadisme à leur égard, laissant là encore Azaline silencieuse : « C'est la conspiration du silence. Ce silence vous condamne. Ceux qui se taisent sont coupables³³ ». L'auteure porte un regard sans concession sur la situation. Si la fillette semblait avoir trouvé un exutoire à sa propre maltraitance, le harcèlement scolaire qu'Azaline fait subir à ses camarades demeure incompris

et sanctionné. Sans chercher à déceler les causes de cette violence intrinsèque à sa personnalité, et du silence que la honte de l'enfant engendre, les témoins la condamnent une seconde fois. Les parents d'élèves parviennent à faire exclure Azaline de l'école, la contraignant à rester chez elle, la confinant dans des lieux échappant à la surveillance.

Il s'agit alors pour le personnage honteux de se taire dans une première mesure, pour ensuite exhiber son agression d'une autre manière. À l'instar des violences sexuelles intrafamiliales, le harcèlement scolaire entremêle différents éléments :

Le harcèlement est une dynamique organisée autour de trois éléments centraux : un comportement délibérément agressif cherchant à produire une relation dominant-dominé et à asseoir cette domination dans le temps par la répétition. Ce phénomène implique une structure relationnelle spécifique incluant le ou les victimes, le ou les harceleurs et les spectateurs. Le harcèlement nécessite pour se déployer des lieux situés à l'écart, loin de la surveillance habituelle des adultes.³⁴

L'inceste subi par Azaline s'inscrit tout autant dans la répétition et dans un rapport d'autorité, tandis qu'exultent les complices du drame, les « ventre[s]-mou³⁵ », spectateurs de la situation dont l'attitude permettrait à l'agression de perdurer ou au contraire de se limiter.

Lise Martin fait le choix délicat de sanctionner son personnage soumis à la condamnation publique. C'est une vision tragique, mais tristement réelle et plausible par ailleurs, qui en appelle à la déresponsabilisation générale lorsque la honte d'autrui peut également agir comme un exutoire pour l'individu : « certains parmi eux sont fascinés par cette violence qu'ils n'appliquent pas eux-mêmes mais dont ils jouissent en la regardant ; d'autres plus inquiets se sentent soulagés de ne pas être à la place de la victime³⁶ ».

Il s'agit en outre de mettre en scène le châtiment et l'accusation publique. Ainsi, des comptines ponctuent les dramaturgies respectives des œuvres de Lise Martin et de Suzanne Lebeau, et fonctionnent telles des ritournelles empruntant aux genres oraux de l'enfance. Il peut paraître étonnant de trouver en conclusion à l'œuvre *Azaline se tait* et en introduction à *Petite fille dans le noir*, la même comptine – *La P'tite Hirondelle*³⁷ –, alors que les processus d'écritures des pièces n'ont pas pu se télescoper et que les deux auteures sont de cultures différentes. Effectivement, le paratexte de *Petite fille dans le noir* précise que, malgré sa parution en 2012 aux Éditions Théâtrales, le texte a été écrit par l'auteure québécoise en 1991 sans la volonté d'aussitôt le publier, tandis qu'*Azaline se tait* a été publié pour la première fois en 2002³⁸.

Dans cette comptine, l'hirondelle qui mange du blé pour se nourrir et survivre est accusée par les hommes de les avoir volés et elle reçoit en châtiment des coups de bâtons³⁹. À l'image des enfants victimes d'inceste et accablés par la honte, l'oiseau représente la vulnérabilité et la culpabilité. Lise Martin a révélé à ce sujet⁴⁰ avoir été influencée par le film *Au revoir les enfants* de Louis Malle. Dans le film de 1987 qui relate l'épisode de la déportation des Juifs de France durant la Seconde Guerre mondiale, cette même comptine, chantée par les enfants, appuie également tout le poids de la honte, la culpabilité et l'indignation de celui qui doit se sentir coupable d'être juif et exhibé au sein du collectif, alors qu'il est pourtant innocent. Dans les deux pièces de notre corpus le questionnement à valeur de ritournelle « Qu'est-ce qu'elle a donc fait ?⁴¹ » souligne l'injustice sans concession de l'acte incestueux, et le dispositif de la comptine associée à la ronde d'enfants questionne la place du collectif dans ces drames intimes où les proches savent et se taisent, où le groupe peut mettre fin à la violence et reste passif, voire complice implicite.

Or, si l'on dépasse cette interprétation de premier plan pour s'intéresser à la genèse de cette comptine, il est possible de constater que *La P'tite Hirondelle* est une chanson française traditionnelle dont l'origine serait à situer dans la France de l'Ancien Régime, lorsque les soldats de l'armée française portaient des uniformes dont les couleurs autorisaient des analogies avec le plumage des hirondelles – tricorne noir, habit bleu à doublure blanche, parement et collet écarlate, veste et culotte blanches. Ces mêmes soldats avaient pour habitude d'organiser le pillage des récoltes de la population dans les campagnes.

La chanson a ainsi été créée dans la perspective de promettre à ces soldats corrompus une vengeance adéquate. Ainsi, cette double lecture laisse par ailleurs entrevoir la volonté de punir celui qui met à profit son autorité et sa force pour commettre un crime, et de l'accuser publiquement. En outre, cette comptine considérée aujourd'hui comme un genre oral de l'enfance, ne concerne pourtant que très indirectement l'enfance. Son exploitation dans les œuvres contemporaines pour la jeunesse permet alors de matérialiser un lien entre la sphère enfantine et les adultes – dépositaires de l'autorité et accusés dans certaines situations de profiter de la faiblesse des minorités et des plus faibles.

Avec cette double interprétation supposée, force est de constater que, si l'issue de ces pièces de théâtre n'est pas toujours heureuse, ces productions respectent malgré tout le jeune lecteur-spectateur dans sa sensibilité. Les auteurs développent des dispositifs capables d'accueillir la fiction et qui s'inscrivent dans une esthétique de la résilience lorsque les personnages se construisent et évoluent en dépit des troubles de l'existence.

■ Réparer la honte par la dissociation psychologique, les outils du théâtre et les refuges merveilleux

Soucieux de placer une distance appropriée entre les destinataires et le propos, les auteurs adoptent des dispositifs d'évitement afin de permettre la diffusion de ces pièces de théâtre à un jeune destinataire. Ce procédé s'apparente à une forme d'autocensure révélant le potentiel esthétique et métaphorique de l'art. Les auteurs parviennent en effet à transformer la situation insoutenable en situation dicible et acceptable. Pour réparer la honte du personnage et comprendre le lien entre culpabilité et réparation, ils exploitent d'une part les moyens techniques du théâtre et matérialisent d'autre part des refuges merveilleux. En d'autres termes, l'adresse à l'enfance et la jeunesse au niveau de la réception conditionne la manière dont le propos est transmis.

Petite fille dans le noir fait de l'inceste la thématique centrale de l'œuvre, et cette thématique, parce que délicate à aborder avec le public, modifie la structure dramatique. Il s'agit notamment de mobiliser diverses stratégies d'ajournement pour l'auteure qui refuse de représenter la violence physique du personnage. C'est d'abord la lumière en tant qu'élément scénographique qui constitue le premier filtre dans l'œuvre de Suzanne Lebeau pour rendre compte de l'expérience. Son rôle est avant tout de construire l'espace, et de distribuer l'action dramatique au sein des différents espaces de parole et d'action. Le passage d'un espace-temps à l'autre se traduit par la variabilité de l'intensité de l'éclairage. Dans la didascalie initiale sont ainsi données des indications concernant la lumière, au même titre que les personnages, ou l'espace ; elle n'est alors pas seulement relayée au « devenir- scénique⁴² » du texte théâtral, à un élément technique du spectacle vivant⁴³, mais agit en tant que composante essentielle de la dramaturgie. La lumière se veut progressive entre la chambre de Marie (8 ans) et la chambre de Marie (35 ans) – tout d'abord « bien éclairé⁴⁴ » chez l'adulte, puis « moins franche⁴⁵ » chez l'adolescente, et enfin « sombre⁴⁶ » chez l'enfant – de telle sorte que plus l'événement est éloigné dans le temps, plus il paraît opaque. C'est donc à partir de l'espace matriciel de Marie (35 ans) où la lumière est présente sans nuance – « Bien éclairé chez Marie (35 ans). Jamais de noir⁴⁷ » – que se greffent les autres scènes qui activent la réminiscence du personnage. Plus Marie (35 ans) se remémore des souvenirs enfouis dans son passé, plus la lumière devient sombre, absente, comme c'est le cas dans la chambre de l'enfant où les scènes d'inceste se produisent et la pénombre censure d'abord en partie la violence.

Si Marie (35 ans) est contrainte de revivre les scènes d'inceste, elle transforme par la même occasion son positionnement et est capable de s'affranchir de sa position de victime impuissante, enlisée par le poids de la honte et de la culpabilité. Elle devient effectivement une adolescente révoltée puis une adulte accomplie. La luminosité témoigne de l'éloignement dans le temps, du traumatisme subi, comme de l'évolution du personnage qui parvient à faire la lumière sur ce qui lui est arrivé.

Marie (35 ans) engage des rétrospections qui lui attribuent une qualité d'observatrice du drame vécu. En observant son propre drame, il s'agit pour elle de ne pas être uniquement dépendante de la souffrance associée à l'acte et probablement ainsi de se protéger. La souffrance étant maîtrisée, aucun débordement de la violence n'est à appréhender, ni pour le personnage, ni pour le lecteur-spectateur. Ceci ne signifie par ailleurs pas que le réel soit complètement dissimulé, amoindri, il est au contraire présenté mais transformé parce que maîtrisé par le personnage. Ainsi, se présente la scène où les trois Marie apportent de manière chorale des éléments pour prendre en charge le ressenti et la parole de l'enfant lors des scènes d'inceste :

Marie (15 ans) : Je regardais le plafond comme si le toit de la maison allait s'ouvrir et qu'une étoile allait se mettre à briller tellement fort qu'il ne ferait plus jamais noir dans ma chambre.

Marie (35 ans) : J'imaginai qu'à force de regarder la fenêtre elle allait s'ouvrir et que quelqu'un allait venir me sauver...

Marie (15 ans) : D'autres fois, je rêvais que je volais comme une mouette et qu'il ne pouvait pas me suivre.

Les draps salis...⁴⁸

Le personnage « s'abîme en pensées⁴⁹ », dans le décor de sa chambre pour ne pas souffrir, à la fois victime souffrante et observatrice non souffrante plus ou moins présente. Ces deux parties de la personnalité dissociée peuvent amener à supporter le réel, car si la partie qui souffre est submergée par la souffrance, la partie qui observe peut continuer à se développer car, n'étant pas agressée directement, elle reste plus ou moins indemne par rapport au choc. En d'autres termes, Marie isole ses affects « se robotisant quelque peu, [...], en ne pensant plus guère à ce qui [lui] arrive⁵⁰ ». La dissociation psychologique devient alors pour la victime une manière de ne pas souffrir de façon aussi dramatique qu'au moment de l'abus sexuel⁵¹.

Ensuite, c'est précisément dans la rêverie que Marie (8 ans) semble trouver refuge, lui permettant d'échapper à la situation en imaginant s'envoler comme un oiseau. Ce « refuge merveilleux⁵² » qui passe par l'intellectualisation, permet au personnage de se distancer de l'implication de sa personne entière dans le calvaire. Cette dissonance pour ne pas sombrer, devient dès lors nécessaire, à la fois dans la réalité psychotraumatique et dans le rapport à l'imaginaire. D'autres refuges merveilleux permettent aux personnages victimes de transfigurer le réel avec notamment des fictions connues de l'enfance, à l'instar des contes, qui revêtent le caractère métaphorique de la violence, et ce procédé renvoie à la difficile énonciation que l'enfant victime d'inceste connaît⁵³. La fictionnalisation de la violence constitue un espace de parole pour l'enfant et une première forme de mise en mots du traumatisme et de la honte car s'il s'agit d'une non-énonciation factuelle, le personnage parvient malgré tout à déverrouiller le langage et peut nommer plus ou moins directement les choses.

Le clivage de la personnalité, considéré par les psychanalystes comme une caractéristique du traumatisme, agit comme « facteur de protection⁵⁴ » pour l'enfant, c'est-à-dire comme un moyen de défense interne. Dissociée, la personnalité de l'individu se divise en une partie « socialement acceptée⁵⁵ » et une autre partie, intime, non révélée voire secrète. Dans *Azaline se tait*, cette partie intime tend à s'exprimer lorsque la fillette est isolée, par des détours figurant des refuges merveilleux qui constituent une issue à la violence qui émane du traumatisme. Les contes entretiennent la particularité de présenter des figures de l'enfance blessée. Azaline invente successivement des histoires à partir de ces trames connues et invite ses camarades à interpréter ces histoires, mettant alors en scène toute la violence qu'elle accumule dans son intimité, dans un jeu métathéâtral. Sont revisités *Les trois petits cochons*, où les cochons sont inévitablement dévorés par « un loup monstrueux, affamé, assoiffé de sang⁵⁶ », ou encore *Blanche Neige*, dont les sept nains martyrisent la jeune femme et la réduisent en esclavage. Puis Azaline met en scène une histoire dans laquelle une fillette se fait dévorer par un ogre chaque nuit métaphorisant ce qu'elle-même subit.

La dernière histoire contée est prise en charge par une camarade de classe après le renvoi d'Azaline de l'école ; elle combine les contes de *Cendrillon* et de *Peau d'Âne* pour évoquer le quotidien d'une princesse enfermée dans un château, à qui son père rend visite toutes les nuits pour savoir si elle s'est décidée à l'épouser, et le conte de s'achever ainsi :

Zoé : Cendrillon réussissait à s'échapper tous les matins.

Maîtresse : Et où allait-elle ?

Zoé : À l'école.⁵⁷

Le conte, dont est questionné l'archétype structurel, agit comme un détour capable d'aborder le réel d'une autre manière. La dévoration par une créature monstrueuse représente la dévoration symbolique de l'enfance par l'inceste et questionne également le genre humain, capable de tant d'atrocité. La fiction et le réel s'imbriquent alors, et chaque tentative de fictionnalisation devient pour Azaline l'opportunité d'aborder son calvaire réel. En mettant en scène ces histoires à la troisième personne, Azaline parle d'elle-même se faisant tour à tour cochon, princesse et petite fille, ce qui lui permet de transcrire son histoire et de renouer le lien avec autrui :

Le honteux aspire à parler, mais ne peut rien vous dire tant il craint votre regard. Alors, il raconte l'histoire d'un autre qui, comme lui, a connu un fracas incroyable. À la honte qui me fait me taire s'ajoute, si je parle, la culpabilité de vous entraîner dans mon malheur.⁵⁸

Petite fille dans le noir exploite également des références au conte comme fil conducteur du récit. Ces fictions de l'enfance que sont les contes détournés fonctionnent tels des lieux capables d'accueillir le traumatisme des personnages, où peuvent s'exprimer leurs émotions. Par ailleurs, les personnages de contes merveilleux, ont la particularité commune d'être des personnages triomphants, résilients, car parvenant à dépasser leurs malheurs et donc à nous émerveiller. Enfin, malgré les drames de l'existence, le personnage est déterminé à vivre malgré tout dans la fiction et entretient une certaine forme d'espoir. Dans l'œuvre de Suzanne Lebeau, de petite fille impuissante qui subit, Marie devient femme engageant sa propre réparation. Le fait de revivre le traumatisme à une autre distance – ce qui est mis en perspective par les nombreux *flash-back* qui ponctuent le présent de l'action dramatique pour représenter des scènes du passé, associées à l'enfance et l'adolescence de Marie – permet au personnage adulte à la fois de se réapproprier sa personnalité et de rescinder ce qui a été abîmé, morcelé. En revivant les situations violentes de son passé, elle parvient à mobiliser ses propres outils thérapeutiques :

La répétition traumatique croisée et tissée avec l'ancien de l'existence va repositionner le sujet dans le vivant en recréant, sur le vide du néant, les formes et les contours au sujet. C'est une tentative de mettre en symbolisation ce qui n'est plus, ce qui fait trou, voire ce qui était vide de sens et existant avant l'agression.⁵⁹

La répétition de certaines scènes passées sont des invitations pour le personnage devenu adulte à se réapproprier son drame pour interagir progressivement avec lui, voire le maîtriser et peut-être le dépasser. En effet, si au début de l'œuvre Marie adulte est spectatrice impuissante de ces différents tableaux qui s'offrent à elle autant qu'au lecteur-spectateur, et qu'elle ne peut les commenter que de l'extérieur – elle-même étant alors spectatrice du drame –, elle transforme son positionnement au fil de l'œuvre comme évoqué précédemment et le personnage interfère de manière progressive avec les autres-espaces temps et son Soi à des âges de la vie qui appartiennent au passé.

La répétition de la scène, en tant qu'effet pathogène, si elle peut être douloureusement appréhendée, peut aussi connaître un versant positif amenant à la résolution du trauma, car précisément « en rejouant la scène commotionnante, le sujet tente d'approprier le traumatisme, de le laisser affleurer à sa conscience, afin de s'en libérer⁶⁰ », dans une « dimension curative⁶¹ ».

En d'autres termes, Marie, en revivant le traumatisme qu'elle a subi, le visualise, se l'approprie et le dépasse, de sorte qu'à la fin de l'œuvre, Marie (35 ans) éteint la lumière dans sa chambre et fait le noir total, dépassant toutes ses peurs, celle d'être confrontée à son passé ou celle de l'obscurité. Elle n'est plus prisonnière de son passé, elle se regarde une dernière fois dans le miroir, attentivement, et constate les marques rassurantes de son vieillissement qui la séparent de son enfance : « des cheveux blancs, des rides qui m'éloignent tous les jours un peu plus de mon enfance. Je suis tellement contente de ne plus être une enfant⁶² ». Effectivement, malgré les chocs de l'existence, le personnage a la capacité de grandir et de se réparer. C'est d'ailleurs le personnage devenu adulte qui rétablit avec exactitude la réalité et apaise sa propre subjectivité, en désignant sans nuance le seul coupable de ce drame, calmant ainsi l'adolescente et consolant l'enfant :

Marie (8 ans) : Il disait que c'était un secret... Notre secret que personne ne pouvait comprendre...

Marie (15 ans) : Un maudit secret empoisonné qui m'a gâché toute mon adolescence.

Marie (8 ans) : (Elle pleure.) Ce n'est pas de ma faute.

Marie (35 ans) : Non ! Ce n'est pas de ta faute. Tout le monde le sait que ce n'est pas de ta faute. Il y a un coupable, un seul coupable, et ce n'est pas toi. C'était un lâche qui a préféré se sauver. Tu sais bien que ça ne peut pas être de ta faute. Ce serait trop épouvantable que les enfants soient coupables quand les adultes font des bêtises.⁶³

En refusant de s'auto-attribuer la responsabilité des actes, Marie peut renouer avec le sentiment de vivre. Elle porte ainsi réparation aux personnages davantage vulnérables, du fait de leur âge, et c'est à sa propre guérison qu'elle participe. D'une certaine manière, c'est le personnage adulte qui rend justice aux autres personnages, en les déculpabilisant tout d'abord, puis en abolissant la peur et la honte qui les paralyse. Marie adulte est un personnage tourné vers l'avenir car, à la différence de ces pendants enfantins, elle n'est pas figée dans le passé et impuissante.

La capacité à se projeter est effective puisque l'enfant a pu devenir adulte malgré tout. Marie (35 ans) décide de quitter sa chambre, comme elle quitte son espace spatio-temporel pour rejoindre ceux de Marie (15 ans) et Marie (8 ans) dans lesquels elle pénètre pour les embrasser, et la pièce de s'achever ainsi. Le personnage cesse d'être anéanti par le traumatisme de l'inceste et refuse l'idée de sa propre mort⁶⁴. L'action du temps est donc déterminante dans la pièce et d'où le choix de Suzanne Lebeau d'avoir recours à un personnage adulte à partir duquel donner une lecture du traumatisme de l'inceste qui permet d'envisager l'espoir et l'avenir pour un jeune lecteur-spectateur.

Pour conclure l'étude de ces pièces de théâtre destinées à la jeunesse qui mettent en scène l'inceste, il semble que la rigueur de style associée à l'autocensure des auteurs qui œuvrent à destination de la jeunesse ne permet pas de montrer la violence dont il est question dans les œuvres. Ainsi, le lecteur-spectateur est moins confronté à l'événement traumatique qu'à ses conséquences dont la honte fait partie. Les auteurs opèrent par détours en ne proposant pas une représentation explicite de la scène traumatique qui est racontée et non montrée, ce qui rend diffusables et esthétiquement acceptables ces productions en garantissant leur lisibilité par un jeune destinataire. C'est notamment dans les séquences psychologiques, corollaires au drame, que se lisent l'inceste et ses répercussions en tant que « noyau traumatique⁶⁵ ».

Par ailleurs, si la caractéristique essentielle du théâtre destiné à la jeunesse est d'entretenir l'espoir sous toutes ses formes, nous voyons avec ces productions que s'il y a blessure de l'enfant, il y a nécessairement tentative de soin et de cicatrisation, vers une guérison possible. C'est dans cette perspective précisément que se dessine une lecture de la réparation de la honte. L'éclatement de l'identité subjective puis la réunification des identités, la diffraction spatio-temporelle puis la restructuration, l'indicible métaphorisé puis le dicible partagé, établissent une distance entre le destinataire dans la réception de l'œuvre et l'expérience vécue dans la fiction pour en donner une

lecture possible. De la sorte, l'inceste n'est pas seulement suggéré, mais pleinement assumé et dénoncé. Donner une représentation du personnage, qui pourtant a vécu l'impensable, devient possible parce que celui-ci est capable de se réparer et continue à évoluer et à se développer sous le regard du lecteur-spectateur.

Parce que l'enjeu est « d'exprimer ce qui ne peut se dire⁶⁶ », les auteurs développent des dispositifs capables d'accueillir la fiction. Ils élaborent notamment de véritables trajectoires de résilience pour leurs personnages, permettant à la fois de dénoncer une réalité cruelle et d'exposer ces sujets saisissants par leur violence intrinsèque. La forme artistique est ainsi capable de contribuer à dépasser les hontes subies en confrontant – par certains détours – à ces situations puisqu'en transformant le réel, il s'agit aussi d'aller contre lui, d'en saisir les anamorphoses et autres diffractions⁶⁷, dans une trajectoire de guérison possible en sortant du lieu refuge de l'intime.

¹ Perzo Laurianne « Esthétique de la résilience dans le théâtre jeunesse de la guerre », in *Fixxion*, « Enfances », n° 17, Déborah Lévy-Bertherat, M. Lévêque (dir.), 2018, p. 130-141.

² Page Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme, esthétiques de la résistance*, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 17.

³ Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir*, Montreuil, Théâtrales, 2012.

⁴ Martin Lise, *Azaline se tait*, Morlanwelz, Belgique, Lansmann, 2002.

⁵ Il s'agit là d'une différence avec la plupart des autres textes dramatiques qui thématisent l'inceste et qui recourent au conte source *Peau d'Âne* dont ils proposent une relecture, entre adaptation et re-création, occasionnant ainsi des lectures basées sur l'intertextualité.

⁶ Nous pouvons ici citer les principaux textes dramatiques pour la jeunesse qui abordent la problématique de l'inceste : *Petite fille dans le noir* de Suzanne Lebeau (Théâtrales, 2012), *Azaline se tait* de Lise Martin (Lansman, 2002), *Ab la la ! Quelle histoire* de Catherine Anne (Actes Sud-Papiers, 1995), *Peau d'Âne* d'après Charles Perrault de Jean-Michel Rabeux (L'Avant-Scène théâtre, 2014), *Seule dans ma peau d'âne* d'Estelle Savasta (Lansman, 2008), *Peau d'Âne ou la véritable histoire de Peau d'Âne racontée par le maître de musique du palais d'Anca Visdei* (L'Avant-Scène théâtre, 2002), *Belle des eaux* de Bruno Castan (Théâtrales 2002 - Très Tôt Théâtre, 1990), *La Fille aux oiseaux* de Bruno Castan (Théâtrales 2011 - Très Tôt Théâtre, 1988), *Quelques pages du journal de la middle class occidentale* de Sylvain Levey (Théâtrales, Théâtre en court 1, 2005).

⁷ Lemitre Samuel, Laloum Adeline, « Psychothérapie des victimes de traumatismes sexuels », in Coutanceau Roland, Lemitre Samuel, Smith Joanna (dir.), *Trauma et résilience : victimes et auteurs*, Paris, Dunod, 2012, p. 197.

⁸ Garnier Salomé, « Cliniques des violences sexuelles, du psychotraumatisme et prise en charge », in Tychey Claude (dir.), *Violence subie et résilience*, Toulouse, Érès, 2015, p. 143.

⁹ Tisseron Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 1992 [Préface à l'édition de 2007], p. 15.

¹⁰ Dietschy Vincent, Kabuth Bernard, Le Moal Loïc, Maazi Leïla, Plun Orlane, « La prise en charge des enfants victimes de violences », in Tychey Claude (dir.), *Violence subie et résilience, op. cit.*, p. 95.

¹¹ Ce fait divers concerne une fillette de dix ans victime d'inceste dans un petit village du Québec. L'enquête avait révélé que la fillette victime de violences sexuelles durant cinq années, « recrutait » également d'autres enfants à l'école pour participer à ces crimes. Une trentaine d'enfants auraient été victimes de son père. Les journaux titrent alors : « L'Ogre de L'Acadie, Le monstre ».

¹² Lebeau Suzanne, *op. cit.*, p. 9.

¹³ Garnier Salomé, « Cliniques des violences sexuelles, du psychotraumatisme et prise en charge », *op. cit.*, p. 165.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir, op. cit.*, p. 65.

¹⁶ Dietschy Vincent, Kabuth Bernard, Le Moal Loïc, Maazi Leïla, Plun Orlane, « La prise en charge des enfants victimes de violences », *op. cit.*, p. 95.

¹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁸ Garnier Salomé, « Cliniques des violences sexuelles, du psychotraumatisme et prise en charge », *op. cit.*, p. 141.

¹⁹ Martin Lise, *Azaline se tait, op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.*, p. 53.

²² Dietschy Vincent, Kabuth Bernard, Le Moal Loïc, Maazi Leïla, Plun Orlane, « La prise en charge des enfants victimes de violences », *op. cit.*, p. 94.

- ²³ Martin Lise, *Azaline se tait*, *op. cit.*, p. 49.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 53.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 49.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 47.
- ²⁷ Haesevoets Yves-Hiram, Van Gijsegem Hubert, *L'enfant victime d'inceste, de la séduction traumatique à la violence sexuelle*, Bruxelles, De Boeck, 2003, [1997], p. 259.
- ²⁸ Martin Jean-Pierre, *La honte, Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2017, p. 34.
- ²⁹ Cyrulnik Boris, *Mourir de dire*, Paris, Odile Jacob, 2010.
- ³⁰ Haesevoets Yves-Hiram, Van Gijsegem Hubert, *L'enfant victime d'inceste, de la séduction traumatique à la violence sexuelle*, *op. cit.*, p. 259.
- ³¹ Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir*, *op. cit.*, p. 56.
- ³² De Becker Emmanuel, Hayez Jean-Yves, *L'Enfant victime d'abus sexuel et sa famille : évaluation et traitement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 162.
- ³³ Martin Lise, *Azaline se tait*, *op. cit.*, p. 53.
- ³⁴ Catheline Nicole, « Harcèlements entre pairs à l'école », in Coutanceau Roland, Lemitre Samuel, Smith Joanna (dir.), *Trauma et résilience : victimes et auteurs*, *op. cit.*, p. 355.
- ³⁵ *Id.*
- ³⁶ *Id.*
- ³⁷ Il s'agit de la comptine « La petite hirondelle », dans des versions légèrement altérées, l'une, chantée par Marie et constituant la première réplique du texte de Suzanne Lebeau, l'autre, chantée en chœur par les enfants dans la cour et constituant les derniers mots de la pièce de Lise Martin.
- ³⁸ *Petite fille dans le noir* de l'auteure québécoise fut écrite vingt ans avant sa parution aux éditions Théâtrales en 2012, et le paratexte de l'œuvre révèle dans une lettre écrite par Suzanne Lebeau et placée en exergue à la pièce, que la première version du texte est datée de 1991 alors qu'*Azaline se tait* écrite par la française Lise Martin a été publiée une première fois en 2002 chez Lansman dans l'ouvrage *Théâtre à lire et à jouer* n° 5, collection « printemps théâtral ».
- ³⁹ Dans la version de *Petite fille dans le noir*, l'hirondelle se fait couper les ailes.
- ⁴⁰ En interrogeant à ce propos Lise Martin, à qui nous avons appris par la même occasion l'occurrence significative entre les deux productions lors d'un échange à l'occasion de la rencontre-forum « Le théâtre, ça circule : du tapuscrit à la scène et à la classe », organisée au Théâtre du Grand Bleu, le 31 mai 2017 à l'occasion de la manifestation annuelle du 1er juin des écritures théâtrales.
- ⁴¹ Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir*, *op. cit.*, p. 11, p. 55.
- ⁴² Sarrazac Jean-Pierre, « Devenir-scénique », in Jean Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, p. 62-65.
- ⁴³ Notons que Suzanne Lebeau travaille en liens étroits avec sa compagnie de théâtre, Le Carrousel à Montréal, qu'elle fonda avec son époux, et metteur en scène, Gervais Gaudreault en 1975 et dont elle est la directrice artistique. L'écriture de Suzanne Lebeau se trouve fortement imprégnée par la mise en espace du texte. Ainsi, les didascalies servent à construire l'espace, à la manière d'un cahier de régie, et l'on sait notamment que l'auteure travaille en tout premier lieu avec, voire pour Gervais Gaudreault qui a l'exclusivité de la première création de chacun de ses textes. Nous pensons donc que Suzanne Lebeau écrit en imaginant le passage à la scène, dans sa matérialité et sa technicité, et que les indications fournies participent de l'élaboration d'un imaginaire de la scène. Ainsi, les indications données au niveau de l'espace ou de la lumière sont souvent très détaillées.
- ⁴⁴ Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir*, *op. cit.*, p. 9.
- ⁴⁵ *Id.*
- ⁴⁶ *Id.*
- ⁴⁷ *Id.*
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 74.
- ⁴⁹ Ancelin-Schützenberger Anne, *Ces enfants malades de leurs parents*, Paris, Payot, 2005 [2003], p. 16.
- ⁵⁰ De Becker Emmanuel, Hayez Jean-Yves, *L'Enfant victime d'abus sexuel et sa famille : évaluation et traitement*, *op. cit.*, p. 163.
- ⁵¹ Ancelin-Schützenberger Anne, *Ces enfants malades de leurs parents*, *op. cit.*, p. 16.
- ⁵² Cyrulnik Boris, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 2002, [1999], p. 10.
- ⁵³ Haesevoets Yves-Hiram, Van Gijsegem Hubert, *L'enfant victime d'inceste, de la séduction traumatique à la violence sexuelle*, *op. cit.*, p. 9.
- ⁵⁴ Cyrulnik Boris, *Un merveilleux malheur*, *op. cit.*, p. 10.
- ⁵⁵ *Id.*
- ⁵⁶ Martin Lise, *Azaline se tait*, *op. cit.*, p. 43.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.
- ⁵⁸ Cyrulnik Boris, *Mourir de dire*, *op. cit.*

⁵⁹ Garnier Salomé, « Cliniques des violences sexuelles, du psychotraumatisme et prise en charge », *op. cit.*, p. 166.

⁶⁰ Lecossois Hélène, « L'écriture du traumatisme de debbie tucker green ou la mise en jeu de la répétition », In, Christiane Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme, esthétiques de la résistance*, *op. cit.*, p. 186.

⁶¹ *Id.*

⁶² Lebeau Suzanne, *Petite fille dans le noir*, *op. cit.*, p. 77.

⁶³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁶⁴ Fischer Gustave-Nicolas, *Les blessures psychiques, la force de revivre*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 73.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁶ Bayard Pierre, « Avant-propos », *Europe, revue littéraire mensuelle*, « Écrire l'extrême. La littérature et l'art face aux crimes de masse », n° 926-927, juin-juillet 2006, p. 3.

⁶⁷ André Emmanuelle, Boyer-Weinmann Martine, Kuntz Hélène (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, Le Manuscrit, 2008.

