



02

Sommaire

05

Editorial

Justine Le Floc'h

20

Premier volet

Miracle de la rose de Jean Genet : l'éhontement à l'œuvre ?

Chloé Vettier

32

« Combattre le pire par le mal' » : violence et langage par-delà la honte dans *Beloved* de Toni Morrison

Fanny Corbel

42

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

Laurianne Perzo

57

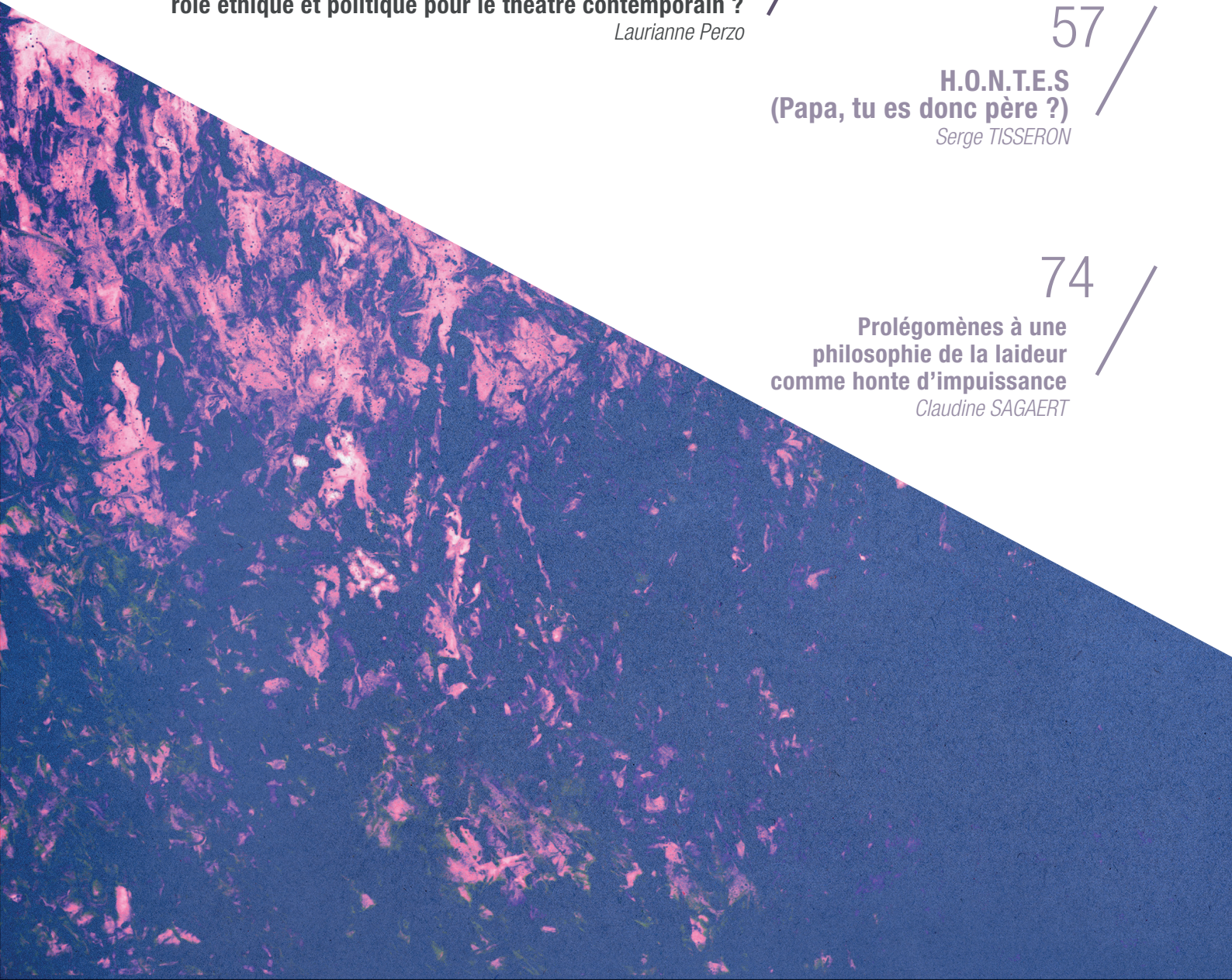
**H.O.N.T.E.S
(Papa, tu es donc père ?)**

Serge TISSERON

74

Prolégomènes à une philosophie de la laideur comme honte d'impuissance

Claudine SAGAERT



Second volet**Dire l'indicible : stratégies de corruption chez Lola Lafon***Justine Muller*

98

106

« Pute impénitente » : identités et féminismes dans l'œuvre de Carol Leigh*Kelsey Davies*

116

(Se) faire violence. La honte dans deux récits du conflit interne péruvien : « ¡Pacha tikra! » de Walter Lingán et « Cirila » de Carlos Thorne*Mathilde Salaün*

126

Troisième volet**Le récit de l'institutionnalisation d'un parent : le lien après la honte***Cathy Dissler*

135

Dire et réparer la honte suicidaire dans le théâtre contemporain*María Einman*

145

Quatrième volet**La honte de l'écriture, l'écriture de la honte : le labyrinthe de Christa Wolf***Guillermo Héctor*

157

Les Misérables à l'Élysée. Étude de cas des dynamiques de médiation du champ artistique vers le champ politique*Tristan Dominguez*

170

Biographie des auteur·rice·s

COMITÉ DE RÉDACTION

REDACTRICE EN CHEF : **Justine Le Floc'h** (Université du Québec à Montréal) REDACTRICES ADJOINTES : **Ève Benhamou** (université Sorbonne Nouvelle), **Myriam Boulin** (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et **Priscilla Coutinho** (université Sorbonne Nouvelle) RESPONSABLE AUTEUR•RICE•S : **Héloïse Van Appelghem** (université Sorbonne Nouvelle) RESPONSABLES DU COMITE SCIENTIFIQUE : **Aliette Ventéjoux** (université Jean Monnet Saint Étienne) et **Guglielmo Scafrimuto** (université Sorbonne Nouvelle) Responsables ateliers : **Marie Grenon** (université Sorbonne Nouvelle) et **Claire Salles** (université Sorbonne Nouvelle) ORGANISATION DU CYCLE DE CONFERENCES-DISCUSSIONS : **Marie Grenon** (université Sorbonne Nouvelle), **Justine Le Floc'h** (UQÀM) et **Claire Salles** (université Sorbonne Nouvelle). GRAPHISTE : **Claire Salles** (université Sorbonne Nouvelle).

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Elisabeth Bouzonviller (PR, université Jean Monnet) ; **Katell Brestic** (MCF, université d'Angers) ; **Lucie de Carvalho** (MCF, université de Lille) ; **Anne Cousson** (MCF, université de Poitiers) ; **Delphine David** (MCF, université Sorbonne Paris Nord) ; **Morgane Kappès-Le-Moing** (MCF, université Jean Monnet) ; **Sarah Montin** (MCF, université Sorbonne Nouvelle) ; **Alexandra Poulain** (PR, Université Sorbonne Nouvelle) ; **Floriane Reviron-Piegay** (MCF, université Jean Monnet) ; **Antonia Rigaud** (MCF, université Sorbonne Nouvelle) ; **Yvonne-Marie Rogez** (MCF, université Paris 2 Panthéon-Assas).

COMITÉ DE LECTURE

Lucie Bonnet (université Jean Monnet Saint Étienne), **Yasna Bozhkova** (université Sorbonne Nouvelle), **Catherine Girodet** (université de Reims), **Claire Couturier** (université Sorbonne Nouvelle), **Fadi Khodr** (université Sorbonne Nouvelle), **Ervina Kotollosi** (université Sorbonne Nouvelle), **Pamela Krause** (Sorbonne Université), **Anais Ornelas** (Sorbonne Université), **Maria Serafina Russo** (université Sorbonne Nouvelle), **Charlotte Wadoux** (université Sorbonne Nouvelle).

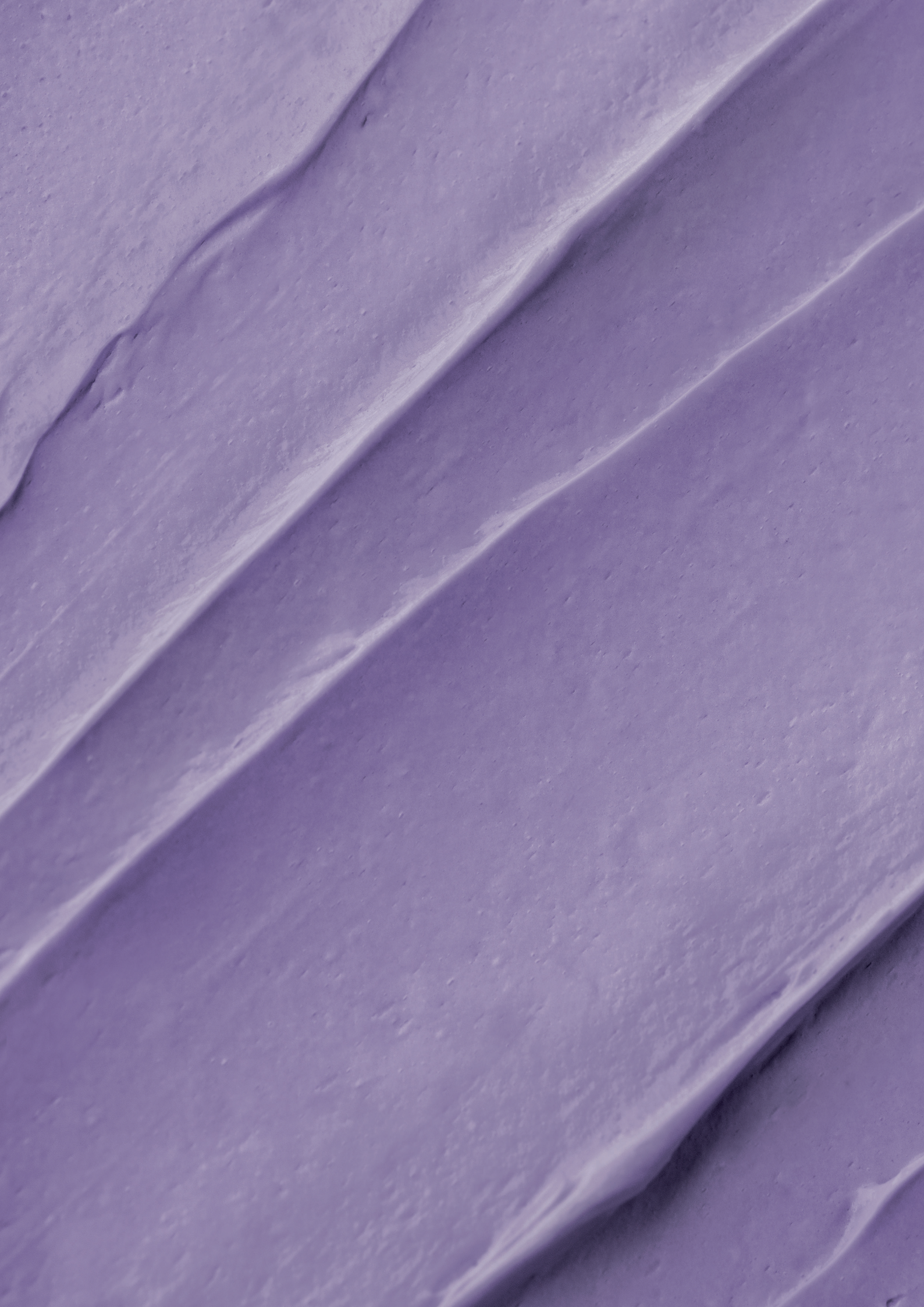
Numéro labellisé par les Presses Sorbonne Nouvelle et réalisé avec le soutien des écoles doctorales et de la Commission de la recherche de l'Université Sorbonne Nouvelle.

Conception graphique et mise en page : **Jihane Chartier**.

Illustration de la couverture : **Caroline Dejoie**.

ISSN 2804-7117. Traits d'union (Paris. Imprimé).





Editorial

Penser la littérature et les arts comme des remèdes et des armes contre le mépris

Justine Le Floc'h, Université du Québec À Montréal

Désormais, on se lève et on se barre¹. En février 2020, dans le contexte du mouvement #MeToo qui accélère la lutte contre les discriminations sexistes², l'actrice Adèle Haenel quitte la cérémonie des Césars lorsqu'elle apprend que le réalisateur polonais Roman Polanski, accusé de violences sexuelles et condamné pour abus sexuel sur mineur, obtient le prix du meilleur réalisateur. Sur le chemin de la sortie, elle s'exclame : « C'est la honte ! La honte ! ». La scène, dépêchée par l'Agence France Presse, fait aussitôt l'objet d'une forte médiatisation, qui s'explique en partie par le fait que les douze nominations du film *J'accuse* avaient déjà conduit à une mobilisation féministe en amont de l'événement. Par ce départ qui entache l'impeccable cérémonie des Césars, Adèle Haenel dénonce la complaisance politique et le masculinisme inébranlable de cette prestigieuse académie, censée incarner un idéal culturel : elle fait advenir le scandale. Mais comment comprendre la mention de cet affect dans ce contexte ? Plus encore, quelles sont les personnes qui en sont affectées ? Dans ces circonstances, la honte pourrait d'abord être celle de l'actrice, qui est aussi membre et bénéficiaire de cette institution dont la corruption morale éclate au grand jour. Attentive à ce signal affectif, elle choisirait alors d'aligner son comportement sur ses convictions et de quitter la salle, afin de s'extraire de ce groupe qu'elle juge coupable. Mais la honte peut également désigner l'affect que, selon elle, chacun des membres du jury devrait ressentir. Suivant cette hypothèse, la honte serait moins un affect exprimé qu'un affect assigné. Sa mention fonctionnerait comme un châtement infligé à cette assemblée démystifiée,

dont le prestige ne suffit plus à ce que le public en tolère les l'égard des luttes féministes est

aussi un mépris envers un public devenu sensible à la discrimination de genre et aux violences sexuelles, et dont l'opinion ne provoque en eux que l'indifférence. Sous la plume de Virginie Despentes, c'est donc l'absence de honte qui apporte la preuve d'une rupture avec le contrat moral qui soude la communauté. « Ils voulaient séparer l'homme de l'artiste, ils séparent aujourd'hui les artistes du monde³ », précise quant à elle Adèle Haenel. dérèglements. Car la honte ne désigne pas seulement le sentiment déjà là, mais encore celui que l'énoncé performatif fait advenir. Elle n'est pas toujours un signal de l'indignité, mais également un opérateur de la disgrâce. Dans les jours suivants, la romancière et essayiste Virginie Despentes, autrice du manifeste féministe *King Kong Théorie* (2006), publie une tribune de soutien. Elle s'adresse à son tour aux membres de cette académie et leur lance : « Vous n'avez décidément honte de rien⁴ ». Le même affect surgit à nouveau, mais il est cette fois employé dans une assertion négative, quoique tout aussi virulente : les destinataires sont déclarés sans vergogne, privés du sens moral le plus élémentaire qui aurait dû leur permettre d'anticiper le fait que leur transgression des normes liées à la parole et à la représentation des femmes bouleverserait le public et ne demeurerait pas impunie. Le mépris qu'ils affichent à Sept mois plus tard, elle est l'invitée d'une émission radiophonique de grande écoute, lors de laquelle l'animateur lui demande de revenir sur cette scène :

« *J'ai ces bruits dans ma tête,
Et j'aimerais que ça cesse
Mais en vain* »
Yseult, « Corps », 2019.

« Avec le recul, à quoi tout cela a-t-il servi ? », lui demande-t-il⁵. La réponse de l'actrice est la suivante : « Ça a donné des images à des gens qui finalement en manquent, ça fait chaud au cœur à beaucoup de militants et de militantes, ça participe à la dynamique de soulèvement ». Elle affirme ainsi que les médias disposent d'une force d'action politique, dont les mécanismes sont à la fois individuels, puisqu'ils nourrissent l'imaginaire et renforcent le « cœur », c'est-à-dire les convictions et le courage ; et collectifs, car ils ne créent pas le changement à eux seuls, mais « participent » aux mouvements solidaires. Elle précise encore que leur moyen d'action particulier est qu'ils aident à renouveler la « grille de lecture du monde », qui s'est « sédimentée par des dizaines d'années de construction de l'image ». La tribune de Virgine Despentes ne dit pas autre chose : ces images médiatiques tirent leur force de ce qu'elles offrent au public une nouvelle proposition de scénario, un nouveau rôle féminin, un nouveau costume, pour ne plus répondre au sexisme par la discrétion et le sourire, mais « à la guerrière » :

Adèle se lève et elle se casse. Ce soir du 28 février on n'a pas appris grand-chose qu'on ignorait sur la belle industrie du cinéma français par contre on a appris comment ça se porte, la robe de soirée. À la guerrière. Comme on marche sur des talons hauts : comme si on allait démolir le bâtiment entier, comment on avance le dos droit et la nuque raidie de colère et les épaules ouvertes. La plus belle image en quarante-cinq ans de cérémonie – Adèle Haenel quand elle descend les escaliers pour sortir et qu'elle vous applaudit et désormais on sait comment ça marche, quelqu'un qui se casse et vous dit merde. Je donne 80% de ma bibliothèque féministe pour cette image-là. Cette leçon-là⁶.

Alors qu'autrefois des manuels pouvaient enseigner les règles de politesse et la bonne manière de se tenir à table, l'image médiatique instruit et délivre un mode d'emploi antisexiste, qui repose sur de nouvelles normes corporelles et un nouveau protocole comportemental. Cependant, s'il s'agit toujours de se tenir droite, ce n'est plus pour incarner la grâce, mais la puissance : « Désormais on se lève et on se

barre ». Les médias partagent donc les fonctions de la « bibliothèque féministe », et prennent part avec elle à la lutte sociale et politique contre les inégalités et les discriminations, et cela quand bien même leur rôle serait non celui d'une action directe, mais d'un travail en arrière-plan, pour soutenir, encourager et faire « chaud au cœur à beaucoup de militants et de militantes ». Cet épisode médiatique de février 2020 et les réactions qu'il a suscitées illustrent précisément le propos de ce onzième numéro de la *Revue Traits d'Union*, consacré au rôle des arts, de la littérature et des médias dans la construction et la déconstruction du sentiment de honte. Les affects ne sont en effet pas seulement des réactions physiologiques naturelles et innées, mais également des phénomènes psycho-sociaux qui répondent à des normes culturelles. En tant que telles, les émotions peuvent faire l'objet d'une historicisation et sont susceptibles d'être déplacées, aussi bien par la socialisation qu'au contact d'objets culturels⁷ :

Si les histoires sont [...] les premiers véhicules de l'enseignement des émotions, on peut dire qu'avoir une émotion revient (ou consiste essentiellement) à accepter un certain type d'histoire. Ce qui veut dire que pour comprendre la vie émotionnelle d'un individu ou d'un groupe, il faut examiner les histoires qu'il se raconte et leurs relations⁸.

Le roman, le cinéma, le théâtre, ou encore la bande dessinée comptent parmi ces arts narratifs, « véhicules de l'enseignement des émotions »⁹.

L'objet du numéro est donc de rendre compte d'un imaginaire et d'une idéologie contemporaine de la honte à partir des discours littéraires et artistiques, considérés comme des vecteurs médiatiques d'une « pensée non savante¹⁰ » des affects. Il vise également à montrer en quoi, et dans quelles limites, l'écriture, la mise en scène ou la mise en image peuvent participer à sa réparation.

Fonctions et valeurs des émotions : heurs et malheurs de la honte

La honte est par excellence une émotion psychosociale, qui manifeste l'intériorisation de normes morales culturelles et la conscience de leur transgression. Parfois, elle survient en prévision d'un acte potentiellement indésirable qu'elle peut permettre d'éviter. Honte d'anticipation, « honte d'avant la honte¹¹ », elle s'apparente alors à la pudeur, qui contraint à la réserve et à la retenue, et que la culture occidentale n'a pas manqué de louer comme une vertu morale, historiquement considérée comme le propre de l'honneur féminin¹². Mais elle peut également survenir une fois l'acte accompli, et elle se présente dans ce cas plutôt comme un châtement par humiliation, dont une des fonctions est de dissuader de toute velléité de réitérer. Au XVII^e siècle, le médecin du jeune Louis XIII, Jean Héroard, ne conseillait pas autre chose au précepteur pour corriger le prince de ses fautes : mieux vaut donner aux enfants « une petite honnête honte [...] plutôt que trop de crainte du châtement », prévenait-il les éducateurs¹³. Cependant, dans ce contexte historique, recommander la mortification de l'âme était avant tout une manière de dissuader de recourir à la mortification du corps et de limiter le déferlement de la violence physique : « Songez dans les châtements plutôt à faire monter le sang au visage qu'à le répandre. L'esprit mortifié porte plus à la perfection que le corps maltraité », conseille plus explicitement le théologien Laurent Bordelon aux parents soucieux de respecter leur devoir de correction sans pécher par excès de sévérité¹⁴. Une telle théorisation de la honte, instrument jugé bienvenu pour une éducation bienveillante selon les normes du XVII^e siècle, ne peut manquer de surprendre au regard des normes contemporaines, selon lesquelles la violence symbolique et verbale produit des effets délétères sinon équivalents, au moins comparables, à ceux que produit la violence physique.

Affect profondément dialogique¹⁵, la honte peut cependant se passer de tiers réprobateur, et prendre la forme

du mépris de soi, qui survient quand l'idéal du moi ne se satisfait pas de ce que le moi a à lui offrir, et lorsque les valeurs de l'individu entrent en conflit avec son environnement et ses actions effectives. Pour cette raison, elle n'est pas seulement une intériorisation oppressive des normes extérieures, mais peut également jouer un rôle adaptatif et inciter l'individu à agir conformément à ce en quoi il croit, c'est-à-dire selon ses propres valeurs et ses propres normes – à condition bien sûr que les conditions de son action le laissent disposer de son autonomie¹⁶. Les approches fonctionnalistes de la honte soulignent en effet que tant que celle-ci demeure modérée, tant qu'elle est vécue comme un signal d'inconfort¹⁷, et tant qu'un changement de comportement ou d'environnement est effectivement possible, elle peut permettre d'initier un processus favorable¹⁸. Ainsi la honte est-elle par exemple le point de départ de l'expérience de pensée proposée par Jacques Derrida à l'ouverture de *L'Animal donc que je suis* :

Souvent je me demande, moi, pour voir, qui je suis – et qui je suis au moment où, surpris nu, en silence, par le regard d'un animal, par exemple les yeux d'un chat, j'ai du mal, oui, du mal à surmonter une gêne.

Pourquoi ce mal ?

J'ai du mal à réprimer un mouvement de pudeur. Du mal à faire taire en moi une protestation contre l'indécence. Contre la malséance qu'il peut y avoir à se trouver nu, le sexe exposé, à poil devant un chat qui vous regarde sans bouger, juste pour voir. Malséance de tel animal nu devant l'autre animal, dès lors, on dirait une sorte d'animalséance : l'expérience originale, une et incomparable de cette malséance qu'il y aurait à paraître nu en vérité, devant le regard insistant de l'animal, un regard bienveillant ou sans pitié, étonné ou reconnaissant. Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide. C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. Réflexion de la honte, miroir d'une honte honteuse d'elle-même, d'une honte à la fois spéculaire, injustifiable et inavouable. Au centre optique d'une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience de l'être.

Honte de quoi et nu devant qui ? Pourquoi se laisser envahir de honte ? Et pourquoi cette honte qui rougit d'avoir honte¹⁹ ?

La honte d'être nu devant une bête qui n'est pas nue parce qu'elle est nue naturellement, reproduction ordinaire de l'événement extraordinaire qui ouvre la Genèse, est le point de départ d'un questionnement d'ordre ontologique, dont les conséquences sont éthiques et politiques. Derrida fait sortir une honte triviale de l'indifférence dans laquelle elle est tenue et la constitue en objet authentiquement philosophique, illustrant remarquablement l'intérêt qu'il y a à offrir à la honte en particulier et aux affects en général la considération de l'entendement.

Cependant, les conditions requises pour que cet affect constitue une voie heureuse d'apprentissage sont loin d'être toujours réunies. Rattachée par étymologie à la crainte de l'opinion d'autrui, du déshonneur et de l'exclusion (*hōnida*, « déshonneur »²⁰), la honte apparaît aujourd'hui plus souvent comme un outil de contrôle social²¹ et un instrument de subordination qui enferme les sujets dans le silence²². Fréquemment mesurée à la culpabilité²³, elle est même parfois perçue comme un affect en fin de compte moralement inutile, sinon toxique²⁴. L'« abjecteur de conscience²⁵ » intérieur se nourrit largement des mythes et des préjugés culturels, de l'histoire familiale, des récits que les autres font sur nous, de souvenirs douloureux, de paroles incisives, d'indifférences blessantes. Passion indésirable, elle alimente la dévaluation de soi et dépossède de l'aspiration même à la dignité et à l'égalité.

Le champ extensif des humanités

La littérature, les arts et les médias, aux côtés des sciences humaines et sociales, ont joué un rôle crucial dans l'identification des hontes vécues, en même temps que dans la reconnaissance de leurs effets délétères pour l'individu et pour la société. La littérature, la bande dessinée, le théâtre ou encore le cinéma se sont en effet « impliqués²⁶ » dans la dénonciation de la continuité entre le mépris, les injures et la violence et dans la déconstruction des hontes douloureuses et aliénantes²⁷. Un rapide panorama peut en donner un premier aperçu. Le personnage du transclasse, figure désenchantée

du *picaro* et de l'arriviste des romans du XIX^e siècle, a par exemple fait son apparition dans la sphère littéraire et théâtrale francophone : les romans d'Annie Ernaux, de même que l'essai *Retour à Reims* de Didier Eribon, ont montré en quoi l'ascension sociale pouvait s'accompagner d'une honte de soi, ou plus exactement d'une honte des comportements, attitudes et attachements qui trahissent chez soi le lien avec la classe d'origine²⁹. Le mépris et la honte ont par ailleurs été identifiés par Frantz Fanon comme des modalités affectives déterminantes du racisme, quand celui-ci ne s'exprime pas ou plus par une haine ouverte et explicite³⁰. Albert Memmi, dans son *Portrait du colonisé*, relève également que « l'amour du colonisateur est sous-tendu d'un complexe de sentiments qui vont de la honte à la haine de soi³¹ ». La réflexion sur la construction sociale des inégalités de genre n'est pas en reste, et la production artistique sensibilise aux tabous liés au corps féminin – honte des règles³², honte du sexe féminin³³, honte de la sexualité³⁴, honte de la corpulence³⁵ – et au rôle des affects dans les assignations de genre³⁶. La littérature et les arts sont encore le lieu où peuvent se dire et se déconstruire les hontes que ressentent les victimes d'actes de violence, en particulier sexuelle³⁷. À rebours d'une approche autotélique des arts selon laquelle ceux-ci ne devraient être évalués que par des critères esthétiques et intrinsèques³⁸, auteur·rice·s et artistes affirment ainsi leur aspiration à répondre aux préoccupations éthiques contemporaines. Au sujet de la littérature, Jacques Bouveresse écrivait d'ailleurs avec verve : « L'idée que le texte littéraire est autoréférentiel et nous parle essentiellement de lui-même ou de la façon dont le langage y est utilisé me semble reposer sur une illusion complète ou sur le genre de cécité délibérée dont les théoriciens se montrent souvent capables³⁹ ». Considérant la littérature comme un mode de connaissance complémentaire à la philosophie morale, il soutenait en effet qu'elle contribue à aiguïser le jugement éthique, selon une approche qu'il partageait avec Martha Nussbaum ou encore avec Stanley Cavell pour le cinéma⁴⁰.

L'apparition de nouveaux genres littéraires proches de l'essai et de l'enquête documentaire, fût-elle une récréation à partir des témoignages, atteste d'ailleurs de l'existence d'une relation de continuité – et non de confusion⁴¹ – entre la fiction et les sciences humaines et sociales. Le décloisonnement des genres, entamé à l'initiative d'auteur•rice•s et d'artistes, mais aussi de chercheur•se•s désireux•ses d'explorer la richesse de l'intermédialité⁴², se poursuit jusqu'à inclure les genres non-fictionnels, et encourage à embrasser d'un même regard le champ extensif des humanités, en tant qu'il reflète une anthropologie contemporaine, mais également en tant qu'il prétend agir sur les représentations.

Une pharmacopée après la honte et un arsenal vers la reconnaissance

Dans le cadre du présent numéro, qui reprend le titre de l'ouvrage d'Alexandre Gefen *Réparer le monde* (2017)⁴³, l'entrée par la honte, émotion psychosociale par excellence, conduit à insister sur l'articulation entre le rôle éthique et le rôle politique de la littérature et des arts. La notion de « réparation »⁴⁴ est ici entendue comme un processus de rétablissement de la dignité personnelle et sociale, qui repose à la fois sur une guérison individuelle des blessures psychologiques et sur une reconnaissance des mécanismes structurels et de la responsabilité collective dans les souffrances vécues. Autrement dit, l'objet de la réflexion est de mettre en évidence la dimension intersubjective et psychopolitique de la fonction thérapeutique de la littérature et des arts quand ceux-ci mettent en récit, en scène et en image l'expérience de la honte. Dans une première lecture, le rôle éthique de la littérature et des arts peut en effet rejoindre leur fonction thérapeutique. L'idée que la littérature et les arts contribuent à penser et à panser les blessures de l'âme a fait l'objet d'une popularisation à la fois dans le champ universitaire par l'intérêt porté à la médecine narrative⁴⁵, et dans le champ médiatique par la diffusion du concept de « bibliothérapie »⁴⁶ ou de

« filmothérapie ». Cohabitent à ce jour des pratiques d'une très grande diversité, depuis les pharmacopées ludiques qui prescrivent, non sans humour, des lectures ou des films pour répondre à des demandes très spécifiques⁴⁷, jusqu'aux groupes de discussion où l'œuvre joue un rôle médiateur qui favorise l'accompagnement du travail de la maladie que vivent les patient•e•s en les aidant à verbaliser les épreuves vécues⁴⁸. L'action curative opère aussi bien du côté de la personne créatrice, pour laquelle la prise de parole est comme un accouchement qui permet une objectivation des événements et une sortie de soi libératrice⁴⁹, que du côté de la personne réceptrice, à laquelle l'œuvre apporte un langage et une élaboration symbolique qui l'aident à mettre en mots l'expérience vécue⁵⁰.

« Nous pouvons nous entraîner à respecter nos émotions et à les mettre en mots afin de les partager. Et là où la parole n'émerge pas encore, c'est notre poésie qui nous aide à la façonner », affirmait la poétesse et militante afro-féministe Audre Lorde, pour qui la poésie est un lieu où se forment les mots qui permettent de sortir de l'impuissance et de la peur et d'où jaillissent les idées qui se transforment en actions⁵¹. L'expérience entre dans le champ du nommable, peut bénéficier d'une reconnaissance réparatrice, voire recevoir la validation (« moi aussi ») et la compassion des récepteurs. L'activité artistique ou littéraire apparaît ainsi comme un outil de réaffiliation. Même lorsque son action thérapeutique se conçoit comme une guérison des blessures psychologiques individuelles, elle s'appuie primordialement sur un travail intersubjectif. Qu'il s'agisse d'un témoignage sur des souffrances subies, infligées ou vues, le « partage »⁵² contribue en effet à inscrire l'expérience individuelle dans un récit collectif.

De ce point de vue, quand les œuvres viennent « fournir aux sentiments d'injustice un langage commun »⁵³, comme c'est le cas dans un grand nombre de récits qui portent sur la honte, leur action thérapeutique gagne une portée politique, qui correspond à ce que le philosophe allemand Axel Honneth identifie comme des outils de la lutte sociale. D'après lui, la lutte sociale ne vise pas seulement l'appropriation des biens dans le contexte de leur mise en

oncurrency, mais également l'instauration des conditions d'intégrité personnelle : elle vise à garantir à chacun·e la possibilité de se constituer en sujet politique et à empêcher l'exclusion que produit le mépris. En cela, elle permet d'« universalis[er] les conditions d'accès à l'universel⁵⁴ ». La littérature et les arts ont leur rôle à jouer, car ces espaces sont ceux où se forge « une sémantique collective qui permet d'interpréter les déceptions personnelles comme quelque chose qui n'affecte pas seulement le moi individuel, mais aussi de nombreux autres sujets⁵⁵ ». Ils ont le pouvoir de rendre compte des formes de la stigmatisation, de l'humiliation et de la marginalisation, tout en éclairant les mécanismes psychosociaux responsables des blessures individuelles et de la vulnérabilité. Ils manifestent le fait que les expériences privées du mépris sont en réalité collectivement partagées, et qu'au lieu de demeurer enfouies dans un silence honteux, elles peuvent être nommées, identifiées et dénoncées, jusqu'à produire « un horizon d'interprétation subculturel » et fournir « les motifs moraux d'une lutte collective pour la reconnaissance⁵⁶ ». Les cultures militantes ont ainsi démontré que la connaissance des mécanismes d'intériorisation de la subordination et le partage des expériences singulières et subjectives pouvaient être sources d'émancipation⁵⁷. La démarche peut favoriser un retournement du stigmaté, et parfois être le seul moyen de réparation quand la justice fait défaut⁵⁸ : « La honte doit changer de camp⁵⁹ » affirmait ainsi en 2010 une campagne nationale contre le viol. Il ne s'agit donc plus seulement de considérer les arts comme un mode de connaissance, ni de se contenter de louer leur action bénéfique à l'échelle intime et privée, mais également de questionner leur rôle en tant qu'*ars affectandi*, selon l'expression retenue par Frédéric Lordon pour désigner un aspect de l'activisme, dont l'une des missions est de « restaurer les images manquantes » au moyen d'une « stratégie de l'impression »⁶⁰.

Réquisitoires contre la honte, le mépris et l'humiliation

En quoi la littérature, les arts et les médias participent-ils à l'identification, à la dénonciation, voire au renversement de ces hontes vécues et intériorisées ? Sous quelles conditions la mise en mots, en images ou en scène de la honte est-elle possible ? C'est à ces questions que ce numéro 11 de la *Revue Traits d'Union* se propose donc d'apporter des éléments de réponse. Sa préparation s'est accompagnée d'une journée d'étude⁶¹ et d'une série de huit conférences et discussions avec des chercheurs, des écrivains et des artistes⁶², qui tous ont contribué à enrichir ces « fragments d'un discours honteux⁶³ ».

Les œuvres étudiées dans le premier volet, « **L'expérience de la honte et la nécessité d'en sortir** », ont en commun de donner à voir comment la honte s'installe et se métamorphose sur le temps long, à l'échelle des vies des personnages, qui luttent pour en réchapper. À rebours des théories fonctionnalistes, elles exposent les effets délétères de cet affect et la nécessité de s'en libérer par une transformation. **Chloé Vettier**, qui consacre une partie de sa thèse de doctorat à l'histoire de la honte dans l'écriture autobiographique, ouvre cette série par une précieuse synthèse critique des théories du XX^e siècle qui se sont efforcées de distinguer honte et culpabilité. Schématiquement, ces travaux ont décrit la première comme une émotion archaïque et infantile, et la seconde comme un sentiment moral nécessaire à la régulation sociale. L'article poursuit ensuite le travail de synthèse critique par un examen plus spécifique de la manière dont les théoriciens de la justice, en particulier ceux du mouvement pour une justice restaurative – ou « réparatrice » –, ont pris en compte les affects des condamnés pour améliorer le système pénal.

D'après le criminologue John Braithwaite, l'humiliation constituerait une sanction efficace, à la condition *sine qua non* qu'elle soit accompagnée de mesures favorisant la réintégration dans la communauté.

Tout manquement à cette condition ne ferait que produire une « honte désintégrative », tout à fait contreproductive. Or, Chloé Vettier propose d'éclairer cette théorie à la lumière de la littérature – et, en retour, de montrer en quoi la réflexion contemporaine sur la justice nous aide à mieux lire les œuvres littéraires. L'étude de *Miracle de la Rose* (1946) lui donne l'occasion d'examiner les formes et la valeur de la honte dans l'œuvre de Jean Genet. Pour les prisonniers de ce roman, la honte est un stigmate qui les sépare du reste de la communauté. Elle les conduit à se reconstruire comme membres d'une sous-communauté, celle de la prison, qui dispose de son propre code moral. Dans les normes émotionnelles de ce groupe marginal, la honte devient paradoxalement un motif de glorification, et non de réintégration sociale. L'œuvre de Genet confirme donc le point de vue de Braithwaite selon qui la honte désintégrative, loin de servir de leçon morale, fait échouer le dispositif pénal. L'étude qui suit est proposée par Fanny Corbel, qui consacre ses recherches à l'œuvre de Toni Morrison. Elle montre en quoi *Beloved* (1987) se distingue des récits d'esclave qui le précèdent en ceci qu'il s'abstient de témoigner avec ostentation des violences subies et manifeste au contraire la difficulté à dire et l'incapacité à sortir du silence. La honte pèse profondément sur les personnages, les réduisant à une impasse morale, au point que le personnage central, Sethe, se rend coupable d'infanticide pour ne pas livrer sa fille aux esclavagistes et se condamne ainsi à demeurer captive du passé.

Enfin, Laurianne Perzo étudie la dramaturgie de deux pièces de théâtre contemporaines, *Azaline se tait* de Lise Martin (2002) et *Petite fille dans le noir* de Suzanne Lebeau (2012), qui toutes deux évoquent le traumatisme de l'inceste et sont destinées à un jeune public. Elles se confrontent à la gageure de l'« écriture de l'irreprésentable » et la relèvent en choisissant de montrer non pas l'événement traumatique lui-même, mais ses conséquences. Or, sur le temps long, la honte de l'impuissance au moment des actes est renforcée par la honte du secret, au point de produire chez le sujet un morcellement identitaire. Développant des sentiments ambivalents à l'égard de l'agresseur qui est aussi un parent aimé et qui incarne

une figure d'autorité, les enfants de ces deux pièces demeurent dans le silence et ne trouvent de lieux d'expression que dans les détours qu'offrent les contes. Ces œuvres donnent également à voir les mécanismes par lesquels les témoins et les groupes d'appartenance se font complices et renforcent la solitude de la victime.

Ce premier volet construit donc une idée de la honte qui l'associe à une expérience traumatique, dans la mesure où elle institue une rupture nette dans l'identité du sujet, sommé de se reconstruire en intégrant le récit de cette indignité. Si la réparation demeure incertaine pour Sethe qui, dans *Beloved*, recherche essentiellement l'apaisement, elle devient possible dans l'œuvre de Genet par un renversement complet des valeurs, suivant une dialectique chrétienne qui trouve dans l'opprobre un lieu de glorification. Dans les pièces consacrées à l'inceste, les personnages principaux incarnent enfin des « trajectoires de résilience » qui montrent qu'il est possible de surmonter l'événement traumatique.

*

Le « Dossier invités » vient ensuite enrichir le numéro par des contributions originales offertes par des chercheurs et essayistes qui sont intervenus dans le cadre du cycle de rencontres. Le psychiatre Serge Tisseron, auteur de *La honte : psychanalyse d'un lien social* et de *Les secrets de famille*, ouvrages de référence dans le champ francophone, transpose sa réflexion sur les tabous dans le genre théâtral. Il démontre ainsi la diversité des formes didactiques, qu'il explorait déjà dans sa thèse de 1975, *Contribution à l'utilisation de la bande-dessinée comme instrument pédagogique*, dans laquelle il avait proposé une « tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie ». Dans la « pièce en cinq tableaux » qu'est *H.O.N.T.E.S (Papa, tu es donc père ?)*, le lecteur-spectateur de ce « théâtre dans un fauteuil », comme le nommait Alfred de Musset, découvre le personnage de Tristan, qui est confronté à une situation de vie délicate et qui consulte un psychologue. Le processus introspectif l'entraîne dans une enquête sur l'histoire familiale. Mais cette recherche d'information n'est pas un simple acte de connaissance : la mise au jour tardive des éléments du passé agit sur les relations du présent, et les déplace.

Les cinq scènes laissent voir comment les enfants héritent, malgré eux et malgré la volonté des parents, en dépit ou en raison des dissimulations, à la fois de connaissances par bribes des événements passés et de schémas relationnels qu'ils sont susceptibles de reproduire à leur tour. Elles laissent également voir à quel point le secret impose une chape de silence à cette famille qui ne parvient plus à communiquer et dont les dysfonctionnements échappent à la compréhension de ses membres, anéantissant de ce fait leur capacité d'action. Les cinq tableaux enrichissent ainsi la réflexion sur les effets délétères de la honte, dont elle donne à voir les conséquences sur chacun des enfants et sur la famille dans son ensemble.

Claudine Sagaert, autrice de *l'Histoire de la laideur féminine* (2015) et de nombreux articles consacrés aux injonctions qui pèsent sur le corps, propose ensuite un essai intitulé *Prolégomènes à une philosophie de la laideur comme honte d'impuissance*. Comment expliquer que la laideur, jugement esthétique, produise de la honte, sentiment moral ? La honte d'être laid est-elle une culpabilité ? Pour répondre à ces questions, Claudine Sagaert se fonde sur un large corpus de discours sur la honte, d'Aristote à Violette Leduc, en passant par les dictionnaires d'Antoine Furetière et de Gilles Ménage et par les œuvres de Jean-Paul Sartre. L'analyse lexicologique des définitions et des usages des mots *laideur* et *honte* est le point de départ d'une investigation dans l'histoire des idées pour montrer en quoi la laideur, de sens d'abord moral et quasi synonymique de *honte*, se voit ensuite octroyer un sens esthétique, sans pour autant se délester de sa valeur originelle. Or, la honte d'être laid est d'autant plus redoutable que la construction de la subjectivité s'effectue en partie par le regard d'autrui, de sorte que l'évaluation esthétique résonne pour le condamné comme un jugement ontologique. De surcroît, la laideur est une caractéristique rayonnante, qui rend aveugle sur toute autre dimension de l'être. Paradoxalement, elle rend également invisible, ou indigne d'être regardé, car la honte qu'elle produit est ressentie comme contagieuse : le spectacle de l'humanité souillée semble insoutenable. La laideur est donc une

caractéristique relative, culturellement normée et superficielle. Néanmoins, comment ne pas être bouleversé par la disproportion de ses effets pour celles et ceux qui s'en trouvent stigmatisés ?

La dessinatrice **Juliette Boutant**, co-créatrice du tumblr *Projet Crocodiles* (2013-2021) qui dénonce le harcèlement sexuel en utilisant à la fois la bande dessinée et le numérique, s'associe ensuite à **Erell Hanah**, créatrice du blog féministe *ils abusent grave* et dont le travail porte sur les questions du psychotrauma et des violences faites aux femmes. Leur quatre planches rendent compte du travail des associations d'accompagnement des victimes de viol, et emploient les outils de la bande dessinée pour mettre en image et en scène l'importance des mots. Elles aident ainsi à comprendre la difficulté du témoignage en tant que victime dans le cadre d'une procédure judiciaire. Les violences sexuelles suscitent en effet des traumatismes, marqués par des émotions complexes, qui incluent la culpabilité, la honte et le doute sur les événements. Or, l'exercice du témoignage exige des victimes qu'elles parviennent à une mise en récit maîtrisée et assertive sur les violences vécues. Comment alors accompagner ces personnes en situation de stress intense et mettre à leur disposition les ressources émotionnelles et discursives qui leur permettront d'obtenir une réparation ?

*

Le second volet emprunte à Lola Lafon la métaphore militaire selon laquelle **les mots** peuvent être comme des armées, comme des « **corps de lettres qui se tiennent** »⁶⁴ et démontre combien le pouvoir discursif et l'image de soi sont inextricablement dépendants l'un de l'autre. Il illustre également l'idée que « les outils du maître ne démoliront jamais la maison du maître », et que la subversion du langage, l'invention de mots nouveaux et la réhabilitation des langues subalternes jouent un rôle déterminant dans le processus qui permet de « transformer le silence en paroles et en actes »⁶⁵.

Premièrement, **Justine Muller**, dont la thèse porte sur la production littéraire des autrices et militantes féministes, montre que les romans de Lola Lafon, *Une fièvre impossible à négocier* (2003) et

Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce (2011), participent à rendre le pouvoir de la parole aux victimes de violences sexuelles. Sur le plan narratif d'abord, ces deux romans introduisent des figures héroïques de jeunes femmes qui résistent à la loi du silence et s'emparent des mots pour en faire des armes défensives. Ils sont tagués – et pourraient être collés – dans les lieux publics, où ils forment un « mur capable d'éloigner la honte ». Les deux romans déploient par ailleurs un ensemble de ressources stylistiques destinées à manifester la violence subie : les blancs exhibent les silences et la parole empêchée, les lettres capitales viennent crier la souffrance, la disposition non conforme du texte traduit le désordre intérieur, et les répétitions rendent visible l'inertie et l'obsession que produit le traumatisme. La subversion de la langue apparaît comme un moyen d'autodétermination. Par le recours aux citations qui créent un effet choral, ces autofictions donnent enfin à voir une sororité qui partage une même langue et se lève d'une même voix contre la perpétuation des violences sexuelles. Nul étonnement alors à ce que les mots de Lola Lafon, nourris de l'écriture militante, puissent à leur tour être des sources d'inspiration pour les collectifs de lutte contre les discriminations, dont certains par exemple se réapproprient les titres des livres pour créer des banderoles.

Kelsey Davies, dont les recherches portent sur les récits de vie des travailleur•se•s du sexe, s'intéresse ensuite à l'histoire lexicale et politique des termes « *sex worker* » et « travail du sexe ». Forgé par Carol Leigh, « *sex worker* » favorise une inversion des fonctions et du rapport de force : la personne prostituée n'est pas l'objet passif du plaisir de l'autre, mais l'initiatrice d'une prestation qui tire profit d'un capital qui lui appartient et qui est son corps. Le changement lexical favorise en fait la reconnaissance du travail du sexe par les institutions politiques et sociales et permet aux *sex workers* de sortir de la honte et du silence qui leur sont assignés par les courants abolitionnistes du féminisme, alors même qu'ils tendent à accroître leur vulnérabilité.

Enfin, **Mathilde Salaün**, spécialiste de la littérature péruvienne, s'intéresse à la production littéraire andine qui porte

sur la « guerre sale » qui a opposé le régime fujimoriste au parti maoïste du Sentier Lumineux de 1980 à 2000. Deux récits permettent de questionner la diversité des modalités de la honte en contexte de conflit civil. La honte est tantôt celle du peuple andin qui subit la discrimination raciale et sociale (« *¡Pacha tikra!* », Walter Lingán, 2001), tantôt celle de la victime du crime de guerre qu'est le viol (« *Cirila* », Carlos Thorne, 2004). Dans les deux cas, les récits insistent sur le lien entre l'intériorisation du mépris et la privation de parole. Pour les *churos*, l'humiliation se manifeste par la domination linguistique de l'espagnol sur le quechua, tandis que pour Cirila, elle entraîne la passivité discursive et l'effacement de soi. La réparation de la honte passe par une étape de récit des violences subies et d'affirmation de soi en tant que sujet du discours.

*

Les œuvres examinées dans le troisième volet, « **La honte des autres, entre contagion émotionnelle et devoir de réparation** » ont en commun d'explorer la dimension dialogique de la honte et de l'inscrire dans une psychodynamique familiale : la souffrance de l'un pèse sur les autres, portefaix malgré eux, et contraints de se découvrir imparfaits dans ce rôle. L'autobiographie et le théâtre constituent alors des espaces de réparation.

Cathy Dissler s'appuie à la fois sur son travail de recherche sur la vieillesse dans la littérature française et sur son expérience professionnelle dans les EHPAD pour proposer une étude de quatre récits consacrés à l'institutionnalisation d'un parent en fin de vie. Leurs auteurs, Annie Ernaux (1997), Jean-Noël Pancrazi (1998), Pierrette Fleutiaux (2001) et Mara Goyet (2018), rapportent les épreuves morales et sociales que le placement en maison de retraite impose aussi bien à la personne placée qu'à l'enfant accompagnateur. La honte n'est pas seulement du côté du parent progressivement dépossédé de son identité sociale, de son libre arbitre et de son autonomie physique, mais également du côté des enfants, qui expérimentent la culpabilité, que ce soit celle de ne pas performer leur devoir de visite ou celle de se voir assigner une

position d'autorité sur celui qui l'a jusqu'à présent occupée. À rebours de la littérature militante et pamphlétaire, ces récits de filiation ne donnent pas lieu à une dénonciation véhémement des conditions de l'institutionnalisation, mais plutôt à une réparation biographique pour le parent affligé du stigmate de la vieillesse, de la démence et de la dépendance, et dont il s'agit de préserver la singularité et la mémoire. Ils offrent également l'occasion d'une réparation du lien filial, fragilisé par l'épreuve de l'institutionnalisation.

La contribution suivante est proposée par **Maria Einman**, qui a consacré sa thèse au motif dramaturgique du suicide, et qui propose ici une étude comparée d'un ensemble de cinq pièces parues depuis les années 2000 et dont les auteurs respectifs sont Marine Bachelot Nguyen, Torben Betts, Alice Birch, Aiat Favez et Christian Lollike. Elle rappelle d'abord que le théâtre est un lieu privilégié pour montrer les accidents de conversation et les dysfonctionnements communicationnels embarrassants ou gênants. Mais le suicide trouve une de ses explications dans une honte autrement plus profonde, un sentiment d'inadaptation au monde et d'incapacité à atteindre l'idéal du moi. Or, après la mort, cette honte incombe aux proches qui portent dorénavant le stigmate d'avoir échoué dans leur devoir de protection. Un examen formel des pièces révèle toutefois une grande distinction entre les pièces dialogiques, qui traitent du suicide comme d'un non-dit ou d'un tabou, et les pièces monologiques qui, tout au contraire, permettent la libération de la parole. L'hommage à la personne disparue et la reconstitution de faits qui ont conduit à ce geste fatal sont l'occasion d'accorder au disparu une attention sans précédent. Plus profondément, le théâtre confirme ainsi sa vocation cathartique : non seulement il permet de resituer le suicide dans le champ discursif, mais surtout la validation que ces pièces reçoivent du public apporte aux individus concernés une occasion de sortir de la solitude. Enfin, en offrant une occasion d'observer les dynamiques familiales, ces pièces ont pour effet de sensibiliser aux mécanismes délétères de la honte et des tabous et d'enseigner au spectateur la posture d'accueil sans jugement qui permet de

désamorcer la violence de leurs effets.

*

Le dernier volet, « **Construction médiatique et psychopolitique** », est le lieu d'un questionnement sur les effets des représentations de la honte. **Guillermo Héctor**, qui consacre sa thèse de littérature comparée à la honte et à la mémoire collective, revient sur le parcours politique et littéraire de Christa Wolf, figure majeure du socialisme allemand. En 1990, elle reçoit un accueil froid du public à la parution de sa nouvelle *Was bleibt* (*Ce qui reste*), portrait critique, mais trop tardif, de la RDA. La révélation, peu de temps après, de sa courte collaboration avec la Stasi achève de faire d'elle une figure de bouc émissaire. Dans son roman *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (2010), elle propose une exploration des méandres de la mémoire et de la subjectivité, dans laquelle s'enchevêtrent plusieurs hontes : celle d'avoir pris part avec enthousiasme, quand elle était enfant, aux Jeunesses hitlériennes, celle d'avoir collaboré avec la Stasi puis oublié ce fait, celle d'avoir subi le déshonneur public à la révélation de cette collaboration. Le récit devient alors celui des pénibles stratégies de coping, que sont l'oubli, la fuite, la dissimulation, la distraction ou encore l'aveu, et dont la réussite demeure très incertaine. Or l'écriture, qui expose et avoue, tout en déniait et justifiant, relève elle aussi de ces tentatives tâtonnantes de réparation identitaire et sociale. L'exemple de Christa Wolf est donc loin d'être celui d'un rapport enchanté aux pouvoirs de l'écriture. Il permet cependant de rendre compte du labyrinthe de la mémoire, de la complexité de la subjectivité, et du chemin ardu de la connaissance de soi.

Il revient à **Tristan Dominguez** de clore le numéro par une étude autour d'un succès de cinéma de 2019, *Les Misérables*. Ce film se distingue du genre du « banlieue-film » en ceci qu'il met en évidence la dimension structurelle de la misère sociale qui touche les quartiers défavorisés en France. L'article met en évidence le processus médiatique qui permet au film d'acquérir une portée politique. Récompensé à Cannes en 2019 par le Prix du jury, il bénéficie d'une

couverture médiatique qui insiste sur sa dimension politique et qui donne à son réalisateur Ladj Li l'occasion d'inviter publiquement le Président de la République à visionner le film. L'emballage médiatique accule le gouvernement à lui répondre et à tenir compte de la compassion et de l'indignation publique que le film a suscité en reconnaissant l'existence d'une urgence politique d'amélioration des conditions de vie dans les banlieues. Le succès politique des *Misérables* semble finalement reposer en partie sur une exploitation réussie des mécanismes d'une « honte citoyenne », voisine de l'indignation et fabriquée au prix d'une dissolution du discours dans l'universalité, et en partie sur un consensus médiatique qui rend audibles ses revendications.

¹ Despentès Virginie, « Désormais on se lève et on se barre », *Libération*, 1er mars 2020 [URL : http://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212].

² Van Appelghem Héloïse, « *Tim's Up!* 2018, le « temps révolu » des représentations sexistes à l'écran ? », *Revue Traits d'Union*, n° 09, « Le(s) Présent(s) », Aïcha Kathadra et Gianna Schmitter (dir.), 2019.

³ Propos d'Adèle Haenel pour *Mediapart*. Voir Turchi Marine et Polloni Camille, « Cinéma français: la nuit du déshonneur », *Mediapart*, 29 février 2020 [URL : <http://www-mediapart-fr/journal/france/290220/cinema-francais-la-nuit-du-deshonneur>].

⁴ Despentès Virginie, « Désormais on se lève et on se barre », art. cit.

⁵ « Sous l'aide d'Adèle Haenel », émission « Boomerang », animée par Trapenard Augustin, *France Inter*, 28 septembre 2020.

⁶ Despentès Virginie, « Désormais on se lève et on se barre », art. cit.

⁷ Sur les émotions comme phénomènes complexes, à la fois biologiques et sociaux, voir Barrett Lisa F., Lewis Michael, et Haviland-Jones Jeannette M. (dir.), *Handbook of Emotions*, New York, The Guilford Press, 2016 (4e éd.) ; Kleingina Anne M. et Paul R., « *A categorized list of emotion definitions, with suggestions for a consensual definition* », *Motivation and Emotion*, 1981, vol. 5, n° 4, p. 345-379 ; Sander David et Scherer Klaus R. (dir.), *Traité de psychologie des émotions*, Paris, Dunod, 2019. [2014] Pour les approches en sciences humaines et sociales, voir Hochschild Arlie R., *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press, 1979 ; Lutz Catherine A. et Abu-Lughod Lisa (dir.), *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Dans le domaine francophone, voir Le Breton David, *Les Passions ordinaires : anthropologie des émotions*, Paris, Payot, 2004 ; Rimé Bernard, « L'émergence des émotions dans les sciences psychologiques », *L'Atelier du Centre de recherches historiques. Revue électronique du CRH*, n° 16, 2016.

⁸ Nussbaum Martha C., *La connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, traduit par Solange Chavel, Paris, Les Editions du Cerf, 2010, p. 437. Sur la représentation d'une émotion comme une « histoire », autrement dit comme une séquence narrative, voir les travaux en sémiotique (Herman Parret, *Les Passions : essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Liège, Pierre Mardaga, 1986 ; Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions : des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Alexandre Renaud, Guérin Charles et Jacotot Jean-François (dir.), *Rubor et pudor. Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2012, p. 8. Les auteurs distinguent les « idées et concepts » de la honte (la pensée réflexive et intellectuelle), les « imaginaires et idéologies » (la pensée non savante), et enfin les « sensibilités et mentalités » (la pensée pratique).

¹¹ Samana Guy, « La honte *entre* corps et âme », in *Sigila*, n° 14, « La honte – *A vergonha* », automne-hiver 2004, p. 153-165.

¹² Boquet Damien, *Sainte vergogne. Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020 ; Dominique Brancher, *Équivoques de la pudeur : fabrique d'une passion à la Renaissance*, Genève, Droz, 2015.

¹³ Héroard Jean, *De l'institution du prince*, Paris, Jean Jannon, 1609, p. 9.

¹⁴ Bordelon Laurent, *La Belle Éducation*, Lyon, Veuve Jean-Baptiste Guillimin, 1694, p. 114.

¹⁵ Voir la contribution de Maria Einman au sein de ce numéro.

¹⁶ Deonna Julien, Rodogno Raffaele, et Teroni Fabrice, *In Defense of Shame: The Faces of an Emotion*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011.

- ¹⁷ Voir Tisseron Serge, *La honte : psychanalyse d'un lien social*, 4e éd., Paris, Dunod, 2020 [1992], et en particulier la distinction établie entre la honte « signal » et la honte « symptôme » (p. 203-206). Le signal ici n'implique pas la dimension expressive et semble avant tout adressé à soi.
- ¹⁸ Barrett Karen C., « A Functionalist Approach to Shame and Guilt », in *Self-Conscious Emotions. The Psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride*, Tangney June P. et Fischer Kurt W. (dir.), New York, Londres, The Guilford Press, 1995, p. 25-63. L'autrice montre que la honte et la culpabilité sont des émotions neutres en elles-mêmes, et qu'elles sont essentielles à la socialisation et la connaissance et conscience de soi. Notons que les ouvrages de développement personnel se montrent eux aussi attentifs à ces bons usages de la honte, qu'ils considèrent par exemple comme « une excellente pédagogue » qui enseigne l'humanité, l'humilité, l'autonomie et la compétence (Potter-Efron Ronald T. et Patricia S., *Se libérer de la honte*, traduit par Gagné Jacques R., Paris, InterEditions, 2005 [1989], p. 13-19).
- ¹⁹ Derrida Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 18.
- ²⁰ Baladier Charles, « La honte et l'honneur dans les langues de l'Europe occidentale », in Sigila, n° 14, « La honte – *A vergonha* », automne-hiver 2004, p. 19-26.
- ²¹ Scheff Thomas J., « *Shame and Conformity : The Deference-Emotions System* », in *Theorizing Emotions. Sociological Explorations and Applications*, Hopkins Debra et al., New York, Campus, 2009, p. 221-241. La honte participerait d'un système de contrôle biosocial continu et le plus souvent inaperçu, qui, dans son usage ordinaire, garantit le conformisme social, et qui peut devenir pathologique.
- ²² Sur le lien entre la honte, le silence et la dissimulation de soi, voir Finkenauer Catrin et Rimé Bernard, « *Socially shared emotional experiences vs. emotional experiences kept secret: Differential characteristics and consequences* », *Journal of Social and Clinical Psychology*, 1998, vol. 17, n° 3, p. 295-318.
- ²³ Voir à ce sujet l'« Aperçu d'un manichéisme épistémologique » proposé par Chloé Vettier dans ce numéro.
- ²⁴ Ogien Ruwen, *La honte est-elle immorale ?*, Paris, Bayard, 2002.
- ²⁵ Cyrulnik Boris, *Mourir de dire la honte*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 84.
- ²⁶ Blanckeman Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Brun Catherine et Schaffner Alain (dir.), Écritures Universitaires de Dijon, 2015, p. 161-169.
- ²⁷ Voir aussi l'ouvrage *Les images honteuses* (Gagnebin Murielle et Milly Julien (dir.), Seyssel, Editions Champ Vallon, 2006), qui propose une réflexion interdisciplinaire, à la croisée de l'esthétique, des arts plastiques, du cinéma, des études théâtrales et de la psychanalyse. Il s'agit cependant moins d'interroger la manière dont la littérature et les arts endossent une fonction réparatrice vis-à-vis des hontes socialement construites que d'étudier la capacité de représentation des objets difficiles à confronter du regard, que ce soit en raison de leur caractère obscène, scandaleux ou violent.
- ²⁸ En particulier dans *La place* (Paris, Gallimard, 1992), mais la question de la honte est transversale dans les œuvres d'Annie Ernaux (*Les Armoires vides*, 1974 ; *La Femme gelée*, 1981 ; *La Honte*, 1997, etc.). Dans un article, elle revient sur les hontes qu'elle a exploré dans ses œuvres (honte sociale, honte sexuelle, honte de ne pas performer le « genre ») et sur ses techniques d'écriture (« La honte, manière d'exister, enjeu d'écriture », in Chouat Bruno (dir.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 307-319).
- ²⁹ Éribon Didier, *Retour à Reims*, Paris, Flammarion, 2010 ; Jaquet Chantal, *Les transclasses ou La non-reproduction*, Paris, PUF, 2014 ; Louis Édouard, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Paris, Seuil, 2014.
- ³⁰ Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, 1952, in *Œuvres*, Paris, la Découverte, 2011. « Je ne veux pas être reconnu comme Noir, mais comme Blanc », écrit l'auteur qui questionne le désir de reconnaissance et les conditions de la sortie de la subordination (voir p. 111 et 238-243). Sur la question de la honte en contexte colonial et postcolonial, voir Bidima Jean-Godefroy, « Trajectoires et transformation de la honte en Afrique : expériences coloniales et postcoloniales », in Chouat Bruno (dir.), *Lire, écrire la honte*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2007, p. 251-282.
- ³¹ Memmi Albert, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2002 [1957] (essai), p. 137. Voir aussi Kelman Gaston, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Paris, Max Milo, 2003 (essai) ; *The Help*, Stockett Kathryn, Berkley books, 2009 (roman) ; *Green Book*, Peter Farrelly, 2018 (film) ; *Ouvrir la voix*, Amandine Gay, 2018 (documentaire).
- ³² Emmanuelle Camille, *Sang tabou : essai intime, social et culturel sur les règles*, Paris, la Musardine, 2017 (essai) ; Rayka Zehtabchi, *Period. End of Sentence*, 2018 (court-métrage documentaire) ; Louise Mey et Klaire fait Grr, *Chattologie*, Paris, Hachette, 2021 (seule-en-scène et essai) ; Lucia Zamolo, *C'est beau, le rouge*, Montréal, La courte échelle, 2021 (livre illustré ; documentaire). Voir aussi les autoportraits de Gina Pane et les performances d'Orlan dans les années 1970 (performance).
- ³³ Ensler Eve, *Les Monologues du vagin*, traduit par Liliane Sztajn, Paris, Denoël, 2021 [1999] (théâtre) ; Strömquist Liv, *L'origine du monde*, traduit par Kinnunen, Paris, Rackham, 2016 (bande-dessinée) ; Strömquist Liv, *Fruit of Knowledge: The Vulva vs. The Patriarchy*, traduit par Bowers Melissa, Fantagraphics,

2018 (bande-dessinée). Voir aussi la campagne publicitaire « Vive la vulve » de la marque d'hygiène féminine Nana.

³⁴ Millet Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2002 (autofiction) ; Virigine Despentes, *Mutantes*, 2009 ; Slimani Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2015 (roman) ; Kuperberg Clara et Julia, *Hollywood : pas de sexe s'il vous plaît*, 2017 (documentaire) ; Ovidie et Diglee, *Libres ! Manifeste pour s'affranchir des diktats sexuels*, Editions Delcourt, 2017 (bande-dessinée), voir aussi sa transposition pour *Arte*, diffusée à partir de janvier 2021 (webserie).

³⁵ Deydier Gabrielle, *On ne naît pas grosse*, Éditions Goutte d'Or, Paris, 2017 (essai et biographie) ; Marx Daria et Perez-Bello Eva, « Gros » n'est pas un gros mot. *Chronique d'une discrimination ordinaire*, 2018 (essai) ; Mathou et Mademoiselle Caroline, *À volonté. Tu t'es vue quand tu manges ?*, Delcourt, 2020 (bande-dessinée).

³⁶ Sciamma Céline, *Tomboy*, 2011 (film) ; Dolan Xavier, *Laurence Anyways*, 2012 (film) ; Lifshitz Sébastien, *Petite fille*, 2020 (documentaire).

³⁷ Louis Édouard, *Histoire de la violence*, Paris, Seuil, 2016 (roman autobiographique) ; Bescond Andréa et Metayer Éric, *Les Chatouilles ou la Danse de la colère*, 2014 (théâtre) : voir aussi son adaptation au cinéma en 2016 (film) ; Poukine Alexe, *Sans frapper* (That Which Does Not Kill), AlterEgo Productions, 2019 (documentaire) ; Longpré Florence, *M'entends-tu ?*, Trio Orange, 2019 (série télévisée) ; Springora Vanessa, *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020 (roman autobiographique).

³⁸ Pour une défense de la conception des arts comme des productions autotéliques qui ne devraient répondre que de critères intrinsèques, voir Talon-Hugon Carole, *L'art sous contrôle : nouvel agenda sociétal et censures militantes*, Paris, Presses universitaires de France, 2019. Pour une discussion de l'autonomie du champ littéraire et de l'extension dont il bénéficie aujourd'hui, voir Gefen Alexandre, *L'idée de littérature : de l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti, 2021.

³⁹ Bouveresse Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », in *Éthique, littérature, vie humaine*, Laugier Sandra (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 101.

⁴⁰ Cavell Stanley, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, traduit par Laugier Sandra et Fournier Christian, Paris, Vrin, 2017 [1981] ; Nussbaum Martha C., *La connaissance de l'amour : essais sur la philosophie et la littérature*, traduit par Chavel Solange, Paris, Les Editions du Cerf, 2010 [1990].

⁴¹ Lavocat Françoise, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », in Gefen Alexandre et Vouilloux Bernard (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 141-173.

⁴² *Revue Traits d'Union*, n° 8 : « Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues », Aïcha Kathadra et Gianna Schmitter (dir.), 2018.

⁴³ Gefen Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions Corti, 2017. Lui-même reprend le titre du roman de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Éditions Verticales, 2014.

⁴⁴ Sur le concept de « réparation », voir l'essai de Michel Johann, *Le réparable et l'irréparable. L'humain au temps du vulnérable*, Paris, Hermann, 2021. L'auteur s'appuie sur une analogie entre la cicatrisation, l'expiation et l'indemnisation pour conceptualiser la réparation, hyperlèxème, comme le rétablissement d'un équilibre. Nous employons plutôt la réparation au sens moral, social et politique, en tant qu'elle est un rétablissement de la dignité personnelle et citoyenne et un dédommagement par la reconnaissance collective des maux qui ont fragilisé un individu ou une communauté.

⁴⁵ Charon Rita et Montello Martha (dir.), *Stories matter: the role of narrative in medical ethics*, New York, Routledge, 2002 ; Charon Rita, *Narrative medicine: honoring the stories of illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006. Voir en France les colloques « Humanités médicales : fictions, représentations, témoignages » organisé en 2017 à Paris par Patrizia d'Andrea et Alain Schaffner, et les activités du réseau « Humanités médicales » lancé en 2019.

⁴⁶ McNicol Sarah et Brewster Liz, « History and theory of bibliotherapy », *Bibliotherapy*, Londres, Facet Publishing, 2018.

⁴⁷ Durant Philippe, *Filmothérapie : 52 films qui font du bien*, Lausanne, Favre, 2014 ; Berthoud Ella et Elderkin Susan, *Remèdes littéraires*, traduit par Babo Philippe et Dupont Pascal, Paris, Editions Jean-Claude Lattès, 2015.

⁴⁸ Denborough David, *L'approche narrative collective*, traduit par Blanc-Sahnoun Pierre, Paris, Hermann, 2011 ; Mehl-Madrona Lewis, *La médecine narrative : raconte-moi la guérison*, traduit par Clerc Olivier, Paris, Trédaniel, 2008. Pour d'autres encore, la bibliothérapie est une pratique créative qui conduit à créer une communauté autour de l'activité de lecture, à recopier des passages pour les méditer, à lire à haute voix pour avoir un meilleur rapport avec son corps et son souffle, à discuter collectivement d'œuvres ou d'extraits choisis qui aident à verbaliser les expériences vécues, etc. Voir Detambel Régine, *Les livres prennent soin de nous : pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015.

⁴⁹ Sur la métaphore de l'accouchement, voir dans ce numéro l'article de Mathilde Salaün.

⁵⁰ Petit Michèle, *Éloge de la lecture : la construction de soi*, Paris, France, Belin, 2002.

- ⁵¹ Lorde Audre, *Sister Outsider*, traduit par Calise Magali C., Genève, Mamamelis, 2018, p. 37. Le texte « *Poetry Is Not a Luxury* » a été publié en 1977 dans *Chrysalis: A Magazine of Female Culture*.
- ⁵² Ce « partage » ne se joue pas seulement entre l'auteur et le lecteur, mais aussi au sein de la communauté des lecteurs, y compris scolaires. Voir Merlin-Kajman Hélène, *Lire dans la gueule du loup*, Paris, Gallimard, 2016.
- ⁵³ Honneth Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, traduit par Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf, 2000 (*Kampf um Anerkennung*, 1992).
- ⁵⁴ Bourdieu Pierre, « Le mystère du ministère. Des volontés particulières à la « volonté générale » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2001, n° 140, n° 5, 7-11.
- ⁵⁵ Honneth Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, *op. cit.*, p. 273.
- ⁵⁶ *Ibid.* p. 274.
- ⁵⁷ Vincent de Gauléjac dans *Les sources de la honte* souligne l'importance de la parole publique et des récits de vie en groupe pour se libérer de la honte. Plus spécifiquement, il note que le militantisme, qui favorise la résistance et la fierté, aide à ne pas intérioriser le mépris (Paris, Points, 2011 [1996], p. 266-267).
- ⁵⁸ Serge Tisseron oppose ainsi les réactions à l'affaire Weinstein de celles qui ont suivi l'affaire Polanski, et précise que « les victimes d'agression sexuelles n'appellent pas la honte sur ceux qui ont été jugés et condamnés, mais sur ceux qui ne seront jamais jugés et encore moins condamnés » (*La honte*, *op. cit.*, « Préface à l'édition 2020 », p. 8).
- ⁵⁹ Initiée par les associations *Osez le féminisme*, Mix-Cité et le Collectif féministe contre le viol, et soutenue notamment par Gisèle Halimi, cette campagne s'amorce sur les réseaux sociaux. Un site internet lui est consacré (<https://www.contreleviol.fr>).
- ⁶⁰ *Les Affects de la politique*, Paris, Seuil, 2016. C'est par exemple le cas des écrivains et des artistes qui s'engagent en faveur de la cause animale, comme l'a montré notre précédent numéro (*Revue Traits d'Union*, n° 10 : « La condition animale : stratégies discursives et représentations », Coutinho Priscilla, Le Floch Justine et Schmitter Gianna (dir.), 2021). Sur cet *ars affectandi*, aussi Traïni Christophe (dir.), *Émotions... mobilisation !*, Paris, les Presses de Sciences Po, 2009.
- ⁶¹ Les enregistrements des interventions de la journée d'étude sont disponibles sur le site de la revue (<http://www.revuetraitsdunion.org/les-interventions-de-la-journee-detude-a-reecouter-ici/>).
- ⁶² Pour leur disponibilité et pour ces temps d'échange chaleureux, la *Revue Traits d'Union* adresse ses sincères remerciements à Alexandre Gefen, Serge Tisseron, Jean-François Amadiou, Claudine Sagaert, Bernard Ennuyer, Ovidie, Emmanuelle Laurent et Damien Boquet.
- ⁶³ Selon la belle expression que Jean-Pierre Martin emprunte à Roland Barthes (*Le livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, p. 287).
- ⁶⁴ Lafon Lola, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Arles, Actes Sud, Babel, 2014 [2011], p. 202. Cité par Justine Muller.
- ⁶⁵ Lorde Audre, *Sister Outsider*, *op. cit.*

Premier volet

L'expérience de la honte et la nécessité d'en sortir

Premier volet

Miracle de la rose de Jean Genet : l'éhontement à l'œuvre ?

Chloé Vettier, Princeton University – Sorbonne Université

Résumé : Pourquoi l'œuvre romanesque de Jean Genet nous paraît-elle éhontée, alors que la honte y occupe une place fondamentale ? Cette dissonance cognitive est probablement imputable à l'ambivalence même de la honte. Les récents débats autour de la dimension morale ou immorale de la honte nous montrent déjà que la compréhension que nous en avons est plutôt manichéenne. Genet échappe pourtant à ce manichéisme. Dans l'univers carcéral que *Miracle de la rose* fait voir, la honte stigmatise, elle pousse les personnages à adhérer à un code moral alternatif. De ce code moral, Genet fait une esthétique : ce qui est habituellement associé à la laideur morale devient source de beauté, inspire du plaisir plutôt que du mépris. Cette transvaluation de la honte est l'autre cause de ce que l'œuvre génétienne nous apparaît éhontée.

Mots-clés : honte, éhontement, fierté, moralité, Jean Genet.

Abstract : Why do Jean Genet's early works often seem shameless when in reality, shame plays a fundamental role? We might attribute this cognitive dissonance to the ambivalence of shame itself. Recent debates on the morality of shame have underlined the dualistic nature of our general understanding of the emotion. Genet avoids this dualism. In the carceral universe unveiled in *Miracle of the Rose*, shame is stigmatizing, leading the characters to embrace an alternative moral code. From this alternative moral code, Genet derives an aesthetics of shame: what is traditionally considered as morally ugly becomes a source of beauty, arousing pleasure rather than disdain. This article posits this transvaluation of shame as a key explanation for the apparent shamelessness of Genet's works.

Keywords : shame, shamelessness, pride, morality, Jean Genet.

I « Il n'y a pas de honte chez Jean Genet » : c'est le constat que nous pourrions hâtivement tirer à la lecture des premiers romans de cet écrivain qui, parce qu'il nous fait accéder à des mondes tenus secrets, nous donnera plutôt l'impression d'une œuvre éhontée. Pourtant, la honte est un thème majeur de l'œuvre romanesque de Genet. En plus d'être nommée, elle fait l'objet d'une attention toute particulière et semble même être à l'origine des « chants » génétiques. Comment alors expliquer cette impression dissonante chez le lecteur ? Quoiqu'elle soit sans doute due au décalage entre ce que l'écriture génétienne dit et ce qu'elle fait, cette dissonance me semble aussi provenir d'une duplicité qui serait inhérente à la honte, qui peut renvoyer à la fois à un état de déshonneur et à un sentiment douloureux. Ces dernières décennies, cette fracture conceptuelle s'est traduite par des débats autour de la fonction morale de la honte, débats desquels se dégage l'impression d'un certain manichéisme épistémologique. Je prendrai le temps d'explorer en détail, dans une première partie, ce qui se joue à travers ce manichéisme : l'effort récent pour rendre compte de la dimension morale de la honte naît selon moi d'une volonté de dénoncer la hiérarchisation problématique à laquelle ont succombé, certes parfois inconsciemment, de nombreux chercheurs. Pour ne pas tomber dans le piège d'une approche qui consisterait à faire de la honte une émotion primitive et prémorale – par opposition à la culpabilité qui ferait figure d'émotion moderne et morale,

il convient de penser la honte dans sa « duplicité ». À la lumière des travaux du criminologue australien John Braithwaite, je montrerai qu'il existe en réalité deux types de honte : une honte « désintégrative », ou honte stigmatisante, et une honte « réintégrative », ou honte réparatrice. Dans une seconde partie, je me pencherai sur la description de la prison que fournit Genet dans *Miracle de la rose* (1946). Comme pour remettre en question l'idée que la culture française serait plutôt une « culture de la culpabilité », le roman témoigne de la prévalence et de la permanence de la honte, et notamment de la honte stigmatisante, dans le milieu carcéral français du XX^e siècle. À travers le récit de son expérience carcérale qu'il aborde à la fois en sociologue et en romancier, Genet évoque la honte d'une manière qui va certainement à l'encontre de l'horizon d'attente des lecteurs : la honte n'est pas la douleur morale qui accompagne l'aveu que fait le narrateur de ses crimes, c'est l'état et l'émotion de ceux que la société stigmatise et rejette. Mais c'est aussi, à travers le lyrisme qui caractérise l'écriture genétienne, une source de fierté et de plaisir esthétique. En fait, s'il provient certainement de la duplicité sémantique inhérente au mot « honte », l'écart qui réside entre l'impression d'une œuvre éhontée et la forte thématization de la honte chez Genet est également dû à ce que j'appelle la « transvaluation » de la honte, par laquelle la honte devient objet de fierté, dans un mouvement étrangement familier, puisqu'emprunté à la littérature chrétienne. Cette transvaluation est, il me semble, la seule manière possible de gérer, de « réparer » en un sens, les dommages causés par la honte stigmatisante, qui empêche les stigmatisés d'intervenir dans le champ de la morale.

■ La honte, émotion destructrice ou réparatrice ?

Aperçu d'un manichéisme épistémologique

Le simple constat que d'innombrables débats existent autour de la définition de la honte peut déjà nous faire pressentir la nature ambiguë, voire duelle de cette émotion. Ces dernières décennies, ces débats ont surtout porté sur la question de savoir si la honte pouvait être considérée comme une émotion constructive. En psychologie, les travaux de Helen B. Lewis en 1971, puis ceux du Léon Würmser en 1981¹, auraient entre autres inauguré un changement de paradigme. Jusque-là étudiée sous le prisme de la psychopathologie et décrite comme une expérience négative, la honte est désormais envisagée à la lumière du concept de « salutogénèse² ». Au contraire de leurs prédécesseurs, les psychologues font désormais valoir la dimension positive de la honte, en présentant notamment comme source de résilience, facteur de cohésion sociale, gardienne de dignité, ou garante de progrès³.

Un même changement de paradigme peut se remarquer dans les humanités, qui se traduit en des termes quelque peu différents puisqu'il s'agit surtout de savoir si la honte est une émotion morale – et en ce sens, positive. Il semblerait que ce soit le philosophe Bernard Williams qui, le premier, ait revisité la définition traditionnelle de la honte avec *Shame and Necessity* (1993)⁴. Mais pour comprendre le caractère innovant de l'ouvrage, il importe de retracer d'abord son contexte d'écriture. Intervenant dans le champ des lettres classiques, B. Williams répond indirectement aux théories de son ancien professeur, Eric R. Dodds. Dans *The Greeks and the Irrational* (1951), E. R. Dodds reprend les concepts d'une anthropologue américaine, Ruth Benedict, pour les appliquer à l'Antiquité et montrer, avec certes moult nuances et précautions, que le passage de la période homérique à l'âge classique dans l'Antiquité grecque constitue un passage d'une « culture de la honte » à une « culture de la culpabilité ».

C'est dans *Le Chrysanthème et le Sabre* (1946) que R. Benedict consolide cette distinction anthropologique⁵. Résultat d'une commande passée par l'*Office of War* des États-Unis en 1945, l'ouvrage vise à donner aux Américains des clés de compréhension de la culture japonaise et, plus largement, à sonder la possibilité d'une tutelle américaine au Japon.

Rien de surprenant donc à ce qu'il participe à la constitution et à la propagation d'une vision réductrice de la culture japonaise, qui, parce qu'elle donne à la honte une place de choix, apparaît profondément immorale. En effet, dans la culture japonaise selon R. Benedict, la faute n'est pas vécue comme une action qui engage la relation du sujet à lui-même, mais plutôt sa relation aux autres. La faute fait honte, elle ne rend pas coupable. La honte qui touche le sujet fautif fonctionne comme une « sanction » venue de l'extérieur – des autres – qui ne saurait être levée ou soulagée par aucune forme de réparation. La conséquence de cet agencement moral, c'est que c'est l'opinion publique qui motive et détermine les comportements vertueux : « La primauté de la honte dans la vie japonaise signifie, comme c'est le cas dans n'importe quelle tribu ou nation où la honte est profondément ressentie, que tous les hommes sont attentifs au jugement d'autrui sur leurs actes⁶. »

R. Benedict oppose à ce type de culture ce qu'elle appelle « la culture de la culpabilité ». Là, les individus auraient intériorisé « des modèles absolus de moralité⁷ » et développé une conscience morale autonome : lorsqu'ils commettent une faute, c'est de la culpabilité et non de la honte qu'ils éprouvent – culpabilité dont ils peuvent être soulagés par la confession ou l'expiation⁸. Outre le fait qu'elle serve à justifier l'impérialisme américain – les États-Unis, « culture de la culpabilité », apparaissant comme l'incarnation d'une culture moralement supérieure – cette distinction conceptuelle est problématique en ce qu'elle repose sur une définition étroite et réductrice de la honte, comprise exclusivement en tant que souci de sa réputation et de son honneur.

Cela n'empêche pas cependant E. R. Dodds de reprendre cette définition à son compte lorsqu'il pose que les personnages de *Illiade* et de *Odyssée* se caractérisent par leur crainte du regard des autres : « La plus grande force morale que l'homme homérique connaisse n'est pas la crainte de dieu, mais le respect de l'opinion publique, *aidōs* ». Selon E. R. Dodds, l'individu à l'ère homérique agit exclusivement sous la « pression de la conformité sociale », craignant le ridicule et le mépris de ses contemporains. Si la honte, *aidōs*, est une émotion prégnante dans la société homérique, c'est parce que les individus ne disposent d'aucune conscience morale propre. La moralisation des individus se fera à mesure que ceux-ci commenceront à craindre la jalousie, *phthonos*, et l'indignation, *nemesis*, des dieux à l'égard du trop grand succès des humains et de leurs dispositions corolaires : le *koros*, la complaisance, et *l'hybris*, l'orgueil¹¹. Ce moment où les humains reconnaissent que leurs actions peuvent entraîner le courroux des dieux inaugure selon Dodds la forme archaïque de la culpabilité : la conscience qu'une faute mérite punition relève encore de la sphère magique, et non de la sphère morale¹². Bien que l'idée soit seulement suggérée, on comprend en filigrane que pour E. R. Dodds, ce sera le christianisme qui mènera le sujet humain à intérioriser une conscience de la faute et à devenir moralement autonome¹³.

Dans *Shame and Necessity*, B. Williams conteste cette analyse, qui repose sur une distinction conceptuelle et chronologique problématique, opposant la honte – émotion primitive qui indiquerait la prévalence d'un code d'honneur et serait typique d'une ère pré-morale – à la culpabilité – émotion moderne, synonyme d'autonomie morale et de responsabilité individuelle¹⁴. Pour le philosophe, cette division est en partie le résultat d'une construction kantienne : pour Kant, la honte, soit le fait de « perdre la face », relèverait d'un système de valeurs superficielles, hétéronomes, et égoïstes, puisque le honteux est seulement affecté d'avoir perdu tout ou partie de sa valeur aux yeux d'un autre¹⁵. Les Grecs, nous rappelle B. Williams, présentent la honte comme une émotion complexe et ambiguë, pouvant être liée aux convictions personnelles du sujet honteux aussi bien qu'à l'opinion publique¹⁶. Ils nous montrent notamment que, parce qu'elle touche à la fois à l'identité du sujet et à la façon dont il est lié aux autres, la honte peut occuper un rôle de médiation bénéfique. Par exemple, lorsqu'une faute ou un dommage ont été commis, la honte vient compléter la culpabilité en ce qu'elle « aide l'individu à comprendre sa relation à ce qui s'est passé, ou à reconstruire le soi qui a accompli ces choses et le monde dans lequel ce soi doit vivre¹⁷ ».

La honte est ainsi le lieu d'un véritable travail éthique : « en donnant à travers les émotions une idée de qui l'on est de ce que l'on espère être, [la honte] sert d'intermédiaire entre l'action, le caractère, et la conséquence, et aussi entre les impératifs éthiques et le reste de la vie¹⁸ ». La honte est donc, selon B. Williams, une émotion morale.

Dans les pays anglophones, le travail de B. Williams semble avoir ouvert toute une avenue de recherche sur la dimension éthique de la honte¹⁹. Mais B. Williams ne recevra pas d'échos aussi favorables en France. Ainsi, dans *La honte est-elle immorale ?* (2002), le philosophe Ruwen Ogien s'oppose entre autres aux thèses de *Shame and Necessity* en affirmant que la honte n'a aucune valeur morale puisqu'elle est une « attitude incohérente à l'égard de la responsabilité²⁰ » et qu'elle constitue même une réaction de rejet vis-à-vis de la moralité : « dans la honte, nous refusons la responsabilité pour ce qui dépend de nous²¹ ». Aux penseurs qui comme Williams font de la honte une vertu morale, R. Ogien oppose que la honte est « plutôt une tache, un stigmate, un signe du fait qu'on s'est comporté de façon stupide, vulgaire, etc.²² ».

Le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron va dans le même sens que R. Ogien lorsqu'il propose cette distinction entre la honte et la culpabilité qui nous est désormais familière : « le propre de la culpabilité [est], en effet, de laisser place à la possibilité de réparation, elle est ainsi une forme d'intégration sociale. Au contraire, la honte est une forme de désintégration psychique, donc de marginalisation sociale²³ ». Le passage de la honte à la culpabilité serait selon S. Tisseron une des manières pour le honteux de « reprendre pied²⁴ » et de se réinsérer dans son groupe social. Ce passage serait assuré par des rituels sociaux permettant de « transformer la honte désintégrant en culpabilité intégrant », tel le « rituel catholique de la confession²⁵ ». S. Tisseron embrasse au fond la vision dualiste de R. Benedict.

Cet aperçu non exhaustif de ce qui se joue depuis quelques décennies sur le terrain épistémologique montre à quel point notre compréhension de la honte est manichéenne : émotion immorale pour certains, morale pour d'autres, la honte peut ainsi renvoyer à des attitudes tout-à-fait opposées. Il est intéressant de noter qu'au fond, cet antagonisme s'articule autour de la question de la fonction réparatrice de la honte. Jusque-là, le critère de la réparabilité avait surtout permis de distinguer la honte de la culpabilité. La honte en tant qu'elle s'opposerait à la culpabilité se caractériserait par ce qu'elle n'offrirait aucune possibilité de réparation, puisqu'elle serait une sanction reçue de l'extérieur, déterminant le statut social d'un individu. Cependant, de plus en plus de chercheurs estiment que cette distinction entre honte et culpabilité ne permet pas de saisir la fonction réparatrice de la honte, celle-ci pouvant représenter pour le sujet honteux une occasion de s'améliorer ou de repenser ses valeurs personnelles en fonction de son entourage. Où que nous nous situions par rapport à ce débat, force est de constater que, lorsque le terme « honte » est énoncé, il est difficile de nous entendre sur ce que nous entendons vraiment. D'ailleurs, il n'y a qu'à parcourir les définitions des dictionnaires ou explorer les œuvres de philosophie morale depuis l'Antiquité, comme le fait par exemple Damien Boquet²⁶, pour comprendre que nous sommes prisonniers de ce dualisme depuis bien longtemps.

Penser la honte dans sa dualité : la honte stigmatisante et la honte réparatrice

Ce panorama théorique nous montre également que la honte doit être pensée dans sa propension à réparer aussi bien qu'à détruire. Seuls les travaux du criminologue australien John Braithwaite, qui a contribué au développement d'une nouvelle conception de la justice pénale aux États-Unis – conception qui tend à s'imposer depuis quelques années en France²⁷ – me semblent saisir la honte dans son ambivalence. Dans son livre *Crime, Shame, and Reintegration* (1989), J. Braithwaite évoque le rôle de la honte dans la prise en charge des criminels. Selon lui, le recours d'une société à l'humiliation, c'est-à-dire à l'acte d'inspirer de la honte, peut avoir deux aboutissements. L'humiliation peut s'avérer utile en ce sens qu'elle permettrait de façonner les consciences des citoyens tout en représentant un filet de sécurité pour le cas où ces derniers

échoueraient à se conformer aux normes sociales²⁸. Il s'agit, à travers l'humiliation, d'« exprimer une désapprobation avec pour intention ou pour effet d'inspirer des remords à la personne humiliée²⁹ ». Pour avoir cet effet bénéfique, l'humiliation doit s'accompagner d'« efforts pour réintégrer le criminel dans une communauté d'individus respectables ou respectant la loi à travers des mots ou des gestes de pardon, ou des cérémonies consistant à révoquer le statut de déviant attribué au criminel³⁰ ». En même temps qu'il admet son appartenance à une communauté de valeurs, le criminel honteux en reconnaît affectivement la légitimité. C'est ce que J. Braithwaite nomme l'« humiliation réintégrative ».

L'effet inverse peut se produire si aucun effort n'est fait pour réconcilier le criminel à sa communauté. En effet, lorsque la justice se contente de séparer et d'étiqueter les criminels en un groupe marginalisé, elle exerce ce que le criminologue appelle l'« humiliation désintégrative », aussi appelée « stigmatisation ». Or, la stigmatisation tend à augmenter l'attrait de ce que J. Braithwaite appelle les « sous-cultures criminelles », qui paraissent d'autant plus désirables qu'elles permettent aux criminels de « rejeter leurs rejeteurs » et de maintenir en cela « une forme de respect de soi³¹ ». Humiliés et marginalisés, les criminels trouvent ainsi dans leur déviance une opportunité de regagner un statut honorable.

En distinguant ces deux types d'humiliation, et par extension deux types de honte, J. Braithwaite suggère que ce qui avait jusque-là été pensé comme deux émotions distinctes (la honte et la culpabilité) liées à deux types de cultures distincts (une « culture de la honte » et une « culture de la culpabilité ») fait en fait partie d'une même entité, d'un même complexe émotionnel et culturel auquel les Américains ne sont pas étrangers. Après tout, l'un des points de départ de *Crime, Shame, and Reintegration* est que le système judiciaire des États-Unis est dysfonctionnel, le taux élevé de criminalité étant entre autres le signe de ce qu'il ne permet pas d'empêcher les récidives. J. Braithwaite tire de ce constat un diagnostic : une justice qui pratique l'humiliation désintégrative n'est pas une justice efficace, puisqu'en leur instiguant une honte stigmatisante, elle pousse les criminels à se « criminaliser ». Sans doute à ses dépens, J. Braithwaite nous montre ainsi que dans ce que l'on désigne les « cultures de la culpabilité », la honte est beaucoup plus importante et néfaste que ce que l'on pourrait imaginer.

Le témoignage que donne Genet du système judiciaire et carcéral français confirme dans une certaine mesure cette théorie de la honte désintégrative. Dans *Miracle de la rose*, la honte semble être le résultat d'un processus stigmatisant, elle accompagne l'échec de l'internalisation par les Colons des normes morales de la société, elle indique même la présence d'un code moral concurrent. Au sein de la Colonie de Mettray, qui a pourtant, pour reprendre les mots de Stephen A. Toth, été « conçue comme un lieu de réforme spirituelle et morale³² », la honte ne répare pas, elle scelle, en les détruisant, les destins. *Miracle de la rose* donne à voir une « sous-culture » criminelle avec un lyrisme tel que les intuitions braithwaitiennes s'en voient confirmées : au fond, le criminel peut trouver dans la honte une forme de respect de soi, une certaine fierté.

Transvaluation de la honte chez Genet : de la honte stigmatisante à la sainte honte

La honte stigmatisante

Dans ce qui avait été à l'origine conçu comme deux ouvrages distincts, l'un « aventure merveilleuse des quarante derniers jours d'un condamné à mort » et l'autre des « souvenirs, romancés à peine – pas du tout même – sur Mettray³³ », Genet esquisse les contours moraux de l'univers carcéral depuis lequel il écrit et dans lequel il a passé son adolescence. Procédant à une « enquête sociologique » minutieuse, « si minutieuse que Michel Foucault lui demandera de rédiger avec lui, dans *Surveiller et punir*, en 1975, le chapitre consacré à Mettray »,

l'auteur de *Miracle de la rose* documente les mœurs des jeunes habitants de la Colonie de Mettray.

En sociologue scrupuleux, Genet montre notamment que la honte du criminel émerge au sein d'une structure sociale dont il a bien assimilé les principes moraux, mais dont les institutions pénitentiaires contribuent à l'éloigner. C'est, il me semble, ce que signale la honte du narrateur de *Miracle de la rose* au moment où il prend conscience du fait qu'il est victime d'un déterminisme social. Une conversation avec son amant de la Centrale, ancien colon lui aussi, rappelle au narrateur qu'il n'a pas su éviter le destin que lui réservait son passage par la Colonie pénitentiaire : « j'éprouvai une légère honte quand je dis à Bulkaen que j'étais allé aussi à Mettray. Je n'avais pas su éviter le destin habituel – je détournai les yeux dans la honte de n'avoir pu, moi, éviter d'en passer par là...³⁵ ». La honte accompagne la passivité du narrateur, qui subit le destin tout tracé des colons plutôt qu'il n'embrasse activement une vocation singulière. Elle est au fond la marque au fer rouge que Mettray a apposée sur tous ses jeunes visiteurs. Chez les colons de Mettray, la honte ravive le souvenir d'avoir été rejeté de la société. Lorsque Genet raconte le retour de Divers, jeune détenu ayant réussi à s'échapper de la Colonie, il met l'accent sur un cérémonial inhabituel : Divers serre la main de ses camarades. Or, cette façon de se saluer, parce qu'elle est propre aux « gâfes », nom donné aux gardiens de la Colonie, se pratique rarement entre les colons :

Je crois qu'il faut voir là, de la part des colons, une secrète entente pour écarter tout ce qui rappelle la vie civile, et la ferait peut-être regretter, il faut y voir encore une certaine pudeur qu'éprouve un "dur" qui veut devenir un "homme", à montrer son amitié, enfin les colons avaient peut-être quelque honte à accomplir entre eux seuls un geste habituel aux gâfes, mais d'où les gâfes les excluaient³⁶.

Genet explique ainsi que le refus de se saluer en se serrant la main n'est pas simplement un acte subversif, il est aussi pudeur virile et honte de l'exclusion qu'il symbolise. Certes, en tant que « pudeur », c'est-à-dire honte anticipatrice, ce refus représente l'internalisation d'un « idéal bourgeois hétéronormatif³⁷ » qui prône une masculinité hétérosexuelle et revêche. Mais en tant que honte rétrospective, le refus est aussi conscience d'avoir été écarté de tout un réseau de rituels et d'habitus. Bref, derrière ce qui apparaît comme un mépris de tout ce qui caractérise la « vie civile », Genet suggère qu'il y a en fait chez les colons conscience honteuse d'être rejetés, méprisés.

Quoiqu'ils soient absents de la narration ou demeurent des personnages d'arrière-plan, les représentants des institutions pénales agissent, nous dit Genet, comme le rappel, voire la mise en valeur de leur situation de déréliction sociale. Le narrateur de *Miracle de la Rose* témoigne :

J'ai descendu, comme on dit, toutes les couches de l'abjection. [...] Sans doute, il existe les surveillants, les avocats, les flics, mais ils sont là pour donner plus de signification à notre honte (et à sa splendeur) en lui opposant leur vie aimable et digne.

La présence de ceux qui incarnent l'ordre moral n'a pas pour fonction d'encourager à la réhabilitation et à la réintégration des détenus, mais d'accentuer leur honte³⁹.

Sartre disait de Genet qu'il faisait corps avec la morale : « la morale au nom de laquelle on condamne [Genet], on la lui a si profondément inculquée qu'elle fait corps avec lui⁴⁰ ». Si elle est expression de ce faire-corps avec une morale collective, la honte est aussi le constat d'un écart quasi abyssal entre le condamné et le corps social qui le rejette. La honte qu'éprouvent le narrateur et les personnages genétiens n'est donc pas une preuve d'allégeance à la morale ; c'est simplement la conscience douloureuse de ce qui les en écarte. La honte des Colons indique aussi leur adhésion à un code moral propre à la microsociété qu'ils forment, qui établit ses propres objets de honte. Par exemple, la société que forment les colons à Mettray est organisée à la manière d'un réseau de prostitution : les « marles » ou les « macs », au plus haut de l'échelle sociale, se

choisissent des favoris, des « girons », qu'ils protègent des assauts souvent sexuels des autres colons. Ceux qui ne bénéficient pas d'une telle protection, c'est-à-dire qui n'ont pas de « mac » attiré, sont considérés comme des « prostitués », et, bien que n'appartenant à personne, ils appartiennent à tous. La « prostitution » représente ainsi l'échelon le plus bas de la pyramide sociale, indiquant au fond l'état de déshonneur dans lequel est plongé le colon-prostitué.

À son arrivée dans un nouveau bâtiment de Mettray, Genet écrit qu'il réussit à éviter « les hontes de la prostitution » grâce à un acte de bravoure qui attire l'attention d'un mac, Villeroy. À partir de là, le narrateur est protégé et « au lieu d'aller de hamac en hamac, ou de voir tous les mâles ramper la nuit pour venir dans le [s]ien, [s]on pote, [s]on marle, [s]on social [l]e faisait respecter⁴¹ ». Cependant, quand Villeroy est transféré dans un autre bâtiment, le statut social du jeune narrateur change. Abandonné à lui-même et déclassé, celui-ci est forcé de « se prostituer » :

Ce fut l'époque de ma honte. Cette honte ne fut jamais éclatante. Jamais on n'en parla devant moi à voix haute, sans doute à cause de la proximité de Villeroy qu'on supposait capable de surgir tout à coup pour défendre son petit mec, mais cette honte m'enveloppait à la façon de certaines odeurs émanées de vous et que les gens font semblant de ne pas sentir... Chaque nuit, les macs, à tour de rôle, passaient dans mon hamac⁴².

Parce qu'elle encourage les autres colons à la retenue, la présence de Villeroy dans un bâtiment voisin permet de contenir la honte du narrateur dans l'espace intime du hamac. Sans protecteur, le scandale de la prostitution à laquelle Genet est forcé de s'adonner aurait éclaté au grand jour. La honte atteint donc son degré maximal lorsqu'elle passe de la sphère privée à la sphère publique, comme c'est le cas pour Winter, jeune colon dont la beauté est telle que tous les « marles » se jettent sur lui en même temps. À la souffrance que cause le fait d'être victime d'un viol collectif s'ajoute « la honte de l'être presque publiquement⁴³ ».

À Mettray, la honte indique le statut social du colon, dont le déshonneur éclate surtout par rapport aux codes d'une culture souterraine, voire de ce que l'on pourrait appeler avec Toth une « sous-culture homosexuelle⁴⁴ ». Le code moral des colons vient donc concurrencer celui de la colonie, comme le suggère Roland A. Champagne : « Dans l'écriture genétienne, Mettray contient un système éthique qui vient saper le modèle disciplinaire de l'école réformatrice pour projeter le modèle d'une communauté de parias⁴⁵ ». Loin d'indiquer une attitude de pénitence, la honte des colons suggère en fait la consolidation d'une attitude de rébellion envers la culture dominante. D'après le compte-rendu que nous en fait Genet, les institutions pénitentiaires sont donc paradoxalement le lieu où se cristallise le destin criminel.

La transvaluation de la honte : honte glorifiée, honteux sanctifiés

Sans doute est-ce pour échapper aux prises d'un destin tout tracé que Genet-romancier s'efforce de transformer la honte en « facteur de jouissance⁴⁶ ». Comme *Journal du voleur*⁴⁷, *Miracle de la rose* est le lieu d'une transvaluation par laquelle, de moralement laide, la honte devient source de beauté :

Voler est beau. Peut-être serez-vous gêné parce que c'est un geste bref, très bref, invisible surtout (mais il est la moelle de l'acte) qui fait le voleur méprisable : juste le temps qu'il épie et dérobe. C'est hélas exactement là le temps qu'il faut pour être voleur, mais franchissez cette honte, après l'avoir décelée, montrée, rendue visible. Il faut que votre orgueil sache passer par la honte pour atteindre à sa gloire⁴⁸.

Genet propose ici une sorte de dialectique de la honte. Exhiber la honte permet au voleur de dépasser le mépris qui l'entoure en le sublimant.

Lecteur de Marcel Jouhandeau, Genet emprunte probablement ce mouvement dialectique à *De l'abjection* (1939), où l'auteur se console de ce que la honte soit encore le lieu de quelques fiertés : « Consolation de garder dans la honte

l'admiration de ses juges⁴⁹ ». Au terme de l'ouvrage, ce qui n'était que « consolation » devient « bonheur » :

Bonheur de n'être rien, d'être laid, bienfait de la honte, des maladies et des péchés, des maladies qui font de moi un objet de répulsion pour les autres et de mes péchés qui font de moi un objet de répugnance même pour moi. Bonheur de tout ce qui m'isole, de tout ce qui m'« abjecte »⁵⁰.

En présentant la descente dans la honte comme condition de la gloire, Genet chante lui aussi l'abjection avec un plaisir certain.

Le chant est d'ailleurs une des modalités de la transvaluation de la honte. Le déploiement du lyrisme dans le récit, *via* l'usage d'un style noble, participe au processus de glorification de la honte et des honteux. Pour Jean-Christophe Corrado, auteur d'une thèse de doctorat sur le lyrisme genétien, ce dernier a pour fonction « de désamorcer la honte, non pas en cachant le honteux, mais en l'exhibant comme une gloire⁵¹ ». Forme de « travestissement », l'exhibition de la honte et son embellissement par l'écriture participerait au « retournement de la honte en fierté⁵² ».

La honte représente elle-même un facteur esthétique non négligeable, car c'est en elle que le récit puise sa beauté :

Il n'est pas étonnant que la plus misérable des vies humaines s'écrive avec des mots trop beaux. La magnificence de mon récit naît naturellement (par le fait de ma pudeur aussi et de ma honte d'avoir été aussi malheureux) des pitoyables moments de toute ma vie. Comme une pauvre condamnation au supplice prononcée il y a deux mille ans fit fleurir la Légende Dorée, comme la voix chantée de Botchako éclosoit en corolles de velours de sa voix perlée si riche, mon récit puisé dans ma honte s'exalte et m'éblouit⁵³.

Le ton hyperbolique, l'isotopie de la source, et le chiasme que forment les deux premières phrases suggèrent au fond que deux univers opposés – celui de la misère et du pitoyable d'un côté, celui de la beauté et de la magnificence de l'autre – se croisent et s'alimentent mutuellement. Tout se passe comme si honte et gloire formaient chez Genet une même entité. De fait, ce que j'ai appelé plus haut la « dialectique de la honte » ne se conclut pas tant par le dépassement de la honte ou son renversement en fierté que par un glissement axiologique : la honte est vidée de tout contenu moral pour devenir la base d'une esthétique glorieuse.

Cette esthétique glorieuse est, dans *Miracle de la rose*, au service d'une entreprise hagiographique. S'inspirant entre autres de la *Légende dorée*⁵⁵, le récit genétien érige les condamnés de justice en personnages glorieux. *Miracle de la rose* se présente ainsi comme un livre des martyrs et des saints modernes, qui reprend la stratégie du christianisme à ses débuts, consistant à glorifier, sanctifier, diviniser l'humiliation et la mortification.

La honte contribue à donner un aspect inhumain, quasi divin, aux personnages genétiens. Lorsque Genet évoque le moment où Winter se remémore la honte de la prostitution, il note : « Longtemps après, quand il me raconta sa vie de jeune mac à Paris, une délicate émotion qui naissait de sa honte passée, faisait un peu flotter sa voix, flotter son visage, lui-même flotter⁵⁶ ». Ce flottement généré par le souvenir de la honte enrobe le personnage d'une aura surnaturelle. Le narrateur interrompt cependant son portrait pour révéler son désir d'anoblir la honte de Winter :

J'eusse aimé voir ce gamin archiduc dans le royaume surnaturel de nos reflets, je veux dire de ce monde plus haut jusqu'où nous plongeons, démolis jusqu'à la honte par les verges, les poitrines, les cuisses et les griffes des marles qui sautaient, d'un ciel sublime dans sa caverne⁵⁷.

Malgré l'usage du conditionnel passé et la référence au « surnaturel », donnant l'impression d'un monde irréel voire impossible, Genet ouvre ici un nouvel horizon pour le lecteur, celui d'une société où la honte représenterait le plus haut grade. L'écriture hagiographique opère ainsi un renversement de statut, à travers lequel les humiliés se voient ennoblis.

La honte fournit aussi une voie d'accès à des figures divines. Ainsi, à la fin de *Miracle de la rose*, le narrateur cherche à « descendre dans la honte » afin d'atteindre Harcamone, ancien Colon condamné à mort⁵⁸. Là encore, cette descente dans la honte qui se fait en vue d'atteindre une figure glorieuse évoque le dogme chrétien, dont Michel Zink rappelle que la scène fondatrice, la crucifixion de Jésus, est une scène d'humiliation⁵⁹. D'ailleurs, c'est à cette scène que l'auteur de *Miracle de la rose* semble faire allusion lorsqu'il parle de l'attrait qu'a pour lui la mort sanglante :

l'amour que j'ai de la beauté a tant désiré pour ma vie le couronnement d'une mort violente, sanglante plutôt, et mon aspiration vers une sainteté aux éclats assourdis empêchant qu'elle fût héroïque selon les hommes, me firent secrètement élire la décapitation qui a pour elle d'être réprouvée, de réprouver la mort qu'elle donne, et d'éclairer son bénéficiaire d'une gloire plus sombre et plus douce que le velours à la flamme dansante et légère des grandes funérailles⁶⁰.

Le sème du couronnement, l'allusion à la mort « sanglante », et la référence à la sainteté réactualiseront dans l'esprit du lecteur les termes de la crucifixion. Cependant, c'est la décapitation que Genet révère ici, « gloire plus sombre et plus douce que le velours ». Tout se passe comme si l'auteur venait moderniser la scène inaugurale du christianisme en célébrant la peine capitale, mort pourtant censée symboliser l'humiliation suprême. Ce faisant, Genet semble embrasser ce que M. Zink nomme la « dialectique paulinienne », c'est-à-dire le « retournement de la faiblesse en puissance⁶¹ », la glorification du Christ dans la croix.

Cette glorification de la honte, à travers notamment la sanctification des honteux, demeure à bien des égards une entreprise autotélique. Comme le dit M. Bendhif-Syllas, « Genet tente de délivrer une Légende chrétienne sans Dieu où la sainteté repose sur un cheminement certes, traditionnel, vers le dépouillement et l'acceptation de toutes les souffrances, mais qui ne tend vers aucune transcendance, si ce n'est esthétique peut-être⁶² ». En écrivant la honte, Genet ne cherche pas le salut, ni une quelconque voie de rédemption. Ce qui semble l'intéresser, c'est la honte pour la honte, et le plaisir esthétique qui ressort de son écriture glorifiante.

Celle-ci n'en offre pas moins la possibilité de dépasser la honte. Ainsi l'auteur confie-t-il au début de son livre :

je n'ai voulu par ce livre que montrer l'expérience menée de ma libération d'un état de pénible torpeur, de vie honteuse et basse, occupée par la prostitution, la mendicité et soumise aux prestiges, subjuguée par les charmes du monde criminel. Je me libérais par et pour une attitude plus fière⁶³.

Via le retournement de la honte en fierté, Genet exprime son affranchissement d'un état de déshonneur. L'écriture contribue à cet affranchissement en ce qu'elle marque, comme le dit Jean-Pierre Martin, le « passage de la disgrâce vécue à la grâce verbale⁶⁴ ». Mais s'il se libère de la honte en atteignant une « attitude plus fière », Genet ne réintègre pas pour autant un univers non-criminel. En vidant de sa substance morale et transcendantale un des mouvements fondateurs du dogme chrétien, Genet rejette l'idée d'un au-delà du monde criminel : la fierté ne se trouve qu'en bas, dans la honte.

Transformer la condamnation en martyre et célébrer la honte glorieuse de ceux que le système pénitentiaire humilie, telle est donc la mission que se donne Genet dans *Miracle de la rose*. Symbole de l'état de stigmatisation des colons et des détenus de la Centrale, la honte devient sous sa plume un objet glorieux, de sorte que ce qui est « moralement laid » et inspire traditionnellement le mépris devient source de beauté et inspire du plaisir. Si l'écriture genétienne peut être conçue comme « entreprise d'éhontement⁶⁵ » ainsi que le suggère J.-P. Martin, ce n'est pas parce qu'elle annihile mais parce qu'elle neutralise la honte, ou du moins son pouvoir destructeur. Ce processus se fait en deux temps : en sociologue, Genet témoigne des effets dévastateurs de la honte stigmatisante, ou « honte désintégrative » pour reprendre les termes de Braithwaite ; en romancier, il remplace toute connotation négative à dimension morale par une

connotation positive à dimension esthétique. Ainsi, loin de se débarrasser de la honte, Genet lui construit un véritable autel, où ce qui était motif d'exclusion devient objet de vénération. La honte est parée, esthétisée et sanctifiée à travers ce processus de transvaluation, qui achève de donner l'impression que l'œuvre de Genet (et par extension son narrateur) est dépourvue de honte. Pourrait-on dire qu'ainsi parée, la honte est également réparée ? Dans *Quatre heures à Chatila* (1983), Genet définira la beauté comme l'insolence de ceux qui ont réussi à s'arracher à la honte et au système moral qui fait honte : « par la beauté entendons une insolence rieuse que narguent la misère passée, les systèmes et les hommes responsables de la misère et de la honte, mais insolence rieuse qui s'aperçoit que l'éclatement, hors de la honte, était facile⁶⁶ ». Ainsi, quand bien même elle ne ferait pas office de réparation, la beauté de l'écriture genétienne marquerait au moins la possibilité d'une libération, d'un « éclatement, hors de la honte.

¹ Voir Lewis Helen B., *Shame and Guilt in Neurosis*, New York, International Universities Press, 1971, et Würmsler Léon, *The Mask of Shame*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981.

² Le concept de « salutogénèse » a été créé par le sociologue Aaron Antonovsky. Celui-ci dénonce l'approche traditionnelle de la médecine (occidentale), qui aborde la santé sous le seul prisme des risques et de la maladie. Antonovsky défend une approche « salutogénétique », qui se concentre sur les ressources et la capacité des individus à produire de la santé. Voir Antonovsky Aaron, *Health, Stress and Coping*, San Francisco, Jossey-Bass, 1979.

³ Voir Mayer Claude-Hélène et Vanderheiden Elisabeth (dir.), *The Bright Side of Shame: Transforming and Growing Through Practical Applications in Cultural Contexts*, Cham, Springer International Publishing, 2019, p. 20-23. Dans un article incisif, l'historien et sociologue américain Christopher Lasch déplore ce mouvement qui consiste à vider la honte de tout caractère transgressif et qu'il attribue à une obsession du bien-être et de l'estime de soi (cf. « For Shame : Why Americans Should Be Wary of Self-Esteem », *The New Republic*, 10 août 1992, p. 29-34).

⁴ Williams Bernard, *Shame and Necessity*, Berkeley, University of California Press, 1993.

⁵ Benedict Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture* [1946], Boston, Mariner Books, 2005. Bien que R. Benedict semble avoir étiqueté ces concepts et que le succès de son livre ait contribué à les populariser, cette distinction anthropologique ne lui est pas nécessairement propre. Les passages où elle compare cultures de la honte et cultures de la culpabilité (p. 222-224) font notamment écho aux pages de sa collègue Margaret Mead sur les modes de sanctions dans les sociétés dites « primitives » et dans celles de l'Europe occidentale (voir « Interpretive Statement », in Mead Margaret (dir.), *Cooperation and Competition Among Primitive Peoples* [1937], Boston, Beacon Press, 1961, p. 493-494).

⁶ Ma traduction (« *The primacy of shame in Japanese life means, as it does in any tribe or nation where shame is deeply felt, that any man watches the judgment of the public upon his deeds* », *ibid.*, p. 224).

⁷ Ma traduction (« *Absolute standards of morality* », *ibid.*, p. 222).

⁸ *Ibid.*, p. 223.

⁹ Ma traduction (« *The strongest moral force which Homeric man know is not the fear of god, but respect for public opinion, aidōs* », Dodds Eric R., *The Greeks and the Irrational* [1951], Boston, Beacon Press, 1957, p. 18).

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 29-32.

¹² À ce stade, qui est celui de la tragédie sophocléenne, Dodds explique que la punition est vécue comme pollution, miasma, et qu'elle nécessite par conséquent purification, *catharsis* (*ibid.*, p. 35).

¹³ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁴ Distinction qui inspirera malgré tout de nombreux chercheurs, comme dernièrement Michel Zink dans *L'humiliation, le Moyen Âge et nous* (Paris, A. Michel, 2017).

¹⁵ Williams Bernard, *op. cit.*, p. 77-78.

¹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹⁷ Ma traduction (« *[shame] helps one to understand one's relations to those happenings, or to rebuilt the self that has done these things and the world in which that self has to live* », *ibid.*, p. 94).

¹⁸ Ma traduction (« *By giving through the emotions a sense of who one is and of what one hopes to be, [shame] mediates between act, character, and consequence, and also between ethical demands and the rest of life* », *ibid.*, p. 102).

¹⁹ Voir par exemple Deonna, Julien A., Rodogno Raffaele, et Teroni Fabrice, *In Defense of Shame : The Faces of an Emotion*, New York, Oxford University Press, 2012 ; Thomason Krista K., *Naked: The Dark Side of Shame and Moral Life*. New York, Oxford University Press, 2018.

- ²⁰ Ogien Ruwen, *La Honte est-elle immorale?*, Paris, Bayard, 2002.
- ²¹ *Ibid.*, p. 160.
- ²² *Ibid.*, p. 62.
- ²³ Tisseron Serge, *La Honte : Psychanalyse d'un lien social* [1992], Paris, Dunod, 2014, p. 116.
- ²⁴ *Idem.*
- ²⁵ *Ibid.*, p. 116-117.
- ²⁶ Boquet Damien, *Sainte Vergogne : Les privilèges de la honte dans l'hagiographie féminine au XIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 18-27.
- ²⁷ Cette conception est celle de la justice restaurative. Aussi appelée « justice réparatrice », la justice restaurative consiste, comme l'explique Christophe Bréal, « [à] remédier aux dommages subis par les victimes, [à] les aider à surmonter leur vulnérabilité, [à] reconstituer le lien social, en bref, [à] rétablir tout ce que le délit est venu altérer », plutôt qu'à « infliger un traitement afflictif » (Béal Christophe, « Justice restaurative et justice pénale », *Rue Descartes*, vol. 93, n° 1, 2018, p. 59). Pour une histoire de la justice restaurative, voir LeFranc Sandrine, « Le mouvement pour la justice restauratrice : "an idea whose time has come" », *Droit et société*, vol. 63-64, n° 2-3, 2006, p. 393-409. Notons que depuis la publication de cet article, la notion de « justice restaurative » a fait son apparition dans la loi française (voir l'article 18 de la Loi n° 2014-896 du 15 août 2014).
- ²⁸ Braithwaite John, *Crime, Shame and Reintegration*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 82.
- ²⁹ Ma traduction (« *Shaming means all social processes of expressing disapproval which have the intention or effect of invoking remorse in the person being shamed [...]* », *ibid.* p. 100).
- ³⁰ Ma traduction (« *Reintegrative shaming is shaming which is followed by efforts to reintegrate the offender back into the community of law-abiding or respectable citizens through words or gestures of forgiveness or ceremonies to decertify the offender as deviant* », *ibid.*, p. 100-101).
- ³¹ Ma traduction (« *The theory of reintegrative shaming posits that the consequence of stigmatization is attraction to criminal subcultures. Subcultures supply the outcast offender with the opportunity to reject her rejectors, thereby maintaining a form of self-respect* », *ibid.*, p. 14).
- ³² Toth Stephen A., *Mettray: A History of France's Most Venerated Carceral Institution*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2019, p. 5.
- ³³ Genet Jean, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Décines, L'Arbalète, 1988, p. 8.
- ³⁴ Hubert Marie-Claude, *L'esthétique de Genet*, Paris, Sedes, 1996, p. 37.
- ³⁵ Genet Jean, *Miracle de la Rose* [1946], Paris, Gallimard, 1977, p. 145. Pour les futures références, j'utiliserai l'abréviation *MR*.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 113-114.
- ³⁷ Toth Stephen A., *op. cit.*, p. 13.
- ³⁸ *MR*, p. 233.
- ³⁹ Dans ce qui est d'abord présenté comme une opposition, on peut en fait voir une surenchère : l'amabilité de la vie des fonctionnaires est surpassée par la « splendeur » de la honte. Cette surenchère fait partie de ce que j'appellerai plus bas la transvaluation de la honte.
- ⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr* [1952], Paris, Gallimard, 2011, p. 31.
- ⁴¹ *MR*, p. 189.
- ⁴² *Ibid.*, p. 313.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 322.
- ⁴⁴ Toth Stephen A., *op. cit.*, p. 79.
- ⁴⁵ Ma traduction (« *In Genet's writings, Mettray contains an ethical system that undercuts society's disciplinary model of the reform school in order to project a model for a community of pariah* ». Champagne Roland A, « *Jean Genet in the Delinquent Colony of Mettray: The Development of an Ethical Rite of Passage* », *French Forum*, vol. 26, n° 3, 2001, p. 71-90, ici p. 72).
- ⁴⁶ *MR*, p. 287.
- ⁴⁷ Voir Vettier Chloé, « Honte et transparence : écrire sa honte, de Rousseau à Genet », *SELF XX-XXI*, Journée de jeunes chercheurs « Ombres et transparences » (Solenne Montier dir.), 10 novembre 2018, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ombres-et-transparences/resistances-au-devoilement-autobiographique-1>.
- ⁴⁸ *MR*, p. 287.
- ⁴⁹ Jouhandeau Marcel, *De l'abjection* [1939], Paris, Gallimard, 2006, p. 122.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 195.
- ⁵¹ Corrado Jean-Christophe, *Le Lyrisme de Jean Genet*, thèse de doctorat, Sorbonne Université, t. III, p. 225.
- ⁵² *Ibid.*, p. 224.
- ⁵³ *MR*, p. 356.
- ⁵⁴ « *Miracle de la rose* peut être considéré comme une variation de récit hagiographique » (Bendhif-Syllas Myriam, « La légende dorée », in Hubert Marie-Claude (dir.), *Dictionnaire Jean Genet*, Paris, Champion, 2014, p. 370).

⁵⁵ On peut aussi, avec Sartre, identifier les influences de saint Jean de la Croix (Sartrep. 221 et p. 229) ou de Thérèse d'Avila (cf. p. 232ff.). Sans les nommer, Genet évoque ces sources d'inspiration dans son récit : « J'emploie le langage même des mystiques de toutes les religions pour parler de leurs dieux et de leurs mystères » (*MR*, p. 134).

⁵⁶ *MR*, p. 321.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 322.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 342.

⁵⁹ Zink Michel, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ *MR*, p. 10.

⁶¹ Zink Michel, *op. cit.*, p. 40. Dans son cours au collège de France, M. Zink renvoie aux passages suivants : 2 Cor, 11, 30 et 12, 5 et 9 ; Rom 5, 3 ; Gal 6, 14 ; 1 Cor 1, 27-28 ; 1 Cor 3, 18-19 – cf. Lc 9, 48, etc. (« Littératures de la France médiévale », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 111 | 2012, mis en ligne le 22 novembre 2013, consulté le 12 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/1567>).

⁶² Bendhif-Syllas Myriam, *op. cit.*, p. 369.

⁶³ *MR*, p. 39.

⁶⁴ Martin Jean-Pierre, *La honte : Réflexions sur la littérature* [2006], Paris, Gallimard, 2017, p. 187.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁶⁶ Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », dans *L'Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 261.



Premier volet

« Combattre le pire par le mal¹ » : violence et langage par-delà la honte dans *Beloved* de Toni Morrison

Fanny Corbel, université Sorbonne-Nouvelle

32

Revue *Traits-d'Union*

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

Résumé : Cet article vise à interroger le rôle du langage et de la violence féminine face au poids du trauma de l'esclavage chez les personnages morrisoniens dans le roman *Beloved* (1987), récompensé par le prix Pulitzer en 1988. Toni Morrison y met en scène Sethe, une ancienne esclave, confrontée au fantôme de sa fille Beloved, enfant d'environ deux ans qu'elle a égorgée dix-huit ans plus tôt afin de la protéger des affres de l'esclavage, et désormais symbole du retour des souvenirs enfouis. Infanticide et horreur de la violence raciale sont au cœur de la révélation. Toutefois, comment inscrire dans le récit la honte traumatique liée à la violence innommable et irreprésentable que fut l'esclavage ? En effet, seule la réparation de cette honte historique est à même de permettre l'affirmation de l'indépendance de l'héroïne noire chez Morrison.

Mots-clés : violence, langage, esclavage, Toni Morrison, voix féminine.

Abstract : *This article aims to investigate the role of language and female violence in relation to the trauma of slavery among Morrison's characters in the Pulitzer Prize winning novel *Beloved* (1987). Toni Morrison stages Sethe, a former slave, confronted with the ghost of her two-year-old daughter she killed eighteen years ago in order to protect her from the horror of slavery and who now returns as a symbol of repressed memory. The infanticide and the monstrosity of racial violence are at the core of the novel. However, how can the traumatic shame linked to the unspeakable and unimaginable violence of slavery be depicted in the novel? Healing this historical shame appears as the sole answer to enable the Black female protagonist to assert her independence in Morrison's fiction.*

Keywords : *violence, language, slavery, Toni Morrison, female voice.*

Depuis la publication des premiers récits d'esclaves au XIX^e siècle, la nécessité d'affirmer sa propre voix face à la domination blanche est au cœur du projet littéraire afro-américain. Toutefois, la domination de l'agenda masculin du *Black Power* sur la question raciale ainsi que la prédominance des femmes blanches dans le mouvement féministe dans les années 1960 renforcèrent chez les romancières noires américaines ce sentiment de *double consciousness*². Les décennies suivantes furent donc marquées par la volonté de faire entendre leur voix. Seule écrivaine noire américaine prix Nobel de littérature (1993), Toni Morrison (1931-2019) a rappelé la nécessité de faire sens face à la violence subie par les Noirs américains. Mais la dénonciation se double d'une préoccupation pour cette minoration raciale et genrée dont sont victimes les femmes noires. Le démembrement, la violence et la mort sont autant de manifestations de cette double oppression mais également de réponses envisagées pour y répondre. Ainsi, dans le roman *Beloved* (1987), récompensé par le prix Pulitzer (1988), Morrison met en scène Sethe, une ancienne esclave, confrontée au fantôme de sa fille *Beloved*, enfant qu'elle a égorgée dix-huit plus tôt afin de la protéger des affres de l'esclavage. Infanticide et horreurs de la violence raciale sont au cœur de la révélation. Toutefois, comment inscrire dans le récit la honte traumatique liée à la violence innommable et irreprésentable que fut l'esclavage ? Dans quelle mesure l'auteure convoque-t-elle une poétique et une esthétique de la violence afin de rendre perceptible l'insoutenable ?

Cette étude mettra en évidence les procédés narratifs qui inscrivent la violence de l'esclavage dans le texte et contribuent à la révélation de la honte et de la culpabilité des souvenirs réprimés : « la honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport avec tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir³ ». Car c'est seulement de la confrontation avec ces souvenirs qui font retour que la honte est à même d'être effacée. Comme le rappelle Jean-Pierre Martin, « [l]a littérature peut être aussi désir d'origine, désir de s'originer, à nouveau, de surmonter la honte d[e la] paria⁴ » qu'est la mère infanticide, la « mère monstrueuse⁵ ».

Nous tenterons, tout d'abord, de souligner la tension entre oubli et souvenir dans la narration de la mémoire traumatique de l'esclavage. Puis nous mettrons en lumière la façon dont Morrison inter-dit cette violence sur le plan esthétique. Enfin, nous montrerons comment le projet morrisonien dépasse le honteux d'une violence jusque-là tue.

Narrer l'esclavage : « puissance et [...] impuissance de l'exhibition »

Ressac des souvenirs

La perpétuation du souvenir est au cœur de *Beloved* tant la thématique de l'esclavage irrigue le roman. Non seulement Morrison dédie l'œuvre aux victimes dans l'épigraphe (« Soixante millions et davantage »), mais elle s'appuie également sur une histoire vraie pour construire la trame du roman : celle de Margaret Garner, une esclave en fuite ayant tué sa fille afin d'éviter que celle-ci ne soit ramenée sur la plantation⁷. En outre, elle précise, dans l'avant-propos de l'édition anglophone, que c'est avant tout la dimension intimiste de l'expérience de l'esclavage qui anime son projet, faisant écho aux propos tenus lors d'une interview avec Paul Gilroy :

L'esclavage était totalement absent de la littérature. Une des raisons à cela, je pense, était que, lors du passage de la servitude à la liberté, ce qui était notre but, nous nous sommes éloignés de l'esclavage, mais aussi des esclaves, or il y a une différence. Nous devons réincarner ces gens⁸.

Dix-huit ans après l'infanticide, la jeune femme, désormais libre, est hantée par la mémoire de l'esclavage qu'elle tente de réprimer. Morrison utilise notamment la métaphore de la pâte que l'on travaille afin de mettre en lumière les souvenirs convoqués ou relégués : « elle malaxait la pâte. Pétrissant et repétrissant. Rien de mieux que cela pour aborder le travail sérieux de la journée, qui consistait à refouler le passé⁹ ». Les allitérations en -r, l'usage de l'imparfait et du participe présent ainsi que la polyptote « Pétrissant, repétrissant » mettent en lumière la présence permanente de ces souvenirs. À travers cette image, se noue aussi une tension entre « le désir d'oublier la terreur de l'esclavage et l'impossibilité simultanée d'oublier¹⁰ ». Sethe précise en effet à plusieurs reprises qu'il lui est impossible de ne pas se rappeler :

Ça nous revient qu'on le veuille ou non. [...]

toute mention de sa vie passée faisait mal. Tout y était douloureux ou perdu .

Il y a des choses qui partent. Qui passent. Il y a des choses qui restent. Avant, je pensais souvent que c'était ma mémoire. Tu sais. Il y a des choses qu'on oublie. D'autres qu'on n'oublie jamais. Mais ça ne se passe pas comme ça. Les lieux, les lieux sont toujours là, eux. [...] Ce dont je me souviens, c'est une image qui flottait là, dehors, à l'extérieur de ma tête. Tu comprends, même si je n'y pense pas, même si je meurs, l'image de ce que j'ai fait, ou su, ou vu, sera toujours là dehors. Juste à l'endroit où ça s'est passé. [...]

Si c'est toujours là à attendre, ça doit vouloir dire que rien ne meurt jamais¹².

Dans cette valse des souvenirs, demeure toujours, selon Sethe, le poids des lieux et des images. Elle en conclut que cette persistance est éternelle et comprend qu'elle devra l'affronter. Mais cette dialectique entre la nécessité de se rappeler et l'impératif de réprimer les moments traumatiques s'accompagne chez elle d'un sentiment de honte liée au souvenir qui revient :

Le Bon Abri s'était déployé et déroulé à plaisir devant ses yeux, et alors qu'il n'y avait pas une feuille dans cette ferme qui ne lui donnât envie de hurler, tout ça s'était étalé devant elle dans toute son effrontée beauté. Ça n'avait jamais l'air aussi redoutable que ça l'était, ce qui l'amenait à se demander si l'enfer était un joli endroit, lui aussi. Flamme et soufre, certes, mais cachés sous les dentelles des bosquets. Garçons pendus aux plus beaux sycomores du monde. Elle avait eu honte – se rappeler les merveilleux arbres frémissants plutôt que les garçons¹³.

Le lieu de servitude se dévoile ainsi littéralement devant les yeux de la jeune femme. L'imagerie quasi lyrique de la description coexiste dans la même phrase avec l'horreur indescriptible dont témoignent notamment les sycomores devenus des potences pour les hommes lynchés. Ce qui ne peut être énoncé verbalement se transmet malgré tout à travers le défilement des images. La violence des souvenirs est renforcée par la dimension oxymorique de la description : le feu et le soufre sont mêlés à la délicatesse de la dentelle des bosquets. Cette honte est également perceptible à travers l'isolement social dans lequel vivent l'héroïne et sa fille Denver au 124 Bluestone Road : « Je ne peux plus vivre ici. Je ne sais pas où aller ni quoi faire, mais je ne peux plus vivre ici ! Personne ne nous parle. Personne ne vient nous voir¹⁴ ». En outre, lorsque Paul D leur propose d'assister à un carnaval peu après son arrivée, Sethe se réjouit de cet événement, « sa première sortie en dix-huit ans¹⁵ ». Cet isolement de la mère et de sa fille est caractéristique de ce que Fanon décrit comme le « complexe de dépendance du colonisé¹⁶ ». Déjà, du temps de l'esclavage, Sethe vivait dans un espace circonscrit dont les limites s'imposaient avec force : « Un pas hors de ce territoire et ils devenaient des intrus parmi la race humaine. Des chiens de garde sans dents ; des bouvillons sans cornes ; des chevaux hongres dont les hennissements ne se pouvaient traduire dans aucune langue parlée par des humains responsables¹⁷ ». Toute sortie de la plantation exposait les esclaves à une violence terrible dont témoignent les traces sur les corps, à l'image du dos lacéré de Sethe. Enfin, parmi ces souvenirs figure également l'arrachement à la figure maternelle. Nourrie par une autre femme, Sethe eut peu de contacts avec sa mère. Bien qu'elle fût la seule enfant gardée par cette dernière (les autres ont été jetés par-dessus bord lors de la traversée), elle ne se souvient que de très peu de choses, hormis ce sourire qui n'en est pas un : « Elle avait eu le mors tellement de fois qu'elle souriait. Même quand elle ne souriait pas elle souriait, et pourtant je n'ai jamais vu son vrai sourire¹⁸ ».

L'impossibilité de mettre en mots

Face à ce passé revenant sans cesse, le langage vient à manquer tant le poids du trauma est lourd. Sethe et sa belle-mère concluent ainsi que « le passé était inexprimable¹⁹ ». Lorsque Paul D lui montre la coupure de presse évoquant son geste, Sethe se met à tourner frénétiquement dans la pièce en même temps qu'elle tourne autour du sujet impossible à aborder et qu'elle révèle son histoire par cercles concentriques :

Elle tournait. Tout autour de la pièce. [...] Paul D, assis à la table, la regardait flotter dans son champ de vision puis disparaître derrière son dos, tournant comme une roue lente mais assurée. [...] [M]ais la roue ne s'arrêtait jamais. [...] Paul D en avait le tournis. [...] Elle tournait autour de lui comme elle tournait autour du sujet. Tournait tout rond, sans jamais changer de sens, ce qui aurait pu lui soulager la tête. [...] Elle décrivait chaque cercle à au moins trois mètres de là où il était assis. [...] [L]es mots qu'elle ne comprenait pas n'avaient pas plus de pouvoir qu'elle pour expliquer les choses²⁰.

Ce passage illustre le tournoiement des souvenirs qui ne peuvent se dire. Cette insuffisance du langage apparaît également dans deux récits au sein du roman.

Sethe relate tout d'abord son viol par deux jeunes hommes blancs de la plantation. C'est, de manière métonymique, à travers l'image du vol de son lait qu'elle évoque la violence subie :

Quand je vous ai quittés, ces gars sont venus et m'ont pris mon lait. Ils sont venus exprès pour ça. Ils m'ont maintenue de force et ils l'ont pris. [...]

- Tu as eu droit au fouet ?
- Et ils m'ont pris mon lait.
- Ils t'ont battue, et t'étais enceinte ?
- Et ils m'ont pris mon lait²¹ !

La répétition « Ils m'ont pris mon lait » et le geste narré à demi-mot révèlent l'impossibilité pour Sethe de verbaliser son traumatisme, ce qu'elle confirme quelques pages plus loin :

Moi je suis bourrée, bon Dieu, bourrée à craquer de deux garçons aux dents moussues, l'un me tétant le sein, l'autre me maintenant à terre pendant que leur maître liseur de livres observe et prend des notes. Je suis encore pleine de cela, bon Dieu, je ne peux même pas y repenser et souffrir encore davantage [...] les yeux rivés sur ce que je ne pouvais supporter de voir²².

Le lecteur notera que la description précise de cette scène est passée sous silence par Morrison, confirmant ici tout le rôle joué par l'implicite. Mais c'est surtout au travers de la scène d'infanticide que l'insuffisance du langage est révélée dans cette « écriture de l'innommable²³ ». L'indéfini prédomine dans la narration de l'événement : « Si c'est toujours là à attendre, ça²⁴ doit vouloir dire que rien ne meurt jamais²⁵ », « [q]u'elle ne pourrait jamais aborder *la chose*^{26,27} ». En outre, la scène est décrite selon la focalisation des quatre hommes venus reprendre les esclaves en fuite tandis que le point de vue de Sethe est absent. À leur arrivée dans l'appentis, ces hommes observent « deux garçons saigna[nt] dans la sciure et la terre aux pieds d'une femme noire qui, d'une main, en serrait un troisième trempé de sang contre sa poitrine et, de l'autre, tenait un nourrisson par les talons, la tête en bas²⁸ ». C'est avant tout la perte économique qui est soulignée : « D'emblée, il fut évident, surtout pour Maître d'École, qu'il n'y avait rien à récupérer²⁹ ». Ce dernier reproche à son neveu son laxisme : « qu'il voie ce qui arrive quand on bat trop les créatures dont Dieu vous a confié la responsabilité – les ennuis que cela représente, et le manque à gagner. Toute la bande était perdue, à présent³⁰ ». Pour sa part, Sethe tente de retenir l'aveu de l'infanticide :

Sethe savait que le cercle qu'elle décrivait autour de la pièce, de lui, du sujet, demeurerait cercle. Qu'elle ne pourrait jamais aborder la chose, la préciser à l'intention de quiconque poserait la question. Si on ne saisissait pas d'emblée, elle ne pourrait jamais expliquer³¹.

L'élargissement progressif de la perspective de la jeune femme (pièce > lui > sujet) s'arrête toutefois au sujet (« demeurerait cercle »). Le futur dans le passé à valeur de certitude ferme toute tentative d'explication³² et inscrit la retenue narrative au cœur du récit comme le souhaitait Morrison : « Afin de faire de l'asservissement une expérience personnelle, le langage doit être évacué³³ ».

■ Inter-dire la violence féminine

Le rôle de l'indicible

L'acte d'infanticide (égorgement à l'aide d'une scie) n'est jamais décrit en tant que tel dans le roman. C'est à travers des métonymies telles que le chapeau de Maître d'École, le bruit des ailes des colibris et la scie que l'acte est envisagé. Ce sont ces mêmes signes qui entraînent la réitération de la scène traumatique à la fin du roman quand Sethe tente de tuer Mr. Bodwin, l'ayant confondu avec Maître d'École.

Les seuls mots de Sethe au sujet de l'infanticide sont les suivants : « Non. Non. Nonnon. Nonnonnon. Simple. Elle avait fui, voilà tout ». La répétition de ce « non », onomatopée et écho lexical au cercle formé précédemment par Sethe, la phrase nominale ainsi que l'expression « voilà tout³⁴ » bloquent toute tentative de justification. L'absence de mots est totale :

elle grimpa dans le chariot, le profil net comme une lame contre le joyeux bleu du ciel. Profil qui choqua tout le monde par sa clarté. [...] Une sorte de cape sonore se serait rapidement enroulée autour d'elle, comme des bras pour la soutenir et l'affermir pendant le voyage. [...] Et alors, pas de paroles. Un bourdonnement s'éleva. Sans la moindre parole³⁵.

« C'est le honteux à dire plus encore que le honteux en soi, c'est le récit qui fait resurgir la honte d'autrefois³⁶ ». Ce sont en effet les mêmes termes qui sont repris lors de la reconstitution de la scène à la fin du roman avec Mr. Bodwin : « Et si elle pense quoi que ce soit, c'est non. Nonnon. Nonnonnon³⁷ ». Les ellipses et stratégies de contournement prennent donc le relais dans cet implicite, réponse à l'indicible. Morrison a souligné à plusieurs reprises le rôle primordial de l'euphémisation dans la représentation de la violence : « Ce qui est écarté est aussi important que ce qui est présent³⁸ ». Dès lors l'écrivaine économise délibérément la narration afin de rendre celle-ci efficace auprès du lecteur : « C'est généralement ce qu'on n'écrit pas qui donne du pouvoir à ce que l'on écrit³⁹ ». Ainsi, en faisant advenir l'indicible plutôt qu'en le disant, Morrison contourne l'interdit de la représentation. En effet, toute représentation à l'identique de l'infanticide aurait conduit à un échec selon l'auteure : « Si je l'avais décrit exactement tel quel, si j'avais trouvé le langage pour dire exactement à quoi ces choses ressemblaient, cela m'aurait fait échouer dans mon but⁴⁰ ». Dans *The Art of Fiction*, elle souligne combien la description exacte de l'infanticide au cœur de *Beloved* aurait rendue celle-ci « obscène ou pornographique », liant ainsi sexualité et représentation de la violence :

Il me semblait important que l'action dans *Beloved* – l'infanticide – soit connu aussitôt, mais aussi invisible, remis à plus tard. Je souhaitais donner toutes les informations au lecteur ainsi que les conséquences autour de l'acte, tout en évitant de me noyer ou de noyer le lecteur avec la violence elle-même. [...] J'estimais que l'acte lui-même devait non seulement être enfoui mais aussi minimisé car, si le langage commençait à affronter la violence elle-même, ce serait obscène ou pornographique⁴¹.

Marc Amfreville confirme cette approche dans un ouvrage de 2009 :

La littérature porte en elle la promesse d'une perpétuation du souvenir telle qu'on ne saurait par *oukase* se priver de ce vecteur. Il est néanmoins essentiel de se poser la question de la nature de l'émotion suscitée et d'insister pour que soient valorisées les stratégies de contournement, d'indirection, d'ellipses, plutôt que les discours apparemment réalistes qui, au moment même où ils prétendent tout dire, mentent le plus. En d'autres termes, sur le terrain mimétique, la fiction avoisine l'outrage, alors qu'en se donnant les moyens de sa propre mise à distance, elle peut espérer faire œuvre d'approche respectueuse⁴².

C'est donc à un récit du silence que nous invite l'auteur car « [e]ntre le silence tout court et l'écriture du silence, entre ne rien dire et *dire (le) rien*, s'ouvrira ainsi un écart riche en significations et en possibilités pour cette nouvelle écriture de l'indicible⁴³ ». Dans ce silence, émergent les sens que Morrison place au premier plan de son récit : « je ne voulais pas décrire à quoi cela ressemblait, mais ce qu'on ressentait et ce que ça signifiait⁴⁴ ».

Une écriture des sens

Dans un ouvrage, Michel Fabre souligne que « ce sont surtout la symbolique, les indices, les résonances poétiques qui nous invitent à suspendre notre jugement et nous suggèrent une nouvelle éthique. [...] Morrison croit à la puissance de transgression et à l'acte subversif du verbe⁴⁵ ».

En effet, afin de rendre compte de cet insoutenable qu'est la violence esclavagiste, les sens deviennent ici les « figures de l'infigurable⁴⁶ ». Les odeurs, présentes de manière récurrente dans l'œuvre, font figure de mauvais augure et installent le contexte du retour de la scène traumatique. Lors de sa première sortie depuis dix-huit ans en compagnie de Paul D et de Denver, Sethe est entourée du parfum violent de roses mourantes : « Plus les roses approchaient de la mort, plus leur parfum était violent, et tous ceux qui fréquentaient la foire associaient son ambiance à la puanteur des roses pourries⁴⁷ ». À la fin du roman, c'est la puanteur de la ville de Cincinnati qui fait écho au parfum des roses, comme si, avec le retour de Beloved, cette image funeste s'était emparée de tout. C'est ensuite à un contraste entre bruit et silence qu'assiste le lecteur. Louïe joue ici le rôle de connexion au souvenir douloureux. Au silence de Sethe répond le bruit de la maison : « Le 124 était bruyant. Payé Acquitté entendait la rumeur depuis la route », « Quel vacarme⁴⁸ ! ». De plus, Denver, la seconde fille de Sethe, devient sourde lorsqu'un camarade de classe lui demande si sa mère a été condamnée à la prison pour meurtre. Incapable d'entendre la réponse (« Elle devint sourde plutôt que d'entendre la réponse »), elle retrouve l'ouïe au contact de Beloved : « Le retour de l'ouïe pour Denver, débranchée par une réponse qu'elle n'avait pu supporter d'entendre, rebranchée par le bruit de sa sœur morte essayant de grimper l'escalier [...] »⁴⁹. En amont de l'infanticide, Sethe ressent les battements d'ailes de colibris dont la légèreté contraste avec la gravité de l'acte sur le point d'être commis : « quand elle les avait vus venir [...], elle avait entendu des ailes. De petits oiseaux-mouches plantaient leur bec en aiguille dans son fichu et jusque dans ses cheveux tout en battant des ailes⁵⁰ ». À la fin du roman, lorsque Sethe confond Mr. Bodwin avec Maître d'École et tente de tuer le premier à l'aide d'un pic à glace dans une scène répétitive de celle de l'infanticide, le lecteur assiste au retour des colibris et à la sollicitation de l'ouïe : « Au commencement, il n'y avait pas de mots. Au commencement, il y avait le son, et elles savaient toutes comment sonnait ce son⁵¹ ». Enfin, au cœur de l'œuvre, le regard déclenche le passage à l'acte de Sethe. C'est lorsqu'elle aperçoit le chapeau de Maître d'École qu'elle comprend, qu'en vertu de la loi sur les fugitifs (*Fugitive Laws* 1850), elle et ses enfants seront ramenés à Sweet Home, la plantation ironiquement dénommée. Le rôle central de la vue est rappelé à la fin du roman dans une phrase à vocation généralisante. Celle-ci souligne combien le regard des Blancs à l'égard des Noirs annonce en lui-même la violence vécue par les esclaves (« bûcher », « fouet », « poing ») :

Ni Ella ni John ni personne n'avait couru jusqu'à Bluestone Road pour prévenir que des nouveaux Blancs avec le Regard dans les yeux venaient d'arriver à cheval. Le Regard vertueux que tout Noir avait appris à reconnaître en même temps que le sein de sa m'mam. Pareille à un drapeau hissé, cette vertu télégraphiait et annonçait le bûcher, le fouet, le poing, le mensonge, longtemps avant qu'ils n'éclatent publiquement⁵².

Ce « Regard dans les yeux » devient un signe en tant que tel, un « drapeau » signalant la mort.

Jeu autour de l'indicible et écriture des sens inscrivent en creux dans le texte la violence du traumatisme subi. Face à la violence de l'esclavage, seule la remémoration du passé dans un contexte présent va permettre d'en écrire la honte et de tenter de surmonter le trauma associé : « L'histoire ne peut être perçue qu'en rapport avec une conscience individuelle se remémorant un passé qui refait surface par bribes, dans le va-et-vient, nécessaire à la survie, entre le refoulement de l'horreur et la transformation du souvenir⁵³ ».

Écrire le honteux : « entre refoulement de l'horreur et transformation du souvenir »

Dans *Beloved*, Morrison révèle la honte historique de l'esclavage et fait violence au récit d'esclave afin de révéler l'essence de l'expérience de l'esclavage.

Comme le rappelle Marc Amfreville, « le trauma, sous ses divers avatars, donne l'occasion à la littérature de mettre en récit, ou plutôt de créer une instabilité que le texte lui-même viendra réparer, une lacune que l'écriture se donnera pour tâche de combler⁵⁴ ». Car l'esclavage est aussi un « esclavage des mots⁵⁵ » puisque c'est par le récit et le processus de remémoration consécutif à l'arrivée de Paul D que Sethe se libère au travers d'une douloureuse expiation. La littérature se pare ici d'un rôle éthique.

Affirmation de sa propre subjectivité

Dans ce processus de réparation de la honte, Sethe affirme sa propre subjectivité et sa capacité à agir. Elle relate ainsi leur fuite de la plantation :

Je l'ai fait. Je nous en ai tous sortis [...] c'était la première chose que je faisais tout seule. Que je décidais. Et ça s'est bien passé, juste comme c'était censé se faire. On est arrivés ici. [...] J'ai eu de l'aide, c'est sûr, plein d'aide, mais quand même, c'est moi qui l'ai fait ; moi qui ai dit « *Allez* » et « *Maintenant* » [...] C'était une espèce d'égoïsme que je n'avais jamais encore connu. C'était bon. Bon et juste. [...] On aurait dit que j'[']aimais [mes enfants] plus encore après être arrivée ici. Ou peut-être que je ne pouvais pas les aimer comme il faut au Kentucky car ils n'étaient pas miens à aimer. J'ai pris mes bébés et je les ai mis là où ils seraient en sécurité⁵⁶.

Dans ce passage, l'omniprésence de la première personne du singulier souligne la détermination de Sethe dans cet acte d'amour dont elle se place comme l'unique instigatrice. Seule la violence ultime permet de revendiquer cet amour maternel rendu impossible sous l'esclavage (« ils n'étaient pas miens à aimer »). Elle refuse notamment que sa fille subisse le même traitement inhumain sous l'effet du racisme pseudo-scientifique du Maître d'École et réaffirme la dimension humaine de sa fille : « Et personne, personne sur cette terre ne dresserait la liste des caractéristiques de sa fille dans la partie de la feuille de papier réservée aux animaux. Non. Oh ! non⁵⁷ ». La violence exercée à l'égard de sa fille est surtout l'occasion d'attester d'une forme de possession et de domination maternelles. Tuer ses enfants revient à en réclamer la propriété absolue au-delà de celle, juridiquement fondée, de Maître d'École :

Sethe avait repris possession d'elle-même. Se libérer était une chose ; revendiquer la propriété de ce moi libéré en était une autre.

Cette Sethe-ci parlait de sécurité avec une scie à main. La nouvelle Sethe ne savait pas où le monde s'arrêtait, ni où elle commençait [...] : plus important que ce que Sethe avait fait, était ce qu'elle revendiquait⁵⁸.

Alors que Paul D condamne son acte, décrit comme bestial (« Ce que tu as fait est mal, Sethe. [...] Tu as deux pieds [...], pas quatre⁵⁹ »), Sethe précise l'amour inconditionnel qu'elle éprouve à l'égard de ses enfants :

Grande ne veut rien dire pour une mère. Un enfant est un enfant. Ils poussent, vieillissent mais être grands ? Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire ? [...] Je la protégerai tant que je suis en vie et je la protégerai quand je ne serai plus⁶⁰.

Lorsque Paul D lui demande d'avoir un enfant avec lui, Sethe répond : « À moins d'être insouciant, l'amour maternel était meurtrier⁶¹ ». La violence ultime devient, dans une société raciste qui réduit au silence, un acte de rébellion et une forme de résistance. Dans l'un des trois chapitres au rythme ternaire qui se répondent vers la fin du roman, Sethe revendique ainsi le lien maternel qui l'unit à Beloved, un lien nié pendant l'esclavage : « Beloved, elle est ma fille. Elle est à moi. Voyez. Elle est revenue à moi de son plein gré et je n'ai rien besoin d'expliquer⁶² ». Sur la portée éthique de son geste, Sethe répond : « C'est pas mon affaire de savoir ce qui est pire. Mon affaire, c'est de savoir ce qui est, et de préserver mes enfants de ce que je sais être horrible. C'est ce que j'ai fait⁶³ ». Mais l'héroïne n'est pas pour autant exonérée par Morrison :

son geste revêt les qualités paradoxales d'une victoire existentielle et d'une offense morale⁶⁴. C'est un excès d'amour maternel, une soumission totale à cet engagement, et, vous savez, de tels excès ne sont pas bons. Elle a franchi la ligne pour ainsi dire. C'est compréhensible, mais c'est excessif. C'est ce à quoi répondent les habitants de Cincinnati, non pas sa douleur, mais son arrogance⁶⁵.

En effet, la fin du roman, loin de mettre en scène une héroïne triomphante, dépeint une Sethe épuisée et sans projet si ce n'est le repos.

Lever le voile

Enfin, dire la violence ultime dans *Beloved* est l'occasion pour Toni Morrison de « déchirer le voile » sur certaines conventions littéraires de l'époque : « Plus importante [...] était l'absence de mention de [la] vie intérieure [des esclaves]. [...] Ma tâche était de déchirer ce voile étendu sur 'des événements trop terribles pour être racontés'⁶⁶ ». Regrettant l'absence de témoignage autour de l'expérience intime des esclaves, elle inscrit son roman en réaction aux récits d'esclaves qui ont apposé un silence, un relativisme, autour de la violence réellement subie : « Je voulais replacer le pouvoir d'agir entre les mains des esclaves, qui ont toujours été plutôt anonymes, voire complètement, il me semble, dans beaucoup, si ce n'est toute, la littérature⁶⁷ ». En ce sens, *Beloved* revisite le récit d'esclave et dit ce que des récits comme celui d'Harriet Jacobs (*Incidents in the Life of a Slave Girl*, 1861) ou Frederick Douglass (*A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, 1845) n'étaient pas en mesure de relater. Plusieurs traits formels distinguent d'ailleurs *Beloved* de ces récits. Si le récit d'esclave se caractérise par l'emploi de la première personne tout au long du récit, dans *Beloved*, Morrison choisit une multiplicité de voix qui alternent entre elles (Sethe, Beloved, Paul D, etc). En outre, le récit d'esclave repose souvent sur une narration chronologique là où, chez Morrison, le récit suit délibérément une logique circulaire permettant la remémoration d'événements traumatiques. Au récit canonique blanc dominant, cette « non-histoire » dénoncée par Édouard Glissant⁶⁸, Morrison ajoute la mise en lumière d'une honte et d'un silence dans le récit d'esclave. Par ailleurs, en remettant en cause l'idée que l'amour maternel est nécessairement non-violent, Morrison s'inscrit dans un mouvement de lutte contre la biologisation de la figure féminine criminelle⁶⁹. La dimension politique de l'acte (politique de l'amour maternel) est avant tout mise en avant, car, comme insiste Michelle Perrot dans les *Annales de l'ESC* en 1975, « refuser à la femme sa nature criminelle, n'est-ce pas encore une façon de la nier⁷⁰ ? ».

Dire la honte historique entourant la violence intime de l'esclavage suppose de trouver un langage d'expression de cette dernière. Face à l'innommable, ce langage se situe chez Morrison au-delà des mots, dans un rapport à l'indicible et une « esthétique minimale⁷¹ ». Dépasser les contraintes du langage face à l'insuffisance de ce dernier et à l'impossibilité pour la violence d'y trouver une forme d'expression apparaît au cœur du projet morrisonien. Dans cette littérature de l'aveu, les protagonistes noires, à l'exemple de Sethe, font violence à un récit canonique et revendiquent leur héritage. Cela passe aussi par une remise en cause du discours traditionnel d'expression de la violence féminine à laquelle s'emploie l'auteure.

¹ « Elle n'est pas dingue. Elle adore ses enfants. Elle essayait de combattre le pire par le mal ». Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 325.

² Du Bois W.E.B., *The Souls of Black Folk*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 9.

³ Levinas Emmanuel, *De l'évasion*, Paris, Fata Morgana, 1982, p. 112.

⁴ Martin Jean-Pierre, *La honte : réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 136-137.

⁵ Dorlin Elsa, Wallach Scott Joan, *La matrice de la race : généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009.

⁶ Martin Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 9.

⁷ En 1856, accompagnée de sa famille et d'autres esclaves, Margaret Garner prit la fuite sur l'Ohio gelé dans un traineau à cheval. La famille finit toutefois par être découverte. C'est alors que la jeune femme décida de tuer sa fille âgée de quatre ans à l'aide d'un couteau de boucher et tenta de faire de même avec ses autres enfants afin d'éviter le retour sur la plantation comme le prévoyaient les *Fugitive Laws* (1850). Cet événement avait donné lieu à plusieurs publications, dont un article pour l'American Baptist, coupure de presse incluse dans *The Black Book*, l'anthologie publiée sous la direction de Toni Morrison (1974). Source : Gilroy Paul.

L'Atlantique noir : modernité et double conscience, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p. 127.

⁸ Notre traduction. Texte original : « *Slavery wasn't in the literature at all. Part of that, I think, is because, on moving from bondage into freedom, which has been our goal, we got away from slavery and also from the slaves, there's a difference. We have to re-inhabit those people.* » « *Living Memory: a Meeting with Toni Morrison* », in Gilroy Paul, *Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures*, Londres, Serpent's Tail, 1994, p. 179.

⁹ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 107. Dans la version originale du texte, ce sont les alliteration en "b-" qui prédominent : « *Working dough. Working, working dough. Nothing better than that to start the day's serious work of beating back the past* » (*Beloved* 86).

¹⁰ Gilroy Paul, *op. cit.*, p. 361.

¹¹ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 27, 87.

¹² *Id.*, p. 57.

¹³ *Id.*, p. 16.

¹⁴ *Id.*, p. 28.

¹⁵ *Id.*, p. 71.

¹⁶ « S'il se trouve à ce point submergé par le désir d'être blanc, c'est qu'il vit dans une société qui rend possible son complexe d'infériorité, dans une société qui tire sa consistance du maintien de ce complexe, dans une société qui affirme la supériorité d'une race [...] » Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 97.

¹⁷ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 178.

¹⁸ *Id.*, p. 283.

¹⁹ *Id.*, p. 88.

²⁰ *Id.*, p. 223-226.

²¹ *Id.*, p. 31.

²² *Id.*, p. 103.

²³ Ergal Yves-Michel. *L'écriture de l'innommable*, Paris, Honoré Champion, 2014.

²⁴ C'est moi qui souligne.

²⁵ *Id.*, p. 57.

²⁶ C'est moi qui souligne.

²⁷ *Id.*, p. 229.

²⁸ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 209.

²⁹ *Id.*, p. 210.

³⁰ *Id.*, p. 210-211.

³¹ *Id.*, p. 229.

³² Texte original : « *Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask* » (*Beloved* 192).

³³ Notre traduction. Texte original : « *To render enslavement as a personal experience, language must get out of the way.* » Morrison Toni, *Beloved*, Londres, Vintage, [1987] 2016, p. xiii.

³⁴ Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 229.

³⁵ *Id.*, p. 214.

³⁶ Martin Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 46.

³⁷ Morrison, *op. cit.*, p. 362.

³⁸ Notre traduction. Texte original : « *What is left out is as important as what is there.* » Morrison Toni, « *Rootedness: The Ancestor as Foundation* », in Evans Mari, *Black Women Writers (1950-1980): A Critical Evaluation*, Garden City, Anchor Press, 1984, p. 341.

- ³⁹ Notre traduction. Texte original : « *It is frequently what you don't write that gives what you write its power.* » Schappell Elissa, Brodsky Lacour Claudia, « The Art of Fiction No. 134 », *Paris Review*, n° 128, 1993, p. 36-69.
- ⁴⁰ Notre traduction. Texte original : « *If I had described it exactly the way it was, and found language to say exactly what those things looked like, it would have defeated my purpose.* ». Morrison Toni, *The Source of Self-Regard: Selected Essays, Speeches, and Meditations*, New York, Alfred A. Knopf, 2019, p. 312.
- ⁴¹ Notre traduction. Texte original : « *It seemed important to me that the action in Beloved—the fact of infanticide—be immediately known, but deferred, unseen. I wanted to give the reader all the information and the consequences surrounding the act, while avoiding engorging myself or the reader with the violence itself. [...] I thought that the act itself had to be not only buried but also understated, because if the language was going to compete with the violence itself it would be obscene or pornographic.* » Schappell Elissa, Brodsky Lacour Claudia, *op. cit.*, p. 58.
- ⁴² Amfreville Marc, *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*, Paris, Michel Houdiard, 2009, p. 23-24.
- ⁴³ Killeen Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 16.
- ⁴⁴ « *I didn't want to describe what it looked like, but what it felt like and what it meant.* » Morrison Toni, *The Source of Self-Regard*, p. 312.
- ⁴⁵ Paquet-Deyris Anne-Marie, *Toni Morrison, figures de femmes*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 8.
- ⁴⁶ Killeen Marie-Chantal, *op. cit.*, p. 39.
- ⁴⁷ *Id.*, p. 72-73.
- ⁴⁸ Morrison Toni, *Beloved*, traduit de l'anglais par Hortense Chabrier et Sylviane Rué, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 235, 252.
- ⁴⁹ *Id.*, p. 150, 148.
- ⁵⁰ *Id.*, p. 229.
- ⁵¹ *Id.*, p. 357.
- ⁵² *Id.*, p. 220.
- ⁵³ Raynaud Claudine, *Toni Morrison : l'esthétique de la survie*, Paris, Belin, 1996, p. 37.
- ⁵⁴ Amfreville Marc, *op. cit.*, p. 188.
- ⁵⁵ Paquet-Deyris Anne-Marie, *op. cit.*, p. 19.
- ⁵⁶ Morrison Toni, *op. cit.*, p. 227, 230.
- ⁵⁷ *Id.*, p. 347.
- ⁵⁸ *Id.*, p. 136, 231.
- ⁵⁹ *Id.*, p. 231.
- ⁶⁰ *Id.*, p. 69-70.
- ⁶¹ *Id.*, p. 186.
- ⁶² *Id.*, p. 278.
- ⁶³ *Id.*, p. 231.
- ⁶⁴ Notre traduction. Texte original : « *Her deed carries the paradoxical qualities of an existential victory and a moral offense.* ». Otten Terry, *The Crime of Innocence in the Fiction of Toni Morrison*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 83.
- ⁶⁵ Notre traduction. Texte original : « *It's an excess of maternal feeling, a total surrender of that commitment, and, you know, such excesses are not good. She has stepped across the line, so to speak. It's understandable, but it is excessive. This is what the townspeople in Cincinnati respond to, not her grief, but her arrogance.* ». Darling Marsha, « *In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison* », in Taylor-Guthrie Danille (ed.), *Conversations with Toni Morrison*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 252.
- ⁶⁶ Notre traduction. Texte original : « *But most importantly [...] there was no mention of their interior life. [...] My job becomes how to rip that veil drawn over proceedings too terrible to relate.* » Morrison Toni, *The Source of Self-Regard*, p. 237.
- ⁶⁷ Notre traduction. Texte original : « *I wanted to return the agency into the hands of the slaves, who had always been fairly anonymous, or flat, it seemed to me, in much, although not all, of the literature.* » *Id.*, p. 310.
- ⁶⁸ Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Seuil, 1981.
- ⁶⁹ Raphaëlle Guidée a mis en évidence le contraste entre l'abondance de figures féminines violentes dans la littérature et le faible nombre d'approches critiques et théoriques. Cardi Coline et Pruvost Geneviève, *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2017, p. 488-503.
- ⁷⁰ Perrot Michelle, « Délinquance et système pénitentiaire en France au XIX^e siècle ». *Annales ESC*, n° 1, 1975, p. 78.
- ⁷¹ « *minimalist aesthetics* » Raynaud Claudine, « 'Living the Dying Inside': Writing Violence in Toni Morrison's *A Mercy* », *Sillages critiques* [En ligne], n° 22, 2017 [consulté le 06 avril 2021], <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5053>.

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 châtement 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 châtement 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.





H.O.N.T.E.S (Papa, tu es donc père ?)

Pièce en cinq tableaux

Serge TISSERON

57

Revue Traits-d'Union

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

5 personnages présents

Hélène : la mère

Olivier : le père

Nicole : la fille

Tristan : le fils

Docteur Paul

3 personnages absents

Émilie

Suzanne

Rainer

Janvier 2021

Scène 1. Dans le cabinet du Docteur Paul : Docteur Paul et un homme, Tristan.

Tristan

Docteur, je viens d'apprendre que je suis père !
Avec une fille avec laquelle je n'ai passé qu'une seule nuit !
Elle m'a téléphoné, pas de façon agressive d'ailleurs. Elle veut garder l'enfant.
Elle me laisse faire ce que je veux. Mais elle voulait m'informer.

Docteur Paul

Et vous avez éprouvé quoi ?

Tristan

C'est bête. J'ai craint que les gens me regardent de travers. Je sais bien que personne ne me rejettera à cause de ça. Mais je ne peux pas m'empêcher de le penser. Comme si j'étais pris en défaut. Comme si j'étais démasqué. Mais je ne sais pas de quoi.

Docteur Paul

Comme de la honte ?

Tristan

Ah, je n'aurais pas dit comme ça. Mais en effet, comme si j'avais fait une grosse connerie.

Docteur Paul

Et cet enfant, c'est un garçon ou une fille ?

Tristan

C'est important ?

Docteur Paul

Pour certains, c'est très important.
Et cette honte, vous l'avez déjà éprouvée ?

Tristan

Oui. Je m'en souviens même très bien
C'était en CM2. J'étais toujours premier à l'école, et une année, j'ai été second.
Ça m'a rendu malade.
J'ai refusé de manger. Je suis resté couché dans ma chambre toute la journée à ruminer.
J'avais l'impression d'être rejeté du monde entier. Que plus personne ne m'aimerait jamais.
J'étais dans mon lit devant la fenêtre, il y avait beaucoup de soleil et quand une voiture passait dans la rue, le soleil se reflétait sur elle et une ombre traversait le plafond de ma chambre. Juste dans le sens opposé au mouvement de la voiture.
Je l'entendais arriver de la droite vers la gauche, et pouf, je voyais l'ombre passer sur le plafond de la gauche vers la droite. Un vrai mystère pour moi !
Je l'entendais arriver d'un côté et je la voyais passer de l'autre !
Et à chaque fois, je marmonnais entre mes dents : « Clermont du Nord ».

Docteur Paul

Excusez-moi. Je n'ai pas bien compris ? Crénom de nom ?

Tristan

Non, Clermont du Nord.

Docteur Paul
Clermont du Nord ? Pas Clermont-Ferrand ?

Tristan
Non. Clermont du Nord. Clermont-Ferrand, c'est là où je suis né.

Docteur Paul
Vous connaissez un autre Clermont que Clermont-Ferrand ?

Tristan
Non, pas du tout.

Docteur Paul
Et vous avez des frères et sœurs ?

Tristan
Oui, une sœur qui a quatre ans de plus que moi.

Docteur Paul
Et vous la voyez ?

Tristan
Très peu. Elle est alcoolique. La relation avec elle a toujours été difficile.

Docteur Paul
Et vos parents ?

Tristan
Je dirais que ce sont des gens très ordinaires.

Il rit.

Mon père a travaillé toute sa vie au service des impôts. La droiture incarnée. Et ma mère n'a jamais travaillé. Elle « tenait la maison », comme mon père disait.

Mon père est à la retraite maintenant. Je les vois très peu.

Ils ne lisent jamais un livre. Ils ne vont jamais au théâtre. J'ai écrit deux romans, dont un d'ailleurs a eu pas mal de succès. Je ne sais pas si vous en avez entendu parler. *Le Rameur*. Mais la seule chose qu'ils connaissent de moi, c'est ma participation à une série policière qui passe à la télé. Pour eux, c'est comme si je n'avais jamais rien fait d'autre. Quand on se voit, c'est toujours un peu compliqué. On n'a vite rien à se dire.

Docteur Paul
Ils habitent à Paris ?

Tristan
Non. À sa retraite, mon père a tenu à s'installer dans un trou perdu, à quelques kilomètres de Toulouse. Je ne comprends pas pourquoi. Leur maison est totalement isolée.

Docteur Paul
Et vous allez les voir ce week-end ?

Tristan
Oui.

Scène 2. Tristan chez ses parents.

Un monsieur et une dame âgés. La mère met la table. Le père tient une bouteille de vin dans chaque main.

Père
Tu voudras du blanc ou du rouge ?

Mère.
Ça m'est bien égal. Tu verras avec Tristan ce qu'il préfère.

Père
Tu sais bien qu'il ne boit pas. Il ne buvait pas en tous cas la dernière fois.
On dirait qu'il a peur de s'intoxiquer. Ce n'est pas comme sa sœur !
Celle-là, elle boirait même de l'eau de vaisselle si on avait mis un peu d'alcool dedans.

Mère
Olivier, ne parle pas comme ça de Nicole. Ce n'est pas joli. Elle fait beaucoup d'efforts, tu le sais bien. Elle a encore fait une cure de désintoxication le mois dernier.

Père
Ce n'est pas une cure de désintoxication de plus qui l'empêchera d'avoir le gosier en pente.

On sonne à la porte.

Père
C'est lui, Saperlipopette.

La mère enlève précipitamment son tablier et va ouvrir.

Mère
Bonjour Tristan.

Elle l'embrasse.

On est tellement content de te voir. Tu viens si peu nous voir.

Elle se recule et le regarde avec fierté.

Comme tu es beau. Mais tu as l'air un peu fatigué non ?

Père
Bonjour Fiston. On a regardé tous les épisodes de ta série policière, tu sais.
Avec ta mère, on n'en rate aucune.

Mère
Oui, on se demande bien où tu vas chercher tout ça.
Tous ces secrets que l'inspecteur Francis doit découvrir.
C'est incroyable. Et tout d'un coup, paf, il tombe juste.
Tu dois drôlement te torturer les méninges pour arriver à écrire tout ça.

Père
Il pointe son index sur la tête de Tristan.
Il y en a là-dedans, hein, mon petit Tristan, Il y en a là-dedans, saperlipopette.

Tristan
Rire
Ah papa, tu dis toujours saperlipopette ?

Mère
 Oui ça m'énerve un peu. Mais au moins ce n'est pas un gros mot.
 Et toi alors ? Pas trop fatigué d'imaginer toutes ces histoires de secrets ?

Tristan
 Non. Tu sais, maman,
 Les choses s'écrivent toutes seules dans ma tête, et je ne fais que les transcrire.

Père
 Tu es un vrai écrivain, fils. Et tu as toujours minimisé tes capacités. Ce n'est pas comme ta sœur.

Tristan
 Comment va-t-elle ?

Père
 Mal justement.
 Elle encore été hospitalisée pour une cure de désintoxication le mois dernier.
 La cinquième. Et j'ai bien peur que ce ne soit pas la dernière.

Tristan
 Elle habite toujours au même endroit ?

Père
 Oui, elle est tout prêt de là.
(mouvement du bras dans une direction)

Mère
 Ce n'est pas le mieux pour son travail à Toulouse, Mais elle dit qu'elle préfère rester habiter ici.

Tristan
 Vous l'avez invitée ?

Mère
 Bien entendu qu'on l'a invitée ! Quelle question. Et même plutôt deux fois qu'une.
 Mais tu sais comme elle est. On a toujours l'impression qu'elle a quelque chose à nous reprocher.

Père
 Qu'elle nous fait la gueule quoi.

Tristan
 Et vous pensez qu'elle viendra ?

Père
 Elle a dit qu'elle viendrait. Mais tu sais comme elle est.
 Un petit verre de trop le matin, et elle oublie ce qu'elle a à faire à midi.
(Il fait le geste de boire un verre et il rit)

Mère
 C'est pour ça qu'on aimerait que tu ailles la chercher.

Père
 Et même le plus vite possible pour éviter qu'elle ait pris trop d'apéritif !
(il rit encore)

Tristan
 Je peux y aller tout de suite ?

Mère
Oh, ça serait vraiment bien.

Père
On vous attend, Saperlipopette !

Mère.
En attendant, je mets le four en route pour que tout soit prêt quand vous arriverez. Devine ce que j'ai fait.

Tristan
Des papillotes ?

Mère
(Heureuse)
Oui, exactement des papillotes.

Tristan
Et qu'est-ce que tu as mis dedans cette fois ci ?

Mère
Justement, tu le découvriras lorsque tu ouvriras la tienne !

Tristan
Et tu te demandes pourquoi j'écris des séries policières ?
Rires.

Mère
Allez, ramène-nous vite ta sœur.
On vous attend tous les deux.

Père
Être tous les quatre ensembles, les parents et les enfants.
La joie ! Saperlipopette.

Scène 3 : Tristan et sa sœur Nicole. Intérieur de chez Nicole.

*On voit Nicole affalée dans un canapé. Elle se sert un verre de whisky qu'elle boit.
On sonne à la porte. Elle se lève en titubant et va ouvrir.*

Tristan
Ma chère sœur.
*Il lui tend les bras pour l'embrasser.
Elle se laisse prendre dans ses bras.*
Ça fait tellement longtemps qu'on ne s'est pas vus.

Nicole
Mon petit frère
Quel bonheur de te voir. Les choses vont vraiment bien pour toi. Je lis tes interviews dans les journaux. Tes séries cartonnent.
Et tu viens voir une pauvre paumée comme moi !

Tristan
Ne parle pas de toi comme ça.

Nicole
Je n'ai pas besoin de ta compassion tu sais.
Silence
C'est le sorcier et la sorcière qui t'envoient ?

Tristan
Ils aimeraient beaucoup que tu viennes déjeuner avec nous.
Comme ils n'étaient pas sûrs que tu viennes, ils m'ont envoyé te chercher.

Nicole
Tu es vraiment gentil.
Mais je crois que j'ai déjà un peu bu et dans ces cas-là je ne suis pas bien agréable tu sais.

Tristan
Allons, ça nous ferait vraiment plaisir. Pour qu'on soit toute la famille réunie !
Saperlipopette, comme dirait papa.

Nicole
Mais dis-moi, Comment se fait-il que tu viennes nous voir tout d'un coup. Tu ne viens jamais d'habitude.
En plus, tu nous a prévenus seulement quelques jours à l'avance.

Tristan
J'avais envie de vous voir tous les trois.

Nicole
Je ne te crois pas. Tu dois avoir quelque chose d'important à nous dire. Tu vas te marier ? Ou bien tu attends un enfant ?
Elle éclate de rire.

Tristan se trouble.

Nicole
Quel âge as-tu ?

Tristan
Tu sais très bien. J'ai quatre ans de moins que toi. Donc j'ai 32 ans.

Nicole
32 ans. C'est donc pour ça que tu es là aujourd'hui.

Tristan
Silence

Nicole
Tu ne dis rien. Mais en effet, tu n'es pas bête, tu as bien compris que c'est moi qui ai quelque chose à te dire.
Alors autant que ce soit tout de suite puisque je ne sais pas quand je vais te revoir.

Tiens, assieds-toi.

(elle pose deux verres sur la table, propose de servir Tristan qui décline, puis remplit son propre verre et boit)

Silence

Ce que je vais te dire, je l'ai appris le jour de ma communion solennelle. Je m'en souviens très bien, c'est un jour qu'on n'oublie jamais.

C'était le soir. J'avais encore ma robe blanche et j'étais assise sur le bord de mon lit, papa est venu s'asseoir près de moi.

J'ai cru qu'il allait me dire que c'était un grand jour pour moi. Que j'étais devenu grande et que mon avenir m'appartenait.

Mais ce n'est pas du tout ce qu'il m'a dit.

Il m'a dit qu'avant de rencontrer ma mère, il avait connu une autre femme, et qu'il avait eu un enfant avec elle.

Alors là, le plancher se serait effondré sous moi et le plafond sur ma tête, ça n'aurait pas été pire. Notre père nous avait donc toujours menti.

En quelques mots, il a brisé non seulement ma confiance en lui, mais aussi ma confiance dans le monde.

Alors j'ai arrêté brutalement de l'appeler papa.

Et je ne l'ai plus appelé que par son prénom « Olivier ».

Et plus tard, quand j'ai compris à quel point nos parents construisaient sans cesse un rideau de fumée pour se cacher derrière.

Je ne les ai plus appelés que la sorcière et le sorcier.

Elle boit son whisky d'un seul coup.

Et comme tu vois, je ne m'en suis jamais remise. Et maintenant en plus j'ai la honte de boire.

Tristan

C'est incroyable.

Et tu en as parlé à notre mère ?

Nicole

Bien sûr. J'ai essayé. Mais elle s'est mise à pleurer en me disant que si je l'aimais, il valait mieux que je ne lui en parle plus jamais.

Tristan

Et tu en as parlé avec notre père ?

Nicole

J'ai essayé aussi.

Mais il m'a dit que c'était un souvenir très douloureux pour lui.

Et que s'il m'en avait parlé, c'est parce qu'il avait une santé fragile et qu'il ne voulait pas que je découvre l'existence de ce premier fils chez le notaire.

Tristan

Et pourquoi tu m'en parles aujourd'hui seulement ? Pourquoi pas plutôt ?

Nicole

J'ai souvent eu envie t'en parler. Mais ça m'a tellement démoli de l'apprendre que j'ai toujours craint de te démolir toi aussi en t'en parlant.

Tu marchais bien dans tes études, je n'ai pas voulu t'embarrasser avec ça. Et puis après tu as quitté la maison. Mais tu nous écrivais que c'était dur pour toi, qu'il fallait que tu rames, mais que tu tenais le coup. J'ai eu peur d'interrompre brutalement ta carrière. Je voulais attendre que tu sois bien installé dans la vie pour être capable de supporter cela. Que ça ne te détruise pas comme ça m'a détruite.

Tristan

Et pourquoi justement aujourd'hui ? Pourquoi m'avoir demandé mon âge ?

Nicole

Parce que le sorcier a justement eu cet enfant quand il avait 32 ans.

Tristan se sert un verre de whisky et l'avale d'un coup.

Nicole

Tu ne bois jamais d'alcool d'habitude.

Je pensais bien que ça te ferait un choc, mais pas à ce point-là.

Tristan

Je viens d'apprendre que j'étais père.

Scène 4. De retour chez les parents : Olivier et Hélène sont assis

Mère
Tu crois qu'il va réussir à la ramener.

Père
On verra bien. Saperlipopette.

Mère
Ils mettent bien longtemps en tout cas.

Père
Tu veux que je l'appelle ?

Mère
Attendons encore un peu.
On entend sonner à la porte.

Mère
Ah les voilà je vais ouvrir.

*Elle ouvre la porte.
Tristan est seul.*

Mère
Ta sœur n'est pas avec toi ?

Tristan
Non elle n'a pas voulu venir.

Mère
Tu as l'air tout chamboulé dis donc. Heureusement, un bon repas nous attend.
Viens vite t'asseoir à table.

Père
Je ne te propose pas d'apéritif puisque tu ne bois pas d'alcool. Mais tu sais, on a aussi du jus de fruit.

Mère
Ton père a sorti la voiture spécialement pour aller au supermarché t'acheter le jus que tu réclamais quand tu étais petit.
Je ne sais pas pourquoi, on ne le trouve que là-bas.
Tu peux lui dire merci tu sais.

Père
La marque Pompomdor, tu te rappelles Tristan.
Tu ne voulais boire que celui-là ! La marque Pompomdor. Tu te rappelles ?
Saperlipopette.
Il rit et montre une bouteille.
Tu la reconnais ? Tu la reconnais ?

Mère
Bon, puisque ta sœur ne vient pas. J'enlève son assiette moi.

Père
Tu en veux un verre ?

Tristan
J'ai surtout besoin de m'asseoir.

Il s'assoit.

Père

Tu n'as pas l'air bien dis donc.

Qu'est-ce qu'elle t'a raconté encore, la toxico,

Parfois elle me dit des choses que je n'ose répéter à personne, même pas à ta mère.

Mère

Et tu sais comment elle nous appelle ? La sorcière et le sorcier. On se demande où elle est allée chercher ça.

Père

Elle ne se rend pas compte du mal qu'elle nous fait.

Mère

Finalement c'est peut-être mieux qu'elle ne soit pas là.

Père

Oui, elle risquerait de nous gâcher ce bon moment. Bon, on passe à table ?

Mmmm, je sens les papillottes de ta mère !

Et qu'est ce qu'il y a dedans ? Hein ? Mon Tristan ? On va le savoir bientôt

Saperlipopette.

Tristan

Nicole m'a raconté quelque chose.

Père

Viens t'asseoir. Tu n'es pas obligé de nous le répéter tu sais. Tu bois du vin maintenant ? Ou toujours du Pompomdor ? Saperlipopette.

Comme au bon vieux temps.

Tristan

C'est quelque chose qui te concerne papa.

Père

Il se sert un verre de vin et le hume.

Quelle extraordinaire odeur. Tu ne sais pas ce que tu perds.

Il le boit.

Ah, ça fait du bien par où ça passe.

Saperlipopette.

Il bascule en arrière dans sa chaise.

Et parle sans regarder Tristan.

Qu'est-ce qu'elle t'a raconté alors ? Que je suis un affreux ?

Que je n'ai pas voulu payer l'ardoise qu'elle avait laissée au café du coin ? Que je lui raccroche au nez chaque fois qu'elle appelle pour m'insulter ?

Tristan

Que tu étais père.

Mère

La belle affaire. Bien sûr que ton père est père. Sinon ta sœur et toi vous ne seriez pas là.

Tristan

Papa, tu sais très bien ce que je veux dire.

Tu es le père d'un autre enfant que de Nicole et de moi.

Mère

Qu'est-ce que tu nous embêtes avec ça.
 Cette histoire est ancienne. Ça fait longtemps que c'est fini.
 Et d'ailleurs ton père n'a jamais eu de ses nouvelles alors qu'il a toujours bien versé la pension alimentaire. N'est-ce pas Olivier ?
 Même que certains mois, on a été obligé de limiter un peu nos dépenses pour y arriver.
 Ton père a toujours été réglo.

Père

C'est passé tout ça maintenant. Ce n'est pas la peine d'en parler.
 Tu sais, il y a beaucoup d'hommes et de femmes qui ont des enfants de couples différents.

Tristan

Je le sais bien ! Mais c'est justement pour ça que je ne comprends pas pourquoi vous nous l'avez caché.

Mère

D'abord on ne vous l'a pas caché. La preuve en est qu'on en a parlé à ta sœur.
 Toi tu étais tout petit. On ne savait pas comment t'en parler et on a pensé que ta sœur serait mieux placée que nous pour te l'expliquer.
 Alors ton père en a parlé à ta sœur, et après il lui a dit qu'on lui faisait confiance pour t'en parler à toi.

N'est-ce pas Olivier ?

Père

Oui. Tu sais, on était bien embêté. On ne savait pas comment s'y prendre.
 À l'époque il n'y avait pas tous les livres et les articles de journaux qu'il y a maintenant.
 On ne savait pas comment te dire.
 Alors avec ta mère, on a pensé que ta sœur, qui était un peu plus âgée que toi, trouverait mieux les mots.
 Et puis on a fini par penser qu'elle t'en avait parlé, et que tout ça était enterré.

Tristan

Mais vous lui avez donné une responsabilité qu'elle ne pouvait pas assumer !
 Elle était à peine adolescente.
 Papa, elle m'a dit que tu lui en avais parlé le jour de sa communion !

Père

Oui. J'ai pensé que c'était une étape pour elle.
 Et que c'était aussi le bon moment pour lui montrer qu'on lui faisait confiance, qu'on lui confiait des responsabilités de grande.

Tristan

Mais vous l'avez détruite !
 Vous ne lui avez pas confié des responsabilités. Vous vous êtes déchargés des vôtres sur elle.
 Et cet enfant d'abord, c'est un garçon ou une fille ?

Père

Ça a une importance ? C'est un garçon.

Tristan

Et ce garçon, il a une mère !
 Qui c'est ? Tu as vécu avec elle papa ?

Père
Je ne me souviens plus très bien.

Mère
Il faut oser le lui dire. Il est grand maintenant.
Cette femme, tu sais, ce n'était pas grand-chose.
Je ne devrais pas le dire comme ça, mais c'était un peu une traînée, si tu vois ce que je veux dire.

Tristan
C'était une prostituée ?

Père
Ah non, ce n'était pas une pute. Ah ça non quand même.

Tristan
Mais tu as vécu avec elle ?

Père
Pas vraiment. À l'époque j'étais en stage dans le Nord. À Clermont d'Oise. Je me souviens, une ville affreuse.
Tout le monde ou presque est employé à l'hôpital psychiatrique là-bas.

Mère
Ton père s'est demandé si elle ne venait pas de là.

Père
Pas une folle je ne pense pas en tous cas. Mais une toxico, ça c'est certain.
Elle buvait comme un trou.
Et pas que du jus de fruits. Saperlipopette.

Tristan
Et ce garçon, tu l'as élevé ?

Mère
Comme tu y vas ! Bien sûr qu'il ne l'a pas élevé. Il avait fait un môme à une pochtron, Il n'allait pas en plus gâcher sa vie.
Il voulait garder la possibilité de rencontrer une fille bien.

Père
Tu vois pour moi, cet enfant c'était un peu un spermatozoïde égaré.
Je n'avais pas de raison de vouloir retourner le chercher là où il était tombé.

Tristan
Mais tais-toi papa ! Tu ne te rends pas compte de ce que tu dis. Vous ne vous rendez pas compte de ce que vous dites tous les deux.

Mère
Tu veux qu'on te dise les choses. On te les dit. Et ne nous parle pas comme ça.
Tu n'as pas à avoir honte de ton père tu sais.
Il était bien embêté le pauvre avec cette histoire. On a essayé de faire le mieux qu'on a pu.

Tristan
Et comment s'appelle ce garçon ?

Père
Rainer.

Tristan
Rainer.
Comme Rainer Maria Rilke ?

Père
Ah. Tu le connais ?
Il paraît que c'est un poète. Enfin, c'est ce que sa mère disait.
Mère
Rainer comment tu dis ?

Tristan
Rainer Maria Rilke.

Mère
Ah bon. Je n'en n'ai jamais entendu parlé moi. Tu dis Rainer comment ?

Tristan
(énervé)
Rainer Maria Rilke.
Il est autrichien maman.
Il a écrit *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

Mère
Ne me parle pas sur ce ton.
Je ne peux pas tout savoir quand même.

Tristan
Papa, c'est vrai que tu avais 32 ans au moment où tu as eu ce garçon.

Mère
(Elle semble parler pour elle-même)
On me prend toujours pour une imbécile ici.

Père
Oui.
Mais qu'est-ce que ça peut faire ?

Mère
(Elle semble parler pour elle-même)
C'est vrai ça quand même.

Tristan
Et tu sais quel âge j'ai cette année ?

Père
Hihi,
L'examen continue ! 32 ans.

Tristan
Et bien je vous annonce, papa et maman, que je suis père.

Mère
Félicitations Tristan.
Alors c'est ça que tu venais nous annoncer aujourd'hui. On est tellement heureux pour toi.

Père
Tu te rends compte, Hélène, nous voilà grands parents. On va fêter ça, et pas au Pompomdor !
Saperlipopette !

Tristan
 Vous ne comprenez pas bien.
 Je suis père, mais d'un enfant que je ne désirais pas avec une fille que je connais
 à peine.

Père
 Crénom de nom...

Scène 5. Olivier, Hélène, Tristan et Nicole

On sonne à la porte.

Mère
 C'est peut-être Nicole.

*Se dirige vers la porte et l'ouvre.
 Nicole entre.*

Mère
 Finalement tu t'es décidée à venir ?

Nicole
 Oui, je ne voulais pas rater ça. La grande explication familiale.

Mère
 Si tu viens pour nous parler comme ça, il aurait mieux valu que tu restes chez
 toi.

Nicole
Elle va s'asseoir à la table
 Ah je vois que mon assiette a déjà disparu

Mère
 Ecoute, tu ne vas pas commencer à nous accuser. Ton frère avait dit que tu ne
 viendrais pas.

Nicole
Elle s'assoit.
 Alors papa, comment elle s'appelait cette femme ?

Père
 Mais qu'est-ce que ça peut bien vous faire. C'est de l'histoire ancienne tout ça.

Tristan
 C'est un morceau de ta vie papa.
 C'est pour ça qu'on a envie de la connaître.

Nicole
 Et c'est un morceau de la nôtre aussi puisque ce garçon est notre demi-frère.

Mère
 Arrêtez d'embêter votre père.
 Vous voyez bien qu'il n'a pas envie d'en parler. Une autre fois peut-être, hein,
 Olivier ?

Père
 Elle s'appelait Émilie.

Nicole
Émilie comment ? Toute personne a un prénom et un nom.

Père
Émilie Wilbrand.

Mère
Voilà. Vous êtes contents maintenant. Vous savez tout.

Nicole
Mais, maman, tu ne nous en as jamais parlé ?

Mère
C'était l'affaire de ton père et pas la mienne.
J'ai pensé que s'il t'annonçait les choses tout seul, dans ta chambre, ça serait moins solennel.

Nicole
Le jour de ma communion solennelle ! Sorcière !

Mère
Mais arrête de m'appeler comme ça.
On dirait bien que j'ai fait quelque chose de mal.

Elle se met à pleurer.

Père
Voyez, vous faites pleurer votre mère.

Nicole
Les larmes du crocodile.

Mère
Ce n'est pas gentil ce que tu dis.
On dirait que je n'ai jamais le droit de me plaindre moi.

Tristan
Mais pourquoi ne pas nous avoir parlé de tout ça plus tôt ?

Mère
Tu verras, dans la vie il y a des choses dont il est difficile de parler. Je ne te souhaite pas de vivre ce qu'a vécu ton père.

Tristan
C'est déjà fait maman.

Père
Et puis vous nous énervez à la fin.
Quand est-ce que vous auriez voulu qu'on vous en parle.

Nicole
Vous auriez dû nous en parler quand on était tout petits. On n'aurait rien compris. On n'aurait pas pleuré.
Mais on aurait tout su.

Mère
Bon, il ne faut pas que ça nous empêche de manger tout ça. Les papillotes sont bien chaudes maintenant.
C'est le moment de passer à table.

Tristan
Je n'ai plus envie de manger.

Père
Moi non plus. Tu nous as coupé l'appétit avec tes questions.

Nicole
C'est plutôt toi avec tes silences.

Mère
Vous n'allez pas recommencer à vous chamailler quand même ? J'ai cuisiné hier toute la journée pour vous faire plaisir.
Vous ne voulez pas savoir ce qu'il y a dans les papillotes ?

Nicole
Elle se tourne vers son père.
Sorcier, tu ne sais pas ce qu'il y a dans ta papillote, Mais tu sais déjà que tu es papy !

Mère
Ce n'est pas drôle, tu sais.

Tristan
Maman
Je crois que c'est mieux que je parte maintenant.

Nicole
Je te raccompagne à la gare en voiture.

Mère
On va te revoir quand ?

Père
Peut-être pour le baptême du petit ?

Tristan
C'est une fille, papa !

Nicole
Au revoir, sorcière et sorcier.

Mère
Arrête de nous appeler comme ça.

Nicole
Vous m'entendez de moins en moins vous appeler comme ça
Parce que je pars m'installer à Toulouse.
Je n'arrivais pas à me décider à quitter ce trou pourri.
J'étais collée ici comme par de la glue. Je comprends pourquoi maintenant. Les secrets, Il faut les dire complètement ou pas du tout.

Papa, tu m'en avais dit trop ou pas assez.
En me disant la moitié des choses, vous m'avez enchaîné à vous comme par un mauvais sort. Je craignais qu'en m'éloignant, je ne connaisse jamais la fin de l'histoire.
Je pars, mais ne vous inquiétez pas. Je vous donnerai des nouvelles.
Et puis rassurez-vous. Si une fille peut faire un bébé à un garçon sans qu'il le sache, un garçon ne peut pas faire un bébé à une fille sans qu'elle le sache.

Elle se tourne vers Tristan.
Ton prochain train est à quelle heure ?

Tristan
Dans une heure je crois.

Nicole
Allons vite alors. Nous aurons un peu de temps pour parler à la gare.

Mère
Vous allez bien emporter quelque chose à manger ?
Ton père et moi on ne va jamais arriver à manger tout ce que j'ai cuisiné. On ne va pas en jeter quand même.

Tristan
Non merci. Je n'ai plus faim.

Père
Nicole, j'avais acheté quelques bonnes bouteilles. Tu ne veux pas en emporter un ?

Nicole
Non merci, Sorcier !

Tristan
(il se retourne vers ses parents en criant)
Suzanne, ma fille s'appelle Suzanne !

Prolégomènes à une philosophie de la laideur comme honte d'impuissance

Claudine SAGAERT Université de Toulon, Laboratoire Babel-EA 2649,

« Corps, genre, santé ».

74

Revue *Traits-d'Union*

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

Laideur et honte sont plurielles dans leurs formes respectives et le lien entre l'une et l'autre ne va pas de soi. Néanmoins il est possible de défendre que la laideur morale inspire la culpabilité et que la laideur physique heurte « le sens esthétique³ », que la honte morale engendre du ressentiment et que la honte relative à une disgrâce entraîne une mésestime de soi. En ce sens, la laideur et la honte font déroger l'être de ce qu'il se devrait d'être, soit du fait de ses actes, soit du fait de son apparence disgracieuse. Dans la honte comme dans la laideur, l'être est en défaut. Pour autant, si un lien peut être tracé entre laideur et honte, le problème s'avère complexe quant à la question de la responsabilité et de la culpabilité du sujet. Je peux avoir honte d'un acte commis sans être honteux. Inversement, je peux être honteux sans avoir commis aucun acte illicite. *Avoir honte* c'est reconnaître que notre comportement a dérogé aux normes et valeurs défendues à une époque donnée au sein de notre culture d'appartenance. Cependant, tout autre est le lien existant entre laideur physique et honte esthétique. *Être honteux*, parce que jugé physiquement laid, ne renvoie nullement à la responsabilité d'un acte commis. L'individu n'est pas l'auteur de sa laideur physique et *a priori* du moins ne peut en être jugé responsable. De ce fait, lorsque l'on rend la personne coupable de sa laideur physique, paradoxalement on l'accuse d'une faute qu'elle n'a pas accomplie et pour laquelle aucun blâme n'est imputable. En conséquence, considérer la laideur physique dans son rapport à la honte esthétique n'est-ce pas alors inscrire le sujet dans une situation aporétique ? N'est-ce pas le condamner pour délit d'apparence ? N'est-ce pas

le sanctionner en visant à l'enfermer dans ce que nous pouvons appeler une honte d'impuissance ou plus explicitement une volonté impuissante ? N'est-ce pas le sommer de modifier son paraître tout en sachant qu'il n'en a pas les moyens ? Certes, on peut objecter qu'aujourd'hui nous ne sommes pas soumis à l'apparence qui nous a été donnée à notre naissance, que toute personne grâce au sport, à une hygiène de vie, aux produits cosmétiques à la chirurgie esthétique peut se façonner un « corps à soi ». Cependant, n'est-ce pas octroyer à la personne un pouvoir qu'elle ne possède pas ? Et en effet, quelle maîtrise détient-elle sur le vieillissement, sur des facteurs d'hérédité biologique, sur l'atteinte de son apparence lors de problèmes accidentels ou de santé ?

À partir de cette approche, cet article se propose tout d'abord de préciser le lien conceptuel entre honte et laideur puis de différencier ce qu'implique le fait d'avoir honte et d'être honteux. En dernier lieu la question de la responsabilité comme honte d'impuissance sera abordée.

« *L'esprit se penche sur le corps : la honte ne serait rien sans ce penchant, cette attirance pour l'abject, ce voyeurisme de l'esprit. C'est dire que l'esprit a honte du corps. C'est comme s'il disait au corps : tu me fais honte, tu devrais avoir honte.* »

Gilles Deleuze¹

« *L'homme dépend très étroitement de son reflet dans l'âme d'autrui, cette âme fut-elle celle d'un crétin.* »

Witold Gombrowicz²

D
O
S
S
I
D
R
I
N
V
I
T
É
S

■ 1. La laideur et la honte : la question du lien

Bon nombre de dictionnaires tracent une distinction ténue entre la laideur et la honte. Dans le dictionnaire des *Origines de la langue française* de 1650, Pierre Caseneuve en mentionne l'idée. « Laid, laideur, originaires ces mots signifiaient la honte d'avoir été noirci d'injures et d'opprobres⁴. Cette définition est partagée par le *Dictionnaire étymologique de la langue française*⁵ de Gilles Ménage de 1690, par le *Dictionnaire universel*⁶ d'Antoine Furetière de 1727 comme par celui de Trévoux⁷ en 1738. Pareillement dans le *Dictionnaire étymologique et raisonné des racines latines* d'Antoine Court de Gébelin datant de 1780, on peut lire que le terme laid renvoie au fait d'être blessé, offensé, de « faire affront ». Si de manière générale, la laideur est définie comme dénigrement de l'être, c'est en des termes très proches qu'est déterminée la honte comme l'indique le *Dictionnaire culturel en langue française*. La honte, impliquant directement ou indirectement le regard de l'autre, est associée à un « sentiment pénible d'infériorité, d'indignité devant sa propre conscience ou d'humiliation devant autrui, d'abaissement devant l'opinion des autres⁸ ». Jean-Baptiste de Bonaventure de Roquefort, dans son *Glossaire de la langue romane* de 1808⁹, note quant à lui que l'on retrouve l'idée de raillerie piquante, d'opprobre, de mépris dans des termes formés à partir du mot *laid*, comme par exemple « *laidance, laidange, (...) laidie, laidure*¹⁰ ». En dernier lieu, soulignons que pour Caseneuve le verbe grec injurier, *loiderein*, duquel l'ancien français a dérivé *laidange et ledoire*¹¹, évoque la laideur, et pour Ménage le terme allemand « *leid* qui signifie tort ou injure¹² » désigne également ce qui est laid. En somme, si le « laid » ou la laideur caractérise ce qui est blessant, injurieux, offensant, elle est un type de honte dans la mesure où elle engendre l'ignominie ou l'infamie. Soulignons à ce propos que ces deux termes sont des synonymes tant de la honte que de la laideur. Plus précisément, le terme *ignominie*, vient du latin *ignominia*, de *in* privatif et de *nomen* le nom, la réputation. Au sens étymologique, l'ignominie est donc la perte du nom, la perte de la réputation, très proche est l'étymologie du terme infamie. De *in* privatif, et *fama* la renommée, l'infamie implique ce qui mérite le mépris. Comme l'ignominie, elle entraîne le déshonneur.

Dans cette première approche, laideur et honte ne sont pas explicitement distinguées. L'une comme l'autre traduit une dévalorisation du sujet. Dégradé, déclassé, humilié¹³, l'individu déchoit de sa valeur. Cependant, une ambiguïté demeure. La personne se sent-elle laide et honteuse car méprisée et avilie par les autres ou est-elle laide et honteuse car elle a mal agi ? Dans le premier cas, la honte comme la laideur émane du fait qu'on est victime d'une discrimination sans que ne nous soit imputé aucune responsabilité. Dans le second cas, on est moralement laid car on a honte de notre comportement. À partir de ces deux paramètres, il apparaît donc que la honte est soit la conséquence d'une dévalorisation qui conduit le sujet à une mésestime de lui-même, soit une évaluation négative de sa personne. Ces deux types de honte spécifient deux types de laideur. Être honteux renvoie à la laideur physique. Avoir honte entre en corrélation avec la laideur morale.

■ 2. Avoir honte

Toute honte ne relève pas de la laideur morale. Je peux ressentir de la honte envers des actes commis par des inconnus ou par des proches¹⁴. Je peux ressentir de la honte suite à un geste vulgaire fait par un tiers. La honte d'actes exécutés par un membre de ma famille peut me faire honte sans me rendre laid moralement. Je peux éprouver « la honte d'être un homme » dont parle Primo Lévi sans me reconnaître coupable ou responsable moralement.

Il n'y a pas lieu de croire que nous ne pouvons plus penser après Auschwitz, et que nous sommes tous responsables du nazisme, dans une culpabilité malsaine qui n'affecterait d'ailleurs que les victimes. Primo Levi dit : on ne nous fera pas prendre les victimes pour des bourreaux. Mais ce que le nazisme et les camps nous inspirent, dit-il, c'est beaucoup plus ou beaucoup moins : « la honte d'être un homme » (parce que même les survivants ont dû pactiser, se compromettre...) [17]. Ce ne sont pas seulement nos États, c'est chacun de nous, chaque démocrate, qui se trouve, non pas responsable du nazisme, mais souillé par lui¹⁵.

La honte est un sentiment composite mais le lien entre laideur morale et honte implique un comportement inacceptable. J'aurai dû agir de telle manière et je n'ai rien fait. Je n'aurai pas dû faire tel ou tel acte et je l'ai fait. Ainsi dans son lien avec la laideur morale, la honte n'est pas la culpabilité mais elle émane d'elle. Le rapport existant entre honte et laideur morale est du reste présent dans les termes qui caractérisent ces deux domaines. Si l'adjectif *laid*, en grec *kakós*, traduit ce qui est mauvais, méchant, sordide, lâche, le rapprochement entre laideur et honte est marqué plus spécifiquement par le terme grec *aischros* qui signifie obscène, bas, déshonorant, infamant et dont le radical est identique au terme *aiskhos*, qui qualifie la honte, et *aischunè*¹⁶, le déshonneur. Ajoutons que le terme *aischuno* exprime le fait d'enlaidir, de déshonorer, de couvrir de honte, et de manière générale d'être honteux ou d'avoir honte. Quant au terme *kataischunein*¹⁷, il stipule l'idée de faire honte. La relation entre laideur morale et honte est également présente dans d'autres langues. En italien *bruttamente* se traduit par « honteusement », il possède le même radical que l'adjectif *brutto*, qui caractérise ce qui est laid. De même, trois termes latins associent les deux concepts. D'une part *pravus*, signifie ce qui est tordu, ce qui relève d'une déviation de l'âme, d'autre part *turpis* définit ce qui est hideux, honteux, et en dernier lieu *turpitudō*, désigne la souillure¹⁸. Ce qui est « laid, honteux, scandaleux¹⁹ » fait référence à la « vilénie, [à l'] action honteuse²⁰ » et à des actes illégaux qui dégradent le sujet. Autrement dit, la honte implique que la personne ait conscience d'avoir agi de manière répréhensible. Aristote illustre différents types d'actions laides telles que des rapports d'une nature illicite, un commerce déshonorant, une spéculation sur les pauvres, l'avarice, l'amour sordide du gain, le fait de ne pas secourir autrui quand on en a les moyens financiers, de ne pas supporter les fatigues que d'autres individus plus vieux endurent, de flatter de manière excessive une personne au lieu de la blâmer, ainsi que la petitesse d'esprit, la bassesse, le fait de se vanter et de ne pas chercher à cultiver ses facultés²¹. « Chacun des vices et de leurs analogues, écrit-il, sont autant de choses laides et ignominieuses²² ». En somme, la honte est « une peine occasionnée par [...] des choses fâcheuses, ou présentes, ou passées, ou futures, qui paraissent donner de nous une mauvaise opinion »²³. On peut rougir par exemple « [...] des choses honteuses que l'on dit, que l'on fait ou que l'on se dispose à faire ou à dire²⁴ ». La laideur porte donc sur les actes, la honte sur l'évaluation de la moralité de la personne. Malebranche le note : « lorsque l'on reconnaît bien sa laideur et sa difformité, on ne manque pas d'en avoir honte²⁵ ». « Compagne de la conscience du mal²⁶ » selon les mots de Rousseau, la honte est porteuse d'un certain discrédit.

Cette analyse permet de préciser plusieurs éléments. La laideur morale implique que des actes illicites ont été commis, qu'ils ont pu porter atteinte à autrui. Même en l'absence de jugement de la part des autres ou de la justice, on peut se sentir coupable. Sanctionné ou pas, on peut vouloir réparer les torts perpétrés. En revanche, ressentir de la honte et avoir honte n'implique pas d'évaluer ses actes mais d'évaluer sa personne. La honte dans ce cas peut conduire à la volonté de s'améliorer.

Un problème se pose alors. Si la laideur n'a été appréhendée qu'en référence à un cadre moral normatif sans lien réel avec une dimension physique, et ne portant donc pas atteinte à l'apparence du sujet, comment a-t-elle pu renvoyer à l'inesthétisme du corps ?

■ 3. De la laideur morale à la laideur physique

Pour expliquer le rapport entre l'inesthétisme et la honte, il faut tout d'abord rappeler que la laideur physique a été considérée comme une allégorie de la laideur morale. On retrouve cette dimension par exemple chez Homère au travers du personnage de Thersite. Celui-ci cherche querelle au roi²⁷ en piaillant des injures contre Agamemnon²⁸. Avec des cris aigus, il débite « des mots malséants à foison²⁹ ». Il est « ami de l'insulte et de la vantardise³⁰ », il croit se montrer supérieur en outrageant³¹.

Ce singe³² qui s'autorise en outrepassant son rôle, à se prendre pour celui qu'il n'est pas, est en proie à l'*hubris*. Insensé, il est incapable de se défendre lorsqu'Ulysse le menace puis le frappe³³. Il subit la sanction sans rien dire, pleure comme un enfant et se révèle alors tout autant déraisonnable que lâche³⁴. Laid moralement, Thersite est aussi « le plus laid des hommes ». Affublé d'une « tête pointue où végète un rare duvet³⁵ », « louche, boiteux d'une jambe, la poitrine creuse entre des épaules voutées³⁶ », sa laideur physique est le signe de sa laideur morale, elle en est l'allégorie même.

Si le rapport entre laideur physique et laideur morale est présent dans la Grèce antique, cependant ce lien n'est pas une constante. Pour preuve, Socrate est jugé laid physiquement mais doté d'une belle âme. Cette remarque permet de préciser que la récurrence du lien entre laideur morale et laideur physique ne sera élaborée qu'à partir du XI^e siècle. Par un glissement de sens, les termes caractérisant la laideur morale vont alors servir à représenter la laideur physique. Comment expliquer ce changement ? Ménage en propose une possible explication : « comme les choses laides sont haïssables, nos anciens ont pu juger du mot *leidig*, qui signifie proprement haïssable pour dire difforme ». Il en est de même de l'injure, « ce mot est passé d'une valeur morale à un sens physique³⁷ » en qualifiant « ceux dont le corps était rendu difforme ou par un défaut de nature ou par quelque saleté accidentelle ou artificielle³⁸ ». Alain Rey ajoute qu'on retrouve la même idée dans le terme « *laesus*, participe passé du verbe *laedere* « faire injure à ». Les termes *laidure*, laideur, laidurie, *laydure*, *lédure*, *leidure* relatifs à *laedere* signifiant insulte, outrage, injure, tort, honte, mépris, déshonneur, vont aussi désigner « les mauvais traitements, [la] flétrissure³⁹ », « blessure dans le corps et dans la réputation⁴⁰ ». Cette dimension est intéressante, car elle indique que la laideur physique a eu un possible lien avec l'écriture de la sanction sur le corps du coupable. Les marques d'infamie sur le corps mais aussi les supplices dont a parlé Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir* l'illustrent⁴¹. Cette approche tendrait à défendre que le corps disgracié n'est pas sans lien avec une possible culpabilité. Quoi qu'il en soit, Antoine Court de Gébelin confirme qu'en tant que difformité la laideur de l'offense renverra « au physique et au moral⁴² ». D'ailleurs le terme *laidir* s'emploiera encore dans les deux dimensions jusqu'au XII^e siècle. Il signifiera le fait de « dénigrer, rendre laid, rendre difforme, insulter, blesser de paroles, maltraiter, offenser, mépriser, déshonorer, faire tort à quelqu'un, le blesser dans sa personne, dans son honneur, outrager, dire des injures, d'où notre mot *laid, déformis*⁴³ ». Dans les siècles suivants ce verbe sera cependant « supplanté par le préfixe *en-*⁴⁴ ». On ne dira plus *laidir* mais *enlaidir*, et ce terme perdra le sens initial d'« outrager pour celui de rendre laid, devenir laid⁴⁵ », à son tour il produira *enlaidissement* au XV^e siècle. Ainsi, le terme *laid*, d'abord employé au sens de médisance et outrage, éliminera les anciens dérivés substantifs de *laid*, *laidece*, (XII^e-XIII^e) *laideté* (XIII^e) *laidure* (XIII^e-XVII^e) et *laidangement*, *laidissement*, *laidit*, *laide*, *laidere* qui exprimaient souvent une idée d'outrage, d'injure. Ainsi vers la fin du XIII^e siècle l'état de ce qui est laid va s'appliquer au physique et aura la même dévaluation que pour l'adjectif au moral⁴⁶. Selon Caseneuve que cite Ménage « comme les mots passent d'une signification à l'autre, non seulement on appela laid ceux qui avaient été chargés d'injures et d'infamies, mais encore ceux dont le corps était rendu difforme ou par un défaut de nature ou par quelque saleté accidentelle ou artificielle⁴⁷ ». De même selon Le Duchat, au XVIII^e siècle le terme *laid*, *leidig* qualifiera le « diable, non en tant qu'il est mauvais, mais en tant qu'on le dépeint d'une figure hideuse⁴⁸ ».

Affreux⁴⁹, dégoûtant⁵⁰, horrible, effroyable, épouvantable, tels seront les termes indiquant « un mal provenant d'une conformation laide ou d'un aspect déplaisant⁵¹ ». Laideur morale et laideur physique pourront encore être pensées distinctement mais pour tous les individus comme pour les personnages de fiction, la laideur physique deviendra le signe de la laideur morale.

Cette fabrication a été lourde de conséquence du point de vue des femmes⁵², de certaines communautés⁵³ et de certains peuples⁵⁴. Aux traits inesthétiques seront associés l'immoralité des sujets. Pour simple exemple, pensons à la sorcière. À peine évoque-t-on son nom que s'imposent à notre esprit son inesthétisme et sa vilénie. Même si à partir des écrits de Victor Hugo et de certains textes plus contemporains le lien entre laideur physique et laideur morale sera remis en question, la laideur physique comme la honte esthétique ne seront jamais totalement exemptes d'une portée morale.

■ 4. Être honteux

À toutes les époques des canons de beauté se sont imposés. Au XX^e siècle, avec la vulgarisation du miroir, l'avènement de la photo, de la publicité, du cinéma on a assisté à une inflation sans précédent de la prise en compte de l'apparence corporelle. Un impératif esthétique a été prescrit : « sois beau ou, du moins, épargne-nous ta laideur⁵⁵ ».

Actuellement, la beauté est diffusée au travers de tous les types de médias. L'esthétique du corps est incarnée par des modèles qui répondent à un certain nombre de critères. L'harmonie du visage est associée à un corps jeune, mince et musclé à la peau blanche et lisse. Si ces images récurrentes s'imprègnent dans les esprits, tous ceux qui y dérogent encourent la stigmatisation. Est alors perçu comme laid celui dont l'aspect est disharmonieux, le corps en surpoids, la peau ridée, les chairs relâchées ; comme honteux celui qui « trop gros, trop maigre, trop petit, trop grand, sourd, muet, borgne, manchot⁵⁶ » est pris en défaut. Déclassé, dévalorisé, déprécié l'individu éprouve un sentiment de honte comme s'il était responsable et coupable d'être hors-norme. La honte qu'il ressent n'est pourtant pas celle relative à un acte illégitime portant atteinte à autrui comme c'est le cas de *celui qui a honte*. Mais alors de quoi émane sa honte ?

Ce sentiment ou « émotion négative » selon le terme de Ruwen Ogien⁵⁷, émane d'expériences récurrentes dans lesquelles l'individu escomptait la reconnaissance des autres et n'a reçu que du mépris. Sa honte repose sur une déception, une attente empêchée. Il espérait de la considération et n'a été confronté qu'à des jugements réprobateurs. La répétition de sentences infamantes a fait empreinte et la honte s'est forgée sur une non-acceptation. Autrement dit, plus l'individu « suscite socialement une attention indiscrete allant de l'horreur à l'étonnement et plus la mise à l'écart est nette dans les relations sociales. [...] Le malaise qu'il engendre tient également à ce manque de clarté qui entoure sa définition sociale. Il n'est ni malade, ni en bonne santé, ni mort, ni pleinement vivant, ni en dehors de la société, ni à l'intérieur, etc.⁵⁸ ». Il a, comme le dit David Le Breton, un statut intermédiaire.

Même si nous refusons tous et à juste titre, de juger l'être sur son paraître, paradoxalement nous ne cessons de le faire consciemment ou inconsciemment. Sans compter que, si nous projetons sur un beau visage des qualités positives et qu'inversement un visage laid nous indispose, c'est parce que sa vue nous est d'autant plus insupportable que l'autre nous renvoie à nous-mêmes. Face au visage laid, abîmé, défiguré « je suis, dit Pierre Ancet, dessaisi de mon pouvoir d'appréhension spontané de l'autre. Ce manque retentit sur ma propre capacité à me repérer dans son corps et dans mon corps. L'altération qui touche l'autre me fait éprouver ses limitations à travers ma propre puissance d'agir⁵⁹ ». En regardant l'autre, je ne me retrouve pas moi-même et de là naît la gêne, la peur et d'une certaine manière le dessaisissement de soi. « Ces considérations rejoignent la psychologie du développement concernant la genèse de l'image

de soi. Chronologiquement, le visage de l'enfant est d'abord celui de sa mère ; l'image de soi est d'abord celle des autres. Ce n'est que plus tard que l'individu peut prendre sa revanche et comparer les autres à soi-même. Mais il reste toujours quelque chose de cette possibilité première⁶⁰ ». « Cette capacité de se repérer dans le corps des autres appartient au fondement même du sentiment d'être dans son propre corps. Sans le corps des autres, le corps individuel disparaît⁶¹ ». De même que je peux m'orienter dans mon corps, « sentir mes bras, mes jambes, mes mains, ma tête et mon torse sur le mode du savoir absolu (de l'évidence des rapports entre les parties) de même je peux m'orienter dans le corps d'autrui et avoir l'impression de sentir ce qui s'y passe. Mais je ne sens jamais son corps que dans le mien. L'intropathie est plus une illusion qu'une réalité. [...] Si j'éprouve quelque chose à la vue d'un corps, ce n'est pas par compassion pour l'autre, ni par réelle empathie (entendue comme le fait de se mettre en lieu et place de l'autre). C'est parce que je souffre à travers la limitation qu'impose ce corps à mes propres velléités d'action. Mes sensations intéroceptives n'ont pas varié, mais le champ des possibles semble s'être brutalement restreint⁶² ». En tenir compte, c'est reconnaître qu'à la vue d'une personne laide, personne ne pense « comme j'ai de la chance⁶³ », ou « ne se sent revigoré⁶⁴ ». Au contraire, si la laideur dérange, qu'on détourne le regard, abrège une conversation, c'est parce qu'il faut « retourner voir des corps jeunes ou en bonne santé, pour retrouver confiance en son propre corps⁶⁵ ». La laideur de l'autre nous ramène « aux racines de la présence d'autrui. La négation de sa proximité est la négation de cette propriété fondamentale de l'autre d'être en continuité avec moi-même⁶⁶ ». Si on rejette toute proximité, c'est aussi par refus d'être « identifié à l'être qui fait honte⁶⁷ », on redoute à notre tour « d'être reconnu par lui⁶⁸ ». On marque alors cette distance, par des regards, des propos désobligeants. Cette mécanique conduit l'être disgracié non pas à *avoir* honte, mais à *être* honteux de lui-même, de son être. En prise à une mésestime de soi, son être est touché et avec lui « sa subjectivité, son intimité, ses croyances, ses valeurs, mais aussi ses relations, sa famille, sa culture jusqu'à la société dans laquelle il vit⁶⁹ ». La honte qu'il éprouve devient un affect ontologique qui résume son être à son paraître. Sa « laideur » devient une méta-qualité, soit la qualité de toutes les qualités. Niant alors toutes les autres facettes de son être, sa laideur devient une laideur « hontologique⁷⁰ ». La laideur ontologique traduit spécifiquement l'être honteux de son être. En perte de reconnaissance et de valeur, l'individu est comme enfermé dans sa corporéité⁷¹. Par le regard de l'autre, il est comme pétrifié dans son apparence disgracieuse, cimenté dans son ressentiment⁷².

La laideur comme la beauté naît donc du regard des autres. Même quand nous nous regardons dans le miroir, nous essayons de nous voir comme on est vu⁷³. Si le regard de l'autre me fait exister, qu'il a une dimension positive puisqu'il me fait sortir de l'invisibilité, cependant dans cette relation intersubjective s'insinue la honte. Par le regard de l'autre, je ne suis plus sujet, mais objet. Selon la terminologie sartrienne, je ne suis plus un pour-soi, mais un en-soi. Autrement dit, je suis chosifié, je deviens semblable à une chose détentrice de caractères fixes, « une fleur en pot⁷⁴ ». La « honte pure⁷⁵ », au sens sartrien, n'est pas nécessairement liée à des actes répréhensibles, elle est avant tout le fait d'être considéré comme un objet. La honte pure est négation de tous les possibles, mise entre parenthèse du pour-soi. La honte pure est honte d'impuissance, impuissance à être un pour-soi. Elle est négation de ma liberté.

La honte pure n'est pas seulement d'être tel ou tel objet répréhensible mais en général, d'être un objet, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui. La honte est sentiment de chute originelle, non du fait que j'aurai commis telle ou telle faute, mais simplement du fait que je suis tombé dans le monde au milieu des choses et que j'ai besoin de la médiation d'autrui pour n'être ce que je suis⁷⁶.

Le regard d'autrui révèle autre chose. Il fait être le sens qu'autrui me donne, et ce sens me fait être. Englué et enlisé dans l'autre⁷⁷, je suis cet être tel qu'il est vu par autrui. En somme, autrui est le médiateur⁷⁸ entre moi et moi-même. « Je suis comme autrui me voit⁷⁹ ». « Ma honte est un aveu⁸⁰ ».

Par là même, je suis soumis à ce qu'autrui révèle de moi et je ne peux pas ne pas en tenir compte. « Il suffit qu'autrui me regarde pour que je sois ce que je suis⁸¹ ». Être quelqu'un⁸², c'est être réduit à des caractéristiques fixes, à une essence, à un en-soi, à un objet. Mais ajoutons que par l'intermédiaire d'autrui, je deviens aussi un objet pour moi-même.

Et par l'apparition même d'autrui, je suis mis en demeure de porter un jugement sur moi-même comme sur un objet, car c'est comme objet que j'apparais à autrui. Mais pourtant cet objet apparu à autrui, ce n'est pas une vaine image dans l'esprit d'un autre. Cette image en effet serait entièrement imputable à autrui et ne saurait me « toucher ». Je pourrai ressentir de l'agacement, de la colère en face d'elle, comme devant un mauvais portrait de moi, qui me prête une laideur ou une bassesse d'expression que je n'ai pas ; mais je ne saurais être atteint jusqu'aux moelles. La honte est par nature reconnaissance.

Je reconnais que je suis comme autrui me voit⁸³.

Ce qu'autrui inocule par son regard n'est pas qu'une simple conjecture, autrement l'individu regardé pourrait ne pas en tenir compte. Ce qu'autrui révèle est en lien avec les normes et valeurs d'une époque et d'une culture. Si j'adhère à ce qu'autrui traduit de moi et que cela m'atteint « jusqu'aux moelles », c'est que j'y reconnais une certaine objectivité. C'est dans cette perspective que Sartre écrit dans *Saint Genet, comédien et martyr*, « il a volé, il est donc un voleur... Genet apprend ce qu'il est objectivement⁸⁴ ». Ainsi, « autrui, ajoute Sartre, ne m'a pas seulement révélé ce que j'étais : il m'a constitué sur un type d'être nouveau qui doit supporter des qualifications nouvelles⁸⁵ ». « La honte réalise donc une relation intime de moi à moi : j'ai découvert par la honte un aspect de mon être⁸⁶ ». Dans cette perspective, si autrui me juge laid, je deviens laid à mes yeux. Je ne suis plus rien d'autre que cette laideur. Comme l'écrit Stefan Zweig : « Un œil de travers, une lèvre rentrée, une bouche fendue, ces bévues exceptionnelles de la nature concourent au tourment toujours grandissant d'un être humain à la détresse indéracinable d'une âme⁸⁷ ».

Je peux cependant me raconter des histoires, être de mauvaise foi, « fuir l'être que je suis⁸⁸ ». Je peux rejeter le jugement d'autrui, mais dans ce cas je prends alors le risque de ne pas exister, d'être en dehors de la communauté des hommes, d'être dans l'imaginaire, dans le déni du réel, et ainsi de ne plus partager avec les autres un même monde commun. Jean-Claude Dardour parle à ce propos d'individus qui, honteux de leur laideur physique, rêvent d'incarner la norme esthétique⁸⁹. Mais ce désir appartient à un imaginaire utopique. Je peux assurément comme l'écrit Michel Foucault, fantasmer un corps « beau, limpide, transparent, lumineux, véloce, colossal dans sa puissance, infini dans sa durée, délié, invisible, protégé, toujours transfiguré »⁹⁰ mais dans ce cas ce sera un corps fantasmé, « un corps sans corps⁹¹ », un corps qui échappe au regard de l'autre, un corps inhabité. Or même si « mon corps est tout à fait mien sans être tout à fait moi⁹² » néanmoins il est une de mes appartenances auxquelles je suis rivé. Fritz Zorn l'exprime :

Je me trouvais laid et j'avais honte de mon corps. Le corps eh bien il était toujours là, tout simplement, il ne pouvait pas s'esquiver dans le monde du compliqué et se détourner de la vie⁹³.

Le corps est la seule chose que je ne peux pas quitter, comme l'est le regard de l'autre que je ne peux pas gommer. Autrement dit, mon apparence fait problème parce « qu'il y a de l'autre⁹⁴ ». Ainsi on comprend pourquoi Sartre écrit que son visage est laid parce qu'on le lui a dit⁹⁵. Ce passage fait écho à ce qu'il raconte dans *Les Mots*. Sans demander la permission à la mère de Sartre, Charles, le grand-père, fait couper les anglaises du petit Jean-Paul : « On lui avait confié sa petite merveille, il avait rendu un crapaud⁹⁶ ». Dans une lettre à Simone Jolivet, il confirme cette idée : « Jusqu'à cinq ans j'étais un ravissant bébé avec cette tête un peu conventionnelle qui plaît aux mamans médiocres. Aussi on s'arrachait mes photos. À partir de cinq ans, mes cheveux coupés ont entraîné avec eux

cette splendeur éphémère, je suis devenu laid comme un crapaud, beaucoup plus laid encore qu'à présent⁹⁷ ». Sa laideur, confie-t-il, a été « découverte par les femmes⁹⁸ » et notamment par celle qui l'a qualifié de « laideur puissante⁹⁹ ». En conséquence Sartre ne s'est « jamais senti plaisant à voir ». On le comprend d'autant plus lorsqu'on tient compte de la difficulté de « s'arranger de sa propre laideur¹⁰⁰ ». Même si tous les subterfuges sont bons pour se « décharger du poids de [s]a laideur », elle reste cependant indépassable¹⁰¹. Il le formule dans *Les Mots*. Lorsque le grand père juge Marie- Louise trop laide pour plaire à un homme, il réplique : « je ne riais pas on pouvait naître condamné ? En ce cas, on m'avait menti : l'ordre du monde cachait d'intolérables désordres¹⁰² ». Naître condamné, c'est être sanctionné pour délit de hideur. Mais alors comment expliquer que pour Sartre si « cet être nouveau qui apparaît pour autrui ne réside pas en autrui, j'en suis responsable¹⁰³ ? » Serait-ce défendre que l'on est responsable du visage que l'on a ? Pour ne pas être de mauvaise foi et se déresponsabiliser cela implique selon la philosophie sartrienne d'assumer sa laideur physique en la dépassant. « La grandeur pour moi, écrit alors Sartre, s'élevait sur l'abjection. L'esprit reprenait à son compte les misères du corps, les dominait, les supprimait en quelque sorte et se manifestant à travers le corps disgracié, ne brillait que davantage¹⁰⁴ ». Finalement, pour Sartre, assumer sa laideur n'est possible que par la volonté d'être aimé grâce à la séduction de l'esprit. Il s'agit alors de compenser la laideur physique par une beauté d'un autre ordre¹⁰⁵. Faire oublier sa laideur en la rachetant par d'autres qualités révèle la difficulté dans laquelle se retrouve l'individu honteux de lui-même. Faire oublier sa laideur, c'est tenter en vain de la camoufler, de la cacher.

La laideur physique entraîne un excès de visibilité. Hyperbolique parce que trop visible, la laideur est toujours « trop » et de « trop ». De l'ordre d'une pénalité ontologique, elle se donne à voir par-delà la matérialité d'un corps. Comme l'écrit Ovide, dans ses *Métamorphoses*¹⁰⁶, l'individu au corps disgracié essaie de couvrir sa laideur, de la dissimuler pour s'épargner la honte. Mais « la nécessité de fuir pour se cacher est mise en échec par l'impossibilité de fuir¹⁰⁷ ». La honte, conséquence de la flagrance de la laideur engendre alors un désir impossible. Celui de paraître en disparaissant de soi¹⁰⁸. Or, comme le note Emmanuel Lévinas, « la honte apparaît chaque fois que nous n'arrivons pas à faire oublier notre nudité. Elle a rapport avec tout ce que l'on voudrait cacher et que l'on ne peut pas enfouir¹⁰⁹ ». La honte émane donc de ce sentiment d'être mis à nu, d'être exhibé sans repli possible. Mais si une telle disgrâce est inacceptable pour l'individu, c'est avant tout parce qu'elle est inacceptable pour les autres et parfois pour les proches. Comme le traduit Eugène Sue lorsqu'il fait dire à l'un de ses personnages : « Moi je suis laide, infirme. Mes parents osent à peine me montrer, ils me cachent... Je leur fais honte...¹¹⁰ ». De nombreuses analyses révèlent que des propos relatifs à la laideur d'un membre de la famille peuvent avoir des conséquences irréversibles. « Une mère qui dit à sa fille "Regarde comme tu es habillée, on dirait un sac de pomme de terre !" » provoque des réactions qui « vont peut-être flirter avec l'idée du suicide¹¹¹ ». Cette jeune fille peut alors penser : « je suis moche, je suis nulle et jamais personne ne m'aimera¹¹² ». L'attente escomptée et déçue dont nous parlions précédemment peut provenir du cercle familial. En effet, « si un jeune ne s'est pas senti dans son enfance considéré comme précieux pour son entourage, il a peu de chance d'avoir un regard sur lui-même qui lui permette de réagir positivement. Il faut avoir suffisamment reçu d'attention pour ne pas être démoli par une parole blessante¹¹³ ». On retrouve là le lien entre honte esthétique et insulte ou injure. Or, comme l'indique Jean-Pierre Martin : « La honte sociale ou politique exploite une faiblesse congénitale. Elle voile et dénude, excise et infibule, se drape dans les traditions et les dogmes, produit des signes et des rituels. Mais, d'abord, elle nomme. Sa violence est inséparable du verbe¹¹⁴ ». On peut à ce propos citer ce que confie Violette Leduc dans *La Batarde*, lorsqu'une femme lui a crié « moi, si j'avais cette tête-là, je me suiciderais¹¹⁵ ». Par les mots comme par le regard de l'autre, « l'insulte est perpétuelle. Elle n'est pas seulement dans la bouche de

celui-ci ou de celui-là, explicite, mais sur toutes les lèvres qui me nomment ; elle est dans « l'être » même, dans mon être et je la retrouve dans tous les yeux qui me regardent¹¹⁶ ».

Ajoutons à cet excès de visibilité, cible de tous les regards et propos infamants, l'épreuve inverse, celle d'une totale invisibilité. L'individu est présent mais personne ne le regarde. Il est pour ainsi dire transparent et fait alors l'expérience d'une insignifiance. Cette invisibilité sociale, comme le note Axel Honneth, « est le résultat d'une déformation de la capacité de perception des êtres humains à laquelle est liée la reconnaissance¹¹⁷ », elle est, dit-il, une « forme subtile d'humiliation¹¹⁸ ». La personne ainsi ignorée peut éprouver une honte d'inexistence. Exclue de toute interaction, elle est mise au rebut. Sylvie Germain dans sa nouvelle intitulée « L'Hôtel des trois roses¹¹⁹ », au travers de la tragique histoire de son héroïne, illustre ce cas de figure. Daphné Desormeaux est une inflexible attachée de presse. Suite à une maladie de peau, elle est surprise en flagrant délit d'imperfections. Progressivement, son mal progresse, les dartres plus nombreuses dégénèrent en eczéma, des plaques blanchâtres pareilles à du plâtre en train de s'écailler couvrent sa peau. Daphné la « galeuse » est devenue la « lépreuse », elle inspire le dégoût. On lui ordonne alors de quitter son bureau et d'aménager le « recoin » situé à l'extrémité d'un couloir du dernier étage, on la met « au rebut » dans ce qui jusqu'alors a servi de débarras. Elle est condamnée pour « délit de hideur ». On comprend au travers de cette fiction que la souillure du corps traduit l'impossibilité d'échapper à ce qui dévalorise, décrédibilise. Cette souillure du corps maculé et infâme engendre le sentiment d'être toujours, déplacé¹²⁰, décalé par rapport aux autres. Serge Tisseron en résume l'idée, « le sujet honteux se vit comme un déchet « expulsé »¹²¹. Or soulignons, que dans son sens général, la laideur auquel renvoie le terme grec *kakós* traduit une chose ou un être qui ne possède pas les qualités escomptées. Ce terme apparenté au latin *caco*, signifie « souiller ». Il dérive de l'indo-européen *kakka*, qui définit l'excrément, la défécation, la matière fécale¹²². La souillure est non seulement souillure du corps mais de l'être. Elle dynamite toute fierté et tout orgueil. Le court métrage de Roger Guillot¹²³ intitulé *La Goula* en est la parfaite illustration. Une femme caissière dans un supermarché est la risée de ses collègues masculins. Elle vit son obésité comme une « anormalité ». Tout son être se résume à son poids. Son témoignage est édifiant : « Je pèse cent kilos, j'ai 22 ans j'en parais 40 », « je suis habituée à ce que l'on se moque de moi¹²⁴ ». « Depuis que je suis petite, je suis un monstre¹²⁵ ». Puis elle conclut : « je n'existe pas¹²⁶ ». À moins de se désolidariser d'elle-même et de reconnaître qu'elle est comme autrui la voit, elle ne peut pas exister.

Quand « la beauté fait loi, tout ce qui n'est pas elle condamne l'autre, le particularise, le ridiculise¹²⁷ ». Dans les relations de séductions, lorsque le regard des autres « glisse facilement¹²⁸ », l'individu fait l'épreuve d'un moindre intérêt, d'une moindre reconnaissance. Comme le mentionne David Le Breton, « vieillir, c'est se retirer lentement de son visage, et perdre peu à peu le bénéfice de l'attention des autres¹²⁹ ». Précisons que ceci vaut essentiellement pour la femme. Si « les rides virilisent les hommes, elles déféminisent les femmes¹³⁰ ». Autrement dit les « « stigmates du vieillissement touchent la femme de plein fouet¹³¹ ». Erving Goffman l'a développé. Les stigmates ont pour effet spécifique « d'attirer l'attention sur une faille honteuse dans l'identité de ceux qui les portent », ils ont pour conséquence un « abaissement de l'appréciation¹³² ». David Le Breton en précise l'idée :

Le corps de la femme est toujours de quelque manière le corps du délit, il est vulnérable en permanence sous les feux du regard masculin, et notamment le regard des hommes intériorisé par les femmes, la honte est toujours en embuscade au moindre relâchement d'attention. La femme est cernée par une infinité de miroirs qui la jugent, à commencer par son propre regard qui intériorise l'évaluation sans indulgence des autres. Les démarches cosmétiques entreprises sur le visage ou le corps sont une manière de contrôler son propre corps à défaut de contrôler le regard des autres¹³³.

On retrouve là l'idée selon laquelle le corps non conforme est guetté par la honte. Or, le moyen d'évacuer toute honte potentielle ou réelle serait d'avoir la force intérieure « de transformer la honte de vieillir en fierté d'être soi¹³⁴ ». Cela éviterait une réelle souffrance. Celle que partagent tous ceux qui se considèrent honteux du fait de leur apparence.

■ 5. De la douleur à la honte d'impuissance

Dans le *Traité de la nature humaine*, David Hume porte son attention sur le lien entre laideur et douleur. « Le plaisir et la douleur, écrit le philosophe, ne sont pas seulement les compagnons nécessaires de la beauté et de la laideur mais ils constituent leur essence même¹³⁵ ». L'essence de la laideur est douleur dans la mesure où elle signifie l'impossibilité d'être autre que celui qu'on est¹³⁶. Inutile est donc la laideur puisqu'elle ne permet pas d'optimiser nos qualités. En tant qu'imperfection qui se mue en impossible changement, elle rend l'être en difficulté d'être. En ce sens, la laideur n'est pas relative à une dimension passagère, mais à une dimension irréversible qui prend sens dans la diminution d'un certain potentiel. Un affaiblissement de l'être qui s'inscrit comme irrévocable. La romancière Violette Leduc le relate dans ses textes. « Mon visage m'a empestée. Il est ma maladie honteuse¹³⁷ ». En effet, la laideur comme la maladie diminue l'être, elle est une honte d'impuissance. Par honte d'impuissance, il faut entendre un dessaisissement de tout pouvoir être sur soi, une diminution de puissance, une puissance réduite à néant. Si cette impuissance entraîne la douleur, c'est en comparaison de l'écart existant entre l'être que je suis et l'être que je souhaiterais être mais qu'il ne m'est pas possible d'être. Cette impuissance est une volonté sans pouvoir, une volonté dont toute croissance est empêchée. Autrement dit, la volonté d'impuissance est celle qui fait l'épreuve de forces exprimées mais anéanties, d'une résistance qui finalement tend à l'asthénie, d'une révolte qui échoue, anesthésiée. Sartre parle à ce propos des « acides qui l'ont rongé, de « la chaux vive où l'enfant merveilleux s'est dissous¹³⁸ » puis il écrit :

Il se regardait dans les glaces qui venaient à sa rencontre. Elles étaient, la plupart, hostiles et prenaient plaisir à le (jaunir), à le maigrir, à lui renvoyer sa petite silhouette déplaisante d'intellectuel. Il constatait alors au passage, une fois de plus, qu'il louchait, que son visage était couvert de boutons et qu'il lui manquait une dent. [...] Il se trouvait horriblement laid et se répétait avec désespoir : Ah, je donnerais toute mon intelligence pour être un sportif bien fort et bien bête avec des joues rouges et de gros biceps¹³⁹.

Cette honte est certes relative au rapport aux autres, à la culture et à l'époque de référence. Hume le mentionne. « On considère toujours les sentiments d'autrui pour se juger soi-même¹⁴⁰ ». Seul, l'individu n'est ni beau ni laid. Sans le regard des autres, notre corps et par la même notre visage échappe à toute évaluation. Sartre l'écrit dans la *Nausée* :

Peut-être est-ce impossible de comprendre son propre visage. Ou peut-être est-ce parce que je suis un homme seul ? Les gens qui vivent en société ont appris à se voir dans les glaces tels qu'ils apparaissent à leurs amis. Je n'ai pas d'amis : est-ce pour cela que ma chair est si nue ? On dirait [...] la nature sans les hommes¹⁴¹.

■ Conclusion

La honte esthétique est selon les mots de Jean-Pierre Martin, une « guillotine symbolique »¹⁴², elle engendre un empêchement à être, à déployer pleinement le sens de son existence. Stigmatisé par sa laideur, l'individu est ballotté entre un excès de visibilité et une invisibilité destructurante.

Tapie dans ses moindres pensées au point de reconfigurer son identité, sa disgrâce l'aliène à lui-même comme aux autres. En perte de reconnaissance et de valeur, l'individu honteux est détestable à ses yeux. Objet de répugnance ou de dégoût et ne pouvant, à moins d'attenter à sa vie, se quitter lui-même, il est confronté à une volonté impuissante, une honte d'impuissance qui le renvoie à la haine de soi. Il fait alors l'épreuve d'être et d'exister dans une conscience malheureuse qui lui interdit l'oubli de soi¹⁴³.

¹ Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de minuit, 1993, p. 154.

² Gombrowicz Witold, *Ferdydurke* (1937), traduit par Sédir Georges, Paris, Gallimard, 1998, p. 13.

³ Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, 2005, p. 577.

⁴ Ménage Gilles, *Dictionnaire Etymologique de la langue française, avec les origines françaises de Monsieur de Caseneuve, les Additions du R. P. Jacob et de M. Simon de Valbebert, le discours du R. P. Besner sur la science des étymologies et le vocabulaire hagiologique de M. l'abbé Chastelain*, nouvelle édition, tome second, vol. 2, Paris, chez Briasson, rue Saint Jacques, à la science et à l'ange gardien, 1750, P. de Caseneuve, *Les Origines de la langue française*, p. 83.

⁵ *Ibid.*, p. 92-93.

⁶ Furetière Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français*, vol. 2. 1690, p. 406.

⁷ Trévoux, *Dictionnaire universel français et latin*, 1771, p. 1444.

⁸ Rey Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert, 2005, p. 1687.

⁹ Bonaventure de Roquefort Jean-Baptiste, *Glossaire de la langue romane*, rédigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale, et d'après ce qui a été imprimé de plus complet en ce genre, tome second, Paris, Chez B. Warée oncle, Librairie, Quais des Augustins n° 13, vol. 2, 1808, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ Ménage Gilles, *Dictionnaire Etymologique de la langue française, op. cit.*, p. 92-93.

¹² *Ibid.*

¹³ Sur le lien entre humiliation et laideur : Sagaert Claudine, « La Fabrication de la laideur : la tonte comme instrument d'humiliation », in *L'humiliation. Discours, représentations et pratiques (XIV^e-XX^e s.)*, Regina Christophe, Faggion Lucien, Roger Alexandra (dir.), Garnier, 2019.

¹⁴ « Et la honte d'être un homme, nous ne l'éprouvons pas seulement dans les situations extrêmes décrites par Primo Levi, mais dans des conditions insignifiantes, devant la bassesse et la vulgarité d'existence qui hante les démocraties, devant la propagation de ces modes d'existence et de pensée-pour-lemarché, devant les valeurs, les idéaux et les opinions de notre époque. L'ignominie des possibilités de vie qui nous sont offertes apparaît du dedans. Nous ne nous sentons pas hors de notre époque, au contraire nous ne cessons de passer avec elle des compromis honteux. Ce sentiment de honte est un des plus puissants motifs de la philosophie. Nous ne sommes pas responsables des victimes, mais devant les victimes » (Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Edition de minuit, 1991, p. 103).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Queyrel-Bottineau Anne, « La dynamique de mémoire dans le discours démosthénien au milieu du IV^e siècle – ou comment conseiller les Athéniens pour qu'ils redeviennent eux-mêmes », in *Dialogues d'histoire ancienne*. Supplément n° 17, « Conseillers et ambassadeurs dans l'Antiquité », p. 319-355.

¹⁷ Adkins Arthur W. H., *Moral values and political behaviour in ancient greece from homer to the end of the fifth century*, London, Chatto & Windus, 1972.

¹⁸ Monteil Pierre, *Beau et Laid en Latin. Étude de vocabulaire*, Paris, Klincksieck, 1964.

¹⁹ Saint Bernard, *Traduction en prose française du XII^e siècle des Sermons in Cantina*, op. cit., p. 440.

²⁰ Adrien Polycarpe Chabaille François, Klimrath Henri, *Li livres de Justice et de plet*, Paris, Typographie de Firmin Didot frères, Imprimeurs de l'Institut de France, 1850, p. 395.

²¹ Aristote, *La Rhétorique*, traduit par Ruelle Charles Emile Ruelle, Garnier Frères, 1922, livre II, chapitre VI, § V à IX.

²² *Ibid.*, § IX.

²³ *Ibid.*, livre II, chapitre VI, § II.

²⁴ *Ibid.*, Livre I, chapitre IX, § XX.

²⁵ Malebranche Nicolas, *Méditations chrétiennes*, XVIII, *Œuvres*, tome II, imprim. De Sapia, 1837, p. 162.

²⁶ Rousseau Jean-Jacques, *Les Confessions*, III, Paris, Carpentier, Libraire-Editeur, 1841.

²⁷ Homère, *L'Iliade*, v. 215.

²⁸ Homère, *L'Iliade*, v. 213-214

²⁹ Homère, *L'Iliade*, v. 213.

³⁰ Platon, *Phèdre*, 253 d-e

³¹ Aristote dans la *Rhétorique* : « La cause du plaisir qu'éprouvent ceux qui outragent, c'est qu'il croient en faisant du mal, mieux affirmer leur supériorité sur leurs victimes (...). Ils croient en outrageant se montrer supérieurs » (*Rhétorique*, II, 1378 b 23.28)

³² Thersite est comparé à un singe. Dans la Grèce antique, le singe est symbole de laideur. Cette comparaison repose sur l'idée selon laquelle, si le singe mime l'homme, l'homme qui en imite un autre le fait pour passer pour celui qu'il n'est pas. D'ailleurs dans le mythe d'Er, au livre X de la *République*, Thersite est pour Platon, ce « bouffon entrant dans une destinée de singe ».

³³ « Thersite se courba, laissant tomber de grosses larmes, une tumeur sanguinolente se gonfla sur son dos, frappé par le sceptre doré. Il s'assit, effrayé et souffrant, regardant sans voir, essuya ses larmes » (v. 264-269)

³⁴ Ulysse le signifie : « Il n'y a pas pire lâche que toi » (v. 248).

³⁵ Homère, *L'Iliade*, v. 216-220.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Rey Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1960-1961.

³⁸ Ménage Gilles, *op. cit.*, cité par Rey Alain in *Dictionnaire culturel en langue française*, *op. cit.*, p. 2308.

³⁹ Bonaventure de Roquefort Jean-Baptiste, *Glossaire de la langue romane*, rédigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale, et d'après ce qui a été imprimé de plus complet en ce genre, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴² Court de Gébelin Antoine, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, vol 8, Paris, chez Boudet, Imprimeur-Libraire, 1778, p. 643.

⁴³ Bonaventure de Roquefort Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁴ Rey Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1960-1961.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ménage Gilles, *Dictionnaire Etymologique de la langue française, avec les origines françaises de Monsieur de Caseneuve, les Additions du R. P. Jacob et de M. Simon de Valhebert, le discours du R. P. Besner sur la science des etymologies et le vocabulaire hagiologique de M. l'abbé Chastelain*, *op. cit.*, p. 92-93.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 20-21. Vers 1690, il ne désigne plus ce qui inspire de l'effroi mais de manière moins intense ce qui dégoûte, ce qui est très laid relativement à une personne.

⁵⁰ Un homme est dégoûtant s'il est d'une laideur extrême, s'il est affreux, si son visage ou ses mains sont cicatrisés, infectés de dartres ou d'une espèce de lèpre, s'il mange avidement et malproprement, si ses habits sont en lambeaux et couverts de taches, s'il sent mauvais, en un mot s'il a une seule de ces choses qui répugnent aux sens » Jean- Charles-Thibault de Laveaux, *Dictionnaire synonymique de la langue française*, *op. cit.*, p. 341.

⁵¹ *Dictionnaire Universel de synonymes de la langue française, Septième édition revue et considérablement augmentée*, Paris, À la Librairie Académique, Didier et Ce, Libraires-Editeurs 35, quai des Augustins, 1864, p. 27.

⁵² Sagaert Claudine, « La Fabrication de la laideur féminine », De la guerre des sexes à la guerre du « genre » dans la caricature, *Revue Ridiculous*, n° 21, 2014, p. 61-71.

⁵³ Sagaert Claudine, « L'Utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, n° 7, 2013, p. 971-992.

⁵⁴ Sagaert Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Parais, Imago, 2015 ; « La Laideur, un redoutable outil de stigmatisation », *Revue du MAUSS*, n° 40, 2012, p. 239-256.

⁵⁵ Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, 2003, p. 7.

⁵⁶ Vincent de Gaulejac, *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 75

⁵⁷ Ogien Ruwen, *La Honte est-elle immorale ?* Paris, Bayard, 2003.

⁵⁸ Murphy Robert F., *Vivre à corps perdu*, Paris, Plon, 1987, p. 184, cité dans Le Breton David, *Des Visages, Essai d'anthropologie*, *op. cit.*, p. 299.

⁵⁹ Ancet Pierre, *Phénoménologie du monstrueux*, Paris, P. U.F., Science, histoire et société, 2006, p. 11.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁶¹ *Ibid.*, p. 11.

⁶² *Ibid.*, p. 76.

⁶³ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

- ⁶⁷ Moscovici Serge, *L'Ethos de la honte et de la culpabilité*, *Psicologia e Saber Social*, n° 2(2), 2013, p. 145- 157.
- ⁶⁸ *Ibid.*
- ⁶⁹ Gaulejac Vincent de, *op. cit.*, p. 75.
- ⁷⁰ Néologisme créé par Jacques Lacan en 1970 (*Le Séminaire*, livre XVII, *l'envers de la psychanalyse*, Seuil, 1991, p. 209).
- ⁷¹ Jean-Pierre Martin parle de « sensation d'enfermement dans une corporéité » dans son ouvrage *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, p. 18.
- ⁷² *Ibid.*, p. 35.
- ⁷³ *Le miroir*, dit Pierre Bourdieu, est un instrument qui permet non seulement de se voir mais d'essayer de voir comment on est vu et de se donner à voir comme on entend être vu » (*La domination masculine* (1998),
- ⁷⁴ Sartre Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, 2010, p. 75.
- ⁷⁵ « La honte pure n'est pas sentiment d'être tel ou tel objet répréhensible, mais d'être un objet, c'est-à-dire de me reconnaître dans cet être dégradé, dépendant et figé que je suis pour autrui » (Sartre Jean-Paul, *L'être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943, p. 336).
- ⁷⁶ *Ibid.*, p. 336.
- ⁷⁷ Girard René, *Critique dans un souterrain*, Paris, Le livre de poche, 1976, p. 85, cité dans Martin Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, p. 47.
- ⁷⁸ Sartre Jean-Paul, *L'être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, *op. cit.*, p. 266. « Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui ».
- ⁷⁹ *Ibid.*, p. 266.
- ⁸⁰ *Ibid.*, p. 267.
- ⁸¹ *Ibid.*, p. 308.
- ⁸² « Ainsi, moi qui, en tant que je suis mes possibles, suis ce que je ne suis pas et ne suis pas ce que je suis, voilà que je suis quelqu'un » (*Ibid.*, p. 310).
- ⁸³ *Ibid.*, p. 266.
- ⁸⁴ Sartre Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1988, 1952, p. 27
- ⁸⁵ Sartre Jean-Paul, *L'être et le Néant*, *op. cit.*, p. 266.
- ⁸⁶ *Ibid.*, p. 265.
- ⁸⁷ Zweig Stefan, *Wondrack*, Paris, Le livre de poche, 1996, p. 16.
- ⁸⁸ *Ibid.*, p. 303-304.
- ⁸⁹ Dardour Jean-Claude, *Les Tabous du corps*, Paris, J. Granger, 1999, p. 96.
- ⁹⁰ Foucault Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2019, p. 9-10.
- ⁹¹ *Ibid.*
- ⁹² Jaquet Chantal, *Le Corps*, Paris, P. U.F, 2001, p. 7.
- ⁹³ Zorn Fritz, Mars, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, p. 84.
- ⁹⁴ Camus Renaud, *Éloge de la honte*, Paris : P. O.L., 2004, p. 128.
- ⁹⁵ Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 30.
- ⁹⁶ Sartre Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, coll.folio numéro 607, 2010, p. 87.
- ⁹⁷ Sartre Jean-Paul, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1983, p. 19.
- ⁹⁸ Beauvoir Simone de, *La cérémonie des adieux. Suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, aout-septembre 1974, Paris, Gallimard, 1981, p. 439.
- ⁹⁹ *Ibid.*, p. 440.
- ¹⁰⁰ Sartre Jean-Paul, *Simone de Beauvoir, Lettres au castor et à quelques autres : 1926-1939*, Paris, Gallimard, 1983, p. 19.
- ¹⁰¹ Sartre Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1995, p. 525.
- ¹⁰² Sartre Jean-Paul, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, 2010, p. 70.
- ¹⁰³ Sartre Jean-Paul, *L'être et le Néant, essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 266.
- ¹⁰⁴ Sartre Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 504.
- ¹⁰⁵ Dans *L'âge de raison* Sartre écrit : « il songea sans trop de plaisir qu'il allait conduire Ivitch à l'exposition Gauguin. Il aimait lui montrer de beaux tableaux, de beaux films, de beaux objets parce qu'il n'était pas beau, c'était une manière de s'excuser ». Jean-Paul Sartre, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1945, p. 57.
- ¹⁰⁶ « Il désire cacher ses oreilles, et, honteux de sa laideur, essaie de les couvrir de son ruban pourpre » (Ovide, *Les Métamorphoses*, XI, 180).
- ¹⁰⁷ Levinas Emmanuel, *De l'évasion* (1935), Paris, Fata Morgana, 1982, p. 113.
- ¹⁰⁸ Le Breton David, *Disparaître de soi*, Paris, Edition Métailié, 2015 ; Gaulejac Vincent, *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 242.
- ¹⁰⁹ Levinas Emmanuel, *De l'évasion* (1935), *op. cit.*, p. 112.
- ¹¹⁰ Sue Eugène, *La famille Jouffroy*, Paris, Librairie théâtrale, 1856, p. 13.

¹¹¹ M. Perret-Catipovic, *Entretiens avec Michel Baravel, Le suicide des jeunes : comprendre, accompagner prévenir*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 2004, p. 61

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, 1.

¹¹⁴ Martin Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 27.

¹¹⁵ Leduc Violette, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964, p. 234.

¹¹⁶ Sartre Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1946.

¹¹⁷ Honneth Axel ; « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Revue du MAUSS*, vol. no 23, 2004, p. 137-151.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Le Visage*, Paris, Editions Autrement, Octobre 1994, p. 215.

¹²⁰ Douglas Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, préface de Hensch Luc de, postface inédite de l'auteur, traduit par Guérin Anne, Paris, La Découverte et Syros, p. 57.

¹²¹ Tisseron Serge, *La Honte, psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, p. 25.

¹²² En latin *cacare* veut dire déféquer, ce que l'on retrouve en espagnol *caçar*, en italien *cacare*, en roumain *cacat*, en allemand *kacken*.

¹²³ Guillot Roger, *La Goula*, 1986, couleur 34mn, César 1986 du court-métrage.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Olievenstein Claude, « J'ai été beau un jour », in *Fatale Beauté*, Paris, Éditions Autrement, Juin 1987.

¹²⁸ Le Breton David, *Des visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003, p. 174-175.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 175.

¹³⁰ Le Breton David. « Vieillir en beauté : les jouvences contemporaines », *Champ psy*, vol. 62, n° 2, 2012, p. 127-139.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Goffman Erving, *Stigmate, les usages sociaux des handicaps*, traduit par Kihm Alain, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 59.

¹³³ Le Breton David, « Vieillir en beauté », *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Hume David, *Traité de la nature humaine*, I, 1, 8. traduit par Leroy André, Aubier Montaigne, 1946.

¹³⁶ « Pour ce qui est de toutes les autres perfections corporelles, nous pouvons observer qu'en général tout ce qui, en nous-mêmes, est utile, beau ou surprenant est un objet d'orgueil, et ce qui est contraire, un objet d'humilité. Or il est évident que toutes les choses utiles, belles ou surprenantes s'accordent en produisant un plaisir séparé et ne s'accordent en rien d'autre » (*Ibid.*).

¹³⁷ Leduc Violette, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1965, p. 122.

¹³⁸ « J'ai changé. Je raconterai plus tard quels acides ont rongé les transparences déformantes qui m'enveloppaient, quand et comment j'ai fait l'apprentissage de la violence, découvert ma laideur – qui fut pendant longtemps mon principe négatif, la chaux vive où l'enfant merveilleux s'est dissous – par quelle raison je fus amené à penser systématiquement contre moi-même au point de mesurer l'évidence d'une idée au déplaisir qu'elle me causait. » (Sartre Jean-Paul, *Les Mots, op. cit.*, p. 204).

¹³⁹ Sartre Jean-Paul, *Écrits de jeunesse*, édition de Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1990, p. 353.

¹⁴⁰ Hume David, *Traité de la nature humaine, op. cit.*, I, 1, 8.

¹⁴¹ Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1992, p. 34.

¹⁴² Martin Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006, p. 17.

¹⁴³ Zawadzski Paul, « Le Signe intérieur de la dignité blessée », dans Déloye Yves et Haroche Claudine (dir.), *Le Sentiment d'humiliation*, Paris, Éditions In Press, 2006, p. 161.

Bibliographie

ANCET Pierre, *Phénoménologie du monstrueux*, Paris, P. U.F., Science, histoire et société, 2006.

ARISTOTE, *La Rhétorique*, trad. RUELLE Charles-Émile, Garnier Frères, 1922.

BEAUVOIR (de) Simone, *La cérémonie des adieux. Suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre*, août- septembre 1974, Paris, Gallimard, 1981.

BONAVENTURE DE ROQUEFORT Jean-Baptiste, *Glossaire de la langue romane*, rédigé d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale, et d'après ce qui a été imprimé de plus complet en ce genre, tome second, Paris, Chez B. Warée oncle, Librairie, *Quais des Augustins* n° 13, vol. 2, 1808.

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine* (1998), Paris, éditions du Seuil, 2014.

CAMUS Renaud, *Éloge de la honte*, Paris : P. O.L., 2004.

COURT DE GEBELIN Antoine, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, vol. 8, Paris, chez Boudet, Imprimeur-Libraire, 1778.

DARDOUR Jean Claude, *Les tabous du corps*, Paris, J. Granger, 1999.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Editions de minuit, 1993.

DELEUZE Gilles, Guattari Felix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Edition de minuit, 1991.

DOUGLAS Mary, *De la souillure, Essai sur les notions de pollution et de tabou*, préface de Luc de HENSCH, postface inédite de l'auteur, traduction de l'anglais par Anne GUERIN, Paris, La Découverte et Syros, 2001.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2019.

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois*, vol. 2. 1690.

GAULEJAC (de) Vincent, *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

GIRARD René, *Critique dans un souterrain*, Paris, Le livre de poche, 1976.

GOMBROWICZ Witold, *Ferdydurke*, (1937) trad. Georges SÉDIR, Paris, Gallimard, 1998.

HAROCHE Claudine (dir.), *Le Sentiment d'humiliation*, Paris, Éditions In Press, 2006.

HONNETH Axel, « Visibilité et invisibilité. Sur l'épistémologie de la « reconnaissance », *Revue du MAUSS*, no 23, 2004.

HUME David, *Traité de la nature humaine*, trad. André LEROY, Aubier Montaigne, 1946.

JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris, P. U.F, 2001.

LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre XVII, l'envers de la psychanalyse, Seuil, 1991

LAVEAUX (de) Jean- Charles-Thibault, *Dictionnaire synonymique de la langue française*, 1826.

LE BRETON David, *Des visages, essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.

LE BRETON David, *Disparaître de soi*, Paris, Edition Métailié, 2015.

LE BRETON David, « Vieillir en beauté : les jouvences contemporaines », *Champ psy*, vol. 62, 2012.

LEDUC Violette, *L'Affamée*, Paris, Gallimard, 1965.

LEDUC Violette, *La Bâtarde*, Paris, Gallimard, 1964.

LEVINAS Emmanuel, *De L'évasion* (1935), Paris, Fata Morgana, 1982.

MALEBRANCHE Nicolas, *Méditations chrétiennes*, XVIII, *Œuvres*, tome II, imprim. De Sapia, 1837.

- MARTIN Jean-Pierre, *Le Livre des hontes*, Paris, Seuil, 2006.
- MENAGE Gilles, *Dictionnaire Etymologique de la langue française, avec les origines françaises de Monsieur de Caseneuve, les Additions du R. P. Jacob et de M. Simon de Valbebert, le discours du R. P. Besner sur la science des étymologies et le vocabulaire hagiologique de M. l'abbé Chastelain*, nouvelle édition, tome second, vol. 2, Paris, chez Briasson, rue Saint Jacques, à la science et à l'ange gardien, 1750.
- MICHAUD Yves, *L'art à l'état gazeux*, essai sur le triomphe de l'esthétique, Paris, Hachette littératures, 2003.
- MONTEIL Pierre, *Beau et Laid en Latin. Étude de vocabulaire*, Paris, Klincksieck, 1964.
- MOSCOVICI Serge, *L'Ethos de la honte et de la culpabilité*, *Psicologia e Saber Social*, n° 2 (2), 2013.
- OGIEN Ruwen, *La Honte est-elle immorale ?*, Paris, Bayard, 2003.
- OLIEVENSTEIN Claude, « J'ai été beau un jour », in *Fatale Beauté*, Paris, Éditions Autrement, 1987.
- PLATON, *Œuvres Complètes*, traduction Léon Robin et M. J. Moreau, Paris, Gallimard, 1950.
- PERRET-CATIPOVIC Maja, *Entretiens avec Michel Baravel. Le suicide des jeunes : comprendre, accompagner prévenir*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 2004.
- REY Alain, *Dictionnaire culturel en langue française*, Le Robert, 2005.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Carpentier, Libraire-Editeur, 1841.
- SAGAERT Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.
- SAGAERT Claudine, « La Fabrication de la laideur féminine », in *De la guerre des sexes à la guerre du genre dans la caricature*, *Revue Ridiculosa*, 21, 2014, p. 61-71.
- SAGAERT Claudine, « L'Utilisation des préjugés esthétiques comme redoutable outil de stigmatisation du juif. La question de l'apparence dans les écrits antisémites du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 7, 4, 2013.
- SAGAERT Claudine, « La laideur, un redoutable outil de stigmatisation », *Revue du MAUSS*, n° 40, 2012.
- SAGAERT Claudine, « La Fabrication de la laideur : la tonte comme instrument d'humiliation in *L'humiliation. Discours, représentations et pratiques (XIV^e-XX^e s.)* » Christophe REGINA, Lucien FAGGION, Alexandra ROGER (dir.), Editions Garnier, 2019.
- SARTRE Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, N.R.F., Paris, Gallimard, 1995.
- SARTRE Jean-Paul, *L'âge de raison*, Paris, Gallimard, 1945.
- 101
- SARTRE Jean-Paul, *L'être et le Néant*, essai d'ontologie phénoménologique, Paris, Gallimard, 1943. SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, (1964) Paris, Gallimard, 2010.
- SARTRE Jean-Paul, *Lettres au Castor et à quelques autres*, Paris, Gallimard, 1983.
- SARTRE Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1946.
- SARTRE Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1988.
- SARTRE Jean-Paul, *Écrits de jeunesse*, édition de Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, 1990.
- SUE Eugène, *La famille Jouffroy*, Paris, Librairie théâtrale, 1856.
- TISSERON Serge, *La honte, psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes ».

TREVOUX, *Dictionnaire universel français et latin*, 1771.
ZAWADZSKI Paul, « Le Signe intérieur de la dignité blessée », dans
Yves Déloye et Claudine Haroche (dir.), *Le Sentiment d'humiliation*, Paris,
Éditions In Press, 2006.
ZORN Fritz, *Mars*, trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1977.
ZWEIG Stefan, *Wondrack*, Paris, Le livre de poche, 1996.

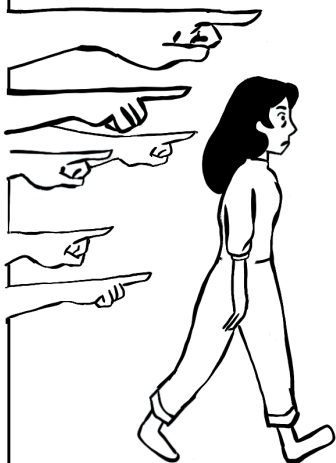


Juliette Boutant et Erell Hannah

Réparer la Honte



Quand une femme subit une agression ou un viol, des tas de gens lui disent qu'elle doit porter plainte.



Porter plainte, pour beaucoup de victimes, ça veut dire raconter pour la première fois les violences qu'elles ont subies.



Alors, les mots ne sont pas toujours faciles à trouver.



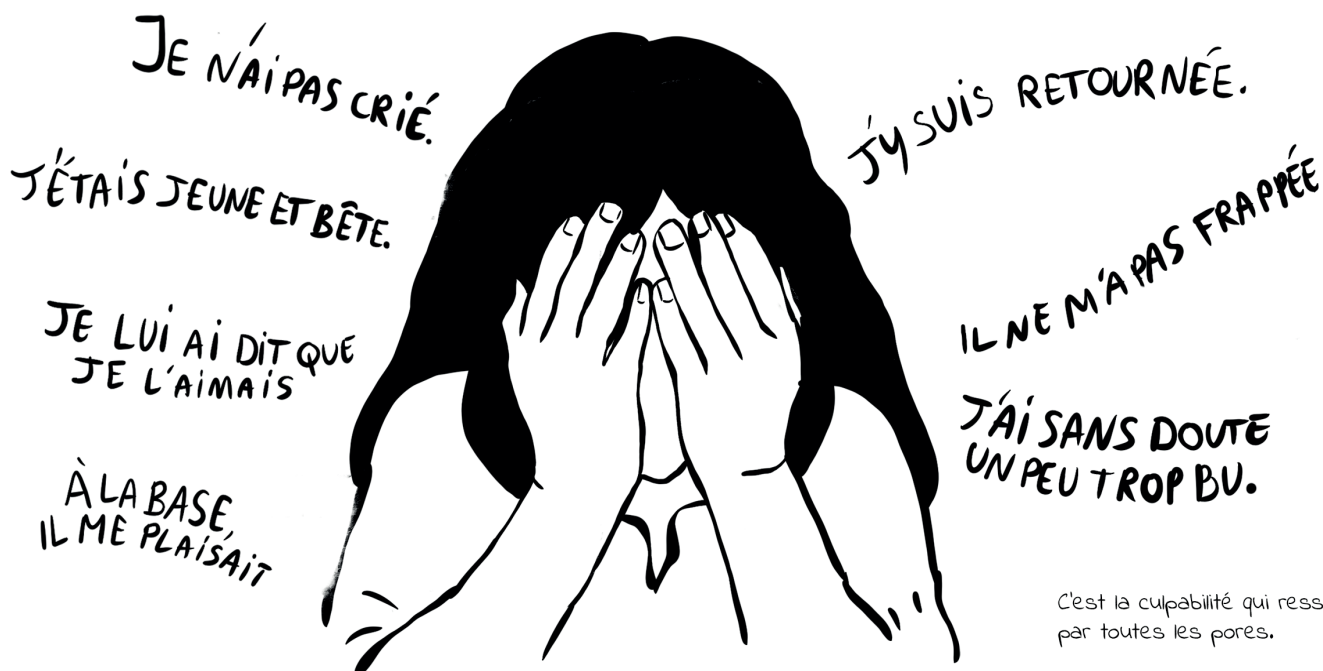
Parce qu'ils étaient traumatisants, les événements laissent souvent les victimes confuses, et traversées par des émotions très violentes. En plus, on les traite tellement de menteuses, qu'elles ont un besoin fondamental de vérité.



Alors elles essaient d'être le plus honnêtes et précises possible dans leur narration.



Et s'interrogent beaucoup sur leurs parts de responsabilité :



C'est la culpabilité qui ressort par toutes les pores.

Leur honnêteté est admirable ! Sauf que côté police, ça donne généralement ça :



En fait, quand on porte plainte pour violences conjugales ou sexuelles, on est mise dans la position d'un suspect qui subit des interrogatoires.

Sauf que, contrairement à un accusé, on n'a pas d'avocat avec soi.

On se retrouve donc avec des femmes qui viennent chercher de l'aide, qui expriment leur sentiment de culpabilité, et dont chaque mot qu'elles disent peut être utilisé par la police pour les décrédibiliser.



Alors parfois, pour éviter que le dépôt de plainte ne soit qu'une violence supplémentaire qui renforce le sentiment de culpabilité des victimes, on peut les aider à se préparer.

Lorsqu'une victime d'agression raconte son épreuve pour la première fois, elle le fait généralement dans le langage de l'agresseur. Car c'est celui qui s'est ancré dans sa chair. Car c'est celui qui est ancré dans la société.



...et si possible, en l'aidant à détricoter ce qui est à soi et ce qui est à l'autre.



Pour ce faire, on peut écouter en silence, et prendre note.

<p>On peut aussi poser des questions directes et simples, pour créer un cadre contenant où la personne ne se sent ni abandonnée ni jugée.</p>	<p>Quand le cadre le permet, il arrive alors que les souvenirs reviennent et que ce soit violent.</p>	<p>Parfois, quand une femme se rappelle un geste, une odeur, une sensation, quand elle se rappelle un pénis au fond d'une gorge, elle vomit.</p>	<p>Parfois aussi, elle parle de ce qui lui est arrivé de manière distante, comme si c'était arrivé à quelqu'un d'autre, très loin, il y a très longtemps.</p>	<p>Et parfois même, on rigole.</p>
---	---	--	---	------------------------------------



Mais parfois aussi, on peut intervenir, reformuler, ne pas laisser passer certaines tournures, car elles sont comme des agressions supplémentaires qui viennent taper dans une blessure encore à vif et empêchent de guérir.

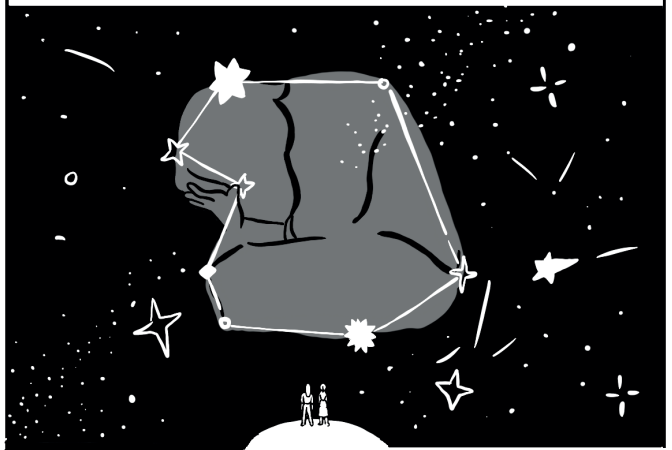
<p>-J'ai été bête. -Non tu n'as pas été bête. C'est lui qui t'a manipulée. Qu'est ce qu'il t'a dit pour te convaincre ?</p>	<p>-Je crois que j'avais trop bu. -Tu avais le droit de boire, il n'avait pas à en profiter. A-t-il vu que tu étais ivre ? Quels ont été ses gestes ?</p>	<p>-Au départ, je crois que j'avais envie d'un rapport avec lui. -oui tu étais d'accord pour un rapport sexuel, mais pas de cette manière !</p>	<p>-Je n'ai pas crié. -C'est normal de ne pas arriver à crier quand on a trop peur ou qu'on ne comprend pas ce qu'il se passe.</p>	<p>-Peut-être que j'imagine ? Je ne me rappelle pas de tout. -Non tu n'imagines pas : il y a plein de choses que tu m'as décrites très clairement.</p>
---	---	---	--	--



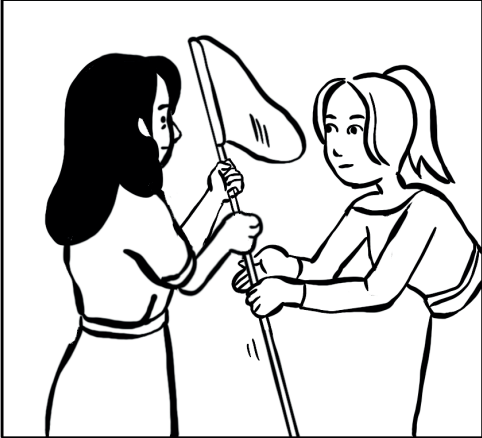
Ensuite on félicite la personne pour le courage qu'elle a eu de s'exprimer, on la félicite pour chaque petit pas.



Les féministes que j'ai rencontrées et qui m'ont enseigné cette méthode l'appellent "Remettre les mots à l'endroit."



Et il y a beaucoup à faire !
Dans notre langage, la honte imprègne
non seulement les tournures de phrases,



mais aussi les expressions,

Une fille faule.
S'il m'a une fois honte à lui, s'il m'a deux fois, honte à moi.
Qui ne dit mot consent.



et jusqu'à la grammaire :

Bonjour, je viens porter plainte parce que je me suis fait violer.

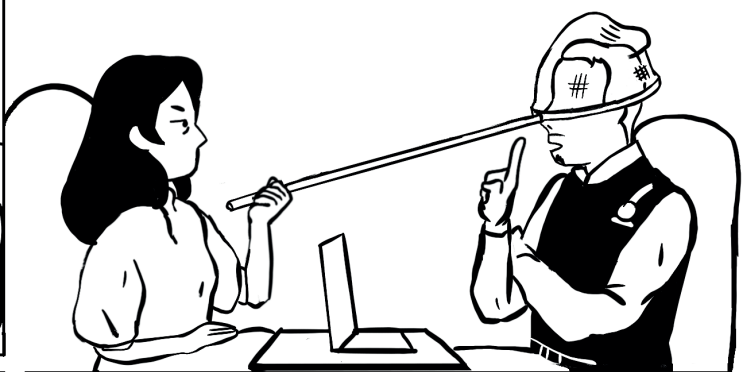


Le français a ceci de particulier qu'il pose la victime comme agente de la violence qu'elle subit. Alors qu'en anglais on dit : "she has been attacked/raped", en français on dit carrément d'une victime qu'elle "SE FAIT attaquer" "SE FAIT agresser" "SE FAIT violer" !!!

Quand la victime a pu exprimer sa honte sans jugement, et qu'elle a été accompagnée correctement, elle peut arriver à raconter son histoire à l'endroit.



Parfois, elle est même suffisamment forte pour rectifier les tournures des policiers, dont la grande majorité ne sont pas du tout dépêtrés eux-mêmes du langage de l'agresseur.



Malheureusement, tous ces efforts ne permettront souvent pas pour autant la condamnation du criminel.



Quand on fait de l'accompagnement aux victimes, on sait qu'aujourd'hui, à un niveau judiciaire, porter plainte ne sert généralement à rien.

76% des plaintes sont classées sans suite, sans procès.
Moins de 10% des plaintes donnent lieu à une condamnation.



Mais ça ne veut pas dire que ça sert à rien tout court. A défaut d'obtenir justice, une victime qui a été correctement accompagnée obtient la possibilité de récupérer sa propre histoire, avec ses propres mots. De ceux qui ne font pas de dégâts supplémentaires, et remettent les responsabilités à leurs justes places.



Pour elles au moins, la honte a changé de camp.

Second volet

Les mots comme des corps de lettres qui se tiennent

Second volet

Dire l'indicible : stratégies de corruption chez Lola Lafon

Justine Muller, université de Louvain

Résumé : Dans ses romans *Une fièvre impossible à négocier* (2003) et *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (2011), Lola Lafon met en scène des narratrices-personnages victimes de violences sexuelles habitées par la honte et par conséquent réduites au silence, mais qui parviennent peu à peu à s'en défaire grâce à la libération de leur colère. Ce difficile cheminement des narratrices vers le refus de se taire se traduit par le biais de stratégies de corruption de la langue et des représentations.

Mots-clés : Lola Lafon, littérature française, violences sexuelles, silence, stratégies de corruption.

Abstract : In her novels *A fever that cannot be negotiated* (2003) and *We are the birds of the coming storm* (2011), Lola Lafon stages female narrators-characters who are victims of sexual violence, inhabited by shame, and therefore reduced to silence, but who gradually manage to free their speech by releasing their anger. This difficult progression of the narrators towards the refusal to be silent is reflected through strategies of language corruption and representation.

Keywords : Lola Lafon, French literature, sexual violence, silence, corruption strategies.

Le 8 mars 2020, à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes, il était possible d'apercevoir dans les rues de Paris la couverture du premier roman de Lola Lafon *Une fièvre impossible à négocier* (2003) imprimée sur une pancarte par le collectif de bibliothécaires « Book Bloc¹ », aux côtés d'autres œuvres majeures parmi lesquelles figurait celle de Virginie Despentes, intitulée *King Kong Théorie*. Née en 1974 en France, Lola Lafon grandit en Bulgarie et en Roumanie, puis déménage définitivement en France à l'adolescence où elle fréquente les milieux autonomes. Elle émerge sur la scène littéraire française au début des années 2000 avec *Une fièvre impossible à négocier*, un roman fortement marqué par ses expériences, tout comme les deux suivants avec lesquels il forme une unité thématique, narrative et stylistique. Dans ce premier roman, ainsi que dans son troisième, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (2011), Lola Lafon dresse le portrait de femmes victimes de violences sexuelles, longtemps réduites au silence en raison de la honte, mais qui parviennent à libérer leur parole grâce à une transformation de la honte en colère. Comme le souligne le philosophe Louis Lavelle, il y a des formes différentes de silence, parmi lesquelles « un silence lourd et qui m'opprime, de telle sorte que la moindre parole serait pour moi une délivrance² ». Dans le présent article, nous proposerons un examen de ces deux romans de Lola Lafon dans lesquels les personnages féminins expérimentent le difficile passage du silence au refus de se taire³. Nous faisons l'hypothèse qu'afin de refléter ce cheminement des personnages Lola Lafon use de stratégies de corruption, l'une portant sur la langue et l'autre sur les représentations. Sur le plan narratif d'abord, nous verrons l'évolution des personnages féminins, allant du silence à la libération d'une parole. Ensuite, nous étudierons la manière dont cette évolution est rendue sensible au niveau stylistique par une corruption de la langue. En s'efforçant de raconter le point de vue de victimes mutiques après les violences subies, Lola Lafon se confronte à une gageure littéraire, qui est de dire le silence ainsi que son dépassement en opérant un travail de corruption de la langue. Nous nous inspirons de Jean Genet qui souligne que certains individus doivent accepter d'écrire dans la langue de l'ennemi mais à condition de la corrompre⁴, réflexion qui nourrira le travail d'écriture d'Annie Ernaux⁵.

Ce sont deux écrivains qui placent la honte au cœur de leur production littéraire et à la suite desquels semble s'inscrire Lafon. Enfin, nous montrerons comment ce cheminement des personnages vers la libération de leur parole marque aussi le régime des représentations, également corrompues par l'autrice. Dans le prolongement d'une corruption de la langue de l'ennemi, la corruption des représentations, que nous pourrions qualifier de représentations de l'ennemi, est sous-tendue par une fictionnalisation de soi qui permet de déjouer les fictions collectives.

■ Du refus du silence comme loi

Habités par la honte, les personnages féminins principaux des deux romans étudiés sont narratrices de leur propre histoire et sont d'abord plongés dans le silence. « Je viens de signer un contrat d'exclusivité avec la Peur. Clause n° 1 : le silence » affirme Landra, la narratrice-personnage d'*Une fièvre impossible à négocier*⁶. Le silence dégagé dans le texte ci-dessus est indissociable de la peur et de la honte, émotions que l'autrice personnifie dans ses textes : « la Peur⁷ », « La Honte⁸ ». Tels de véritables personnages, ces personnifications hantent Landra, la contraignant au mutisme.

La loi du silence imposée aux victimes se traduit par une impossibilité de qualifier l'acte : « *c'est arrivé*⁹, » « *ce qu'il s'est passé*¹⁰ », « *les faits*¹¹ ». Dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, ce n'est que par la citation d'un passage d'un roman de John Irving que transparait textuellement le mot « viol » grâce auquel la narratrice, rebaptisée Voltairine par son amie en hommage à la féministe et anarchiste américaine Voltairine de Cleyre (1866-1912), se dit « réhabilit[ée] par un roman, quelques mots¹² ». Le vocable ne peut donc apparaître, dans un premier temps, que sous la plume d'un autre. Sa deuxième occurrence est due à Voltairine : à une amie, elle dit « tu sais, il s'est passé quelque chose de : pas bien – terrible – violée, au moment où je prononce le mot, je rougis mais sans larmes du tout ». Aussitôt son amie lui répond que « c'est un mot très grave¹³ ».

Tant Landra que Voltairine interrogent la langue et ses limites : « J'ai cru aux mots¹⁴ ». Les vocables, évidés de leur signifié, deviennent potentiellement dangereux : « J'ai trop peur que les images et les mots, si je les prononce, deviennent des fous, obscènes et absurdes, des mots incontrôlables qui se métamorphoseraient dans l'esprit de celui qui m'écouterait¹⁵. » Il ne reste aux personnages que la possibilité de se taire, ce qui conduit à faire du langage la propriété exclusive de l'autre, engendrant une dépendance à l'égard des mots d'autrui. L'existence et les événements d'un individu sont désormais définis par un autre. Ainsi, les mots de Voltairine s'effacent sous ceux des autres, notamment ceux de l'homme accusé dont la version des faits diffère de la sienne : « mes mots venaient d'être recouverts de meilleurs mots, plus fiables, plus crédibles », dit-elle¹⁶. Par conséquent, durant les réunions du groupe de parole, il s'agit de « chercher des mots convenables, acceptés par les juges, des mots qui ne serviraient à rien¹⁷ ». Les « meilleurs mots », ceux des autres, sont ceux qu'il faut employer si l'on désire se faire entendre : « j'ai appris qu'il faut parler couramment la langue de ses ennemis pour être entendu d'eux » explique Landra¹⁸.

Néanmoins, l'une et l'autre manifestent progressivement le refus de se plier à la loi du silence. Landra affirme ne pas aimer qu'on cherche à la faire taire¹⁹. Elle rejoint un groupe autonome, connu sous le nom d'Étoile Noire Express, et mène avec ses membres diverses actions militantes. Elle tague les murs comme des « espace[s] de liberté qu'on se réapproprie²⁰ », et insiste sur l'importance d'écrire « des chansons qui circulent dans les neurones²¹ ». Grâce à ces actions dans l'espace public, Landra renverse peu à peu sa peur et libère sa colère, ce qui à terme la conduit à rejoindre un groupe de parole où elle se lie d'amitié avec d'autres filles victimes de violences sexuelles et à accepter de porter plainte. De même, la narratrice de *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* parvient à « défaire le silence²² » grâce à une rencontre fortuite

avec *La Petite Fille au Bout du Chemin* à qui elle doit son surnom. Celle qui deviendra rapidement son amie la plus proche se propose de taguer sur la vitre de l'homme accusé « 14 SEPTEMBRE PAS DE JUSTICE PAS DE PAIX²³ », action qui n'est pas sans rappeler celle des collages de rues lancés par Marguerite Stern en février 2019 contre les féminicides et qui depuis lors s'est étendue à divers messages féministes²⁴. Pour Voltairine, ces mots incarnent « une armée, des corps et des corps de lettres qui se tiennent, forment un mur vivant, du souffle, de l'air entre mon corps nu, la honte et puis une suite, enfin²⁵ ». Les mots, s'ils sont craints au départ, opèrent à terme comme un mur capable d'éloigner la honte. Ensemble et avec d'autres, Voltairine et *La Petite Fille au Bout du Chemin* deviennent « un collectif », « les petites filles au bout du chemin²⁶ », et inscrivent leur nom « sur tous les murs, pochoirs sur les trottoirs, au milieu des boulevards, des places et des squares²⁷ ». Ainsi, l'engagement de Landra et de Voltairine aux côtés d'autres leur permet de dépasser leur peur et de se défaire de la honte et du silence qui en découle.

■ La langue en désordre

Afin d'exprimer le difficile cheminement des personnages vers le refus d'une parole étouffée sous le poids de la honte, Lola Lafon s'appuie sur une stratégie de corruption de « la langue de l'ennemi », pour reprendre l'expression de Jean Genet qui rappelle celle de Landra lorsqu'elle évoque « la langue de ses ennemis²⁸ ».

S'inscrivant dans le prolongement des mots de Jean Genet selon qu'il convient d'« accepter cette langue [de l'ennemi] mais [de] la corrompre²⁹ », l'autrice confie dans un entretien au sujet de son travail d'écriture que celui-ci est à « l'inverse de la communication » : elle désire « transmettre un désordre intérieur³⁰ ». Lafon corrompt la langue et ses usages traditionnels, ce qui conduit à une forme de désordre textuel lui permettant d'exprimer un chaos intérieur, traduisant le besoin tout autant que la difficulté de se défaire du silence.

Ainsi, le désordre intérieur se manifeste par une structure de l'espace textuel qui accorde une place importante aux blancs typographiques. Court-circuitant l'organisation linéaire traditionnelle de l'énoncé, Lola Lafon dispose certains mots ou groupes de mots à la verticale, ce qui rend visible le blanc de la page. Citons à titre d'exemple les phrases suivantes : « J'ai peur que les garçons devinent que Je / Ne / Suis / Plus / Comme les autres³¹ », « Mais je n'ai rien / Fait / Rien / Dit / Sauf / Non / Non³² » ou encore « Il dit je ne recommencerais pas / Mais / C'est que / Tu es tellement compliquée / Tu comprends / Tu comprends tu es ingérable parfois tu sais / Il dit excuse-moi / Il promet je reviendrai plus tard / Je reviendrai³³ ». Dans son étude sur l'« écriture du silence » dans la littérature française au XX^e siècle, Annette de la Motte affirme que les blancs chez Duras qui « introduisent des pauses significatives dans le texte » servent « à mieux faire ressortir, à travers l'accentuation visuelle, l'importance de certaines phrases jugées comme primordiales³⁴ ». Par cet usage du blanc, Lafon dit ainsi le poids du silence qui entoure certaines paroles tout en dévoilant l'importance de la parole qui peine à se dire. À d'autres endroits du texte, le blanc typographique suspend la phrase, signalant un indicible devenu « inscriptible » : « victimes de³⁵ », « Je ne le vois pas en train de³⁶ ». Prenant la place d'une parole impossible à dire, les blancs disent cette impossibilité même. Citant Blanchot, Annette de la Motte souligne que « [le] silence fait partie du langage³⁷ ». En d'autres termes, le silence est parlant en dépit de son caractère non énonciatif.

Outre le blanc typographique, l'usage fréquent de l'italique vient également signaler une parole étouffée qui peine à se dire. En vertu de la loi du silence évoquée précédemment qui est imposée aux victimes, celles-ci ne peuvent ouvertement nommer les violences subies : « c'est arrivé³⁸ », « ce qu'il s'est passé³⁹ », « ces choses qu'on est allé porter devant des instances officielles⁴⁰ », « les faits⁴¹ ». De même l'homme accusé n'est jamais désigné comme : « il », « un garçon lisse », « un homme habile et insoupçonnable » dans le prolongement des mots de Jean Genet selon qu'il convient d'« accepter cette langue [de l'ennemi] mais [de] la corrompre²⁹ », l'autrice confie

Toutefois, loin d'être insignifiant, l'usage de l'italique, comme celui des blancs, est parlant : il signale une présence dans l'absence, un invisible marqué par un visible textuel, ce qui a pour conséquence paradoxale de rendre dicible l'impossibilité du dire.

Ensuite, l'usage fréquent de la répétition de mots et de structures par Lafon exprime également une forme de désordre intérieur et le poids du silence qu'il traduit. Ainsi que le note Annette de la Motte au sujet de l'usage de la répétition dans les écrits durassiens, celle-ci constitue « une stratégie paradoxale qui sert à taire l'essentiel⁴⁵ ». De même que pour l'italique, la répétition fait signe vers un absent étouffé par une parole de substitution. Dans les romans de Lafon, la répétition de mots et de structures est perceptible à certains endroits du texte : « Je ne veux pas tomber. Je ne veux pas pleurer. Je ne veux pas perdre. Je ne veux pas soupirer. Même pas m'asseoir. Je ne veux pas regretter. Je ne veux pas m'arrêter⁴⁶ », « J'essaie de ne pas penser aux raisons qui ont fait que / J'essaie de ne pas m'embarquer dans de longs pourquoi. [...] J'essaie de ne pas voir les choses comme ça, de ne pas penser un instant que de ça j'ai été punie⁴⁷ ». Il est également possible d'observer son usage dans le texte dans son entier. De fait, le syntagme « j'ai peur », ainsi que son contraire – « je n'ai pas peur » –, sont régulièrement répétés dans *Une fièvre impossible à négocier*, concentrés néanmoins à certains endroits du texte ainsi que dans le chapitre « 180 BPM (LE CLUB DES CINQ II) » où l'on dénombre quinze occurrences du syntagme « j'ai peur » réparties sur quatre pages⁴⁸.

Enfin, la ponctuation traduit également l'étouffement sous le silence dont la narratrice désire venir à bout : « C'est un sentiment d'étouffement, qu'il faut laisser monter, pour qu'il se transforme en colère qu'il faut laisser exister. Pour qu'elle prenne sa place nécessaire. Ne pas avoir peur. De soi⁴⁹ ». Elle est atteinte d'« une fièvre impossible à négocier. À guérir. À calmer⁵⁰ ». Le dépassement du silence et, partant, la libération de la colère passent par une libération des mots. Par le biais d'une écriture étouffée, Lola Lafon témoigne d'une volonté de libérer l'(é)crit. Ces passages à la ponctuation resserrée sont ainsi contrebalancés par une absence ou presque de ponctuation : « Je suis vivante Le vent souffle fort je suis debout La musique bat dans mon ventre je veux bouger⁵¹ ». De même, cette longue phrase dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* dénonçant les violences sexuelles :

Rien à dire de rien à dire de rien des films malins qui font crier les filles d'une voix faible quand on les retourne dans des pornos qui font grimacer de douleur des visages de jeunes filles contre un oreiller rien à dire des films non pornographiques qui font fermer les yeux comme à des mortes aux femmes que les hommes pénètrent d'un coup rien non rien des rires dans la salle quand on sodomise un homme qui hurle comme une femme non rien à dire rien des copains des amis les proches comme on dit qui ne veulent pas savoir c'est ta vie privée c'est entre vous ça t'appartient peut-être que tu t'es trompée tu te rends compte du mal que tu vas lui faire et s'il allait en prison tu te rends compte c'est sérieux, quand même, la prison⁵².

Cette citation de quatorze lignes dans le roman ne compte aucune ponctuation, à l'exception de deux virgules à la dernière ligne. L'absence de ponctuation témoigne d'une libération de la parole au sujet des violences sexuelles et œuvre dans un même temps à en révéler la brutalité. Le désordre textuel mis au jour par cette corruption de la langue reflète ainsi le désordre intérieur des personnages, et témoigne d'une matérialisation du silence et de son désir de s'en défaire.

Des personnages féminins subversifs ou de l'importance de contrer les fictions collectives

La corruption de la langue mise en place par Lafon est concomitante d'une autre forme de corruption, celle de représentations, qui participe également de la mise en fiction du refus du silence des personnages féminins.

Dans un article intitulé « Le viol et le roman : domination et émancipation dans la fiction narrative », le spécialiste de langues et littératures grecques Michel Briand distingue les « discours de domination », véhiculés notamment par certains romans grecs anciens, et que nous pourrions également nommer « discours de l'ennemi », des « discours d'émancipation » qu'il définit comme suit :

discours à visée testimoniale ou libératrice, directe ou non, où la représentation du viol et de la violence sexuelle finit, sinon par contribuer à leur éradication, au moins par attirer l'attention sur ce qu'il y a là d'inacceptable et de contraire à un autre système de normes et de valeurs communément admis⁵³.

L'auteur précise encore que ces discours acquièrent une force particulière dès lors que le récit est « assumé par une femme⁵⁴ ».

Participant à cette seconde catégorie de discours, les romans de Lola Lafon offrent une représentation autre des violences sexuelles et surtout de celles qui en sont victimes : ses romans mettent en scène des personnages féminins qui, refusant la loi du silence, font peu à peu de leur souffrance le moteur de leur action et expriment le désir de devenir de « vraies coupables⁵⁵ », des « Enfants Sauvages⁵⁶ » dont les voix se font entendre dans l'espace public. « Un jour je t'exploserai la gueule. J'ai été une gentille petite fille, obéissante longtemps je me suis tue. Je suis entraînée je n'ai plus peur de grand-chose » soutient Landra⁵⁷. À l'instar des héroïnes de Despentes, celles de Lafon incarnent « une proposition esthétique subversive » en tant que leurs positions s'écartent de « l'imaginaire collectif⁵⁸ » tel qu'il trouve notamment à s'exprimer dans les discours de domination.

À cet égard, l'autrice Chloé Delaume souligne dans son essai consacré à l'autofiction que « [l]a fictionnalisation de soi, c'est un acte de résistance [...] [a]ux fictions collectives⁵⁹ », qu'elles soient « [f]amiliales, culturelles, religieuses, institutionnelles, sociales, économiques, politiques, médiatiques⁶⁰ ». La corruption des représentations, dans la mesure où elle atteste d'une tentative de contrer les fictions collectives, est portée chez Lola Lafon par une mise en fiction de soi. S'ils ne répondent pas la définition stricte de l'autofiction⁶¹ puisque le critère de l'identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage n'est pas respecté par Lola Lafon (le prénom de ses narratrices-personnages différant de celui de l'autrice), ses romans répondent néanmoins à la définition large de l'autofiction comme « tout récit mêlant le vécu et le fictif⁶² ». En effet, une étude de l'épitéxte et du périexéte de ses romans permet de mettre au jour l'entremêlement du réel et de la fiction. Toutefois, il s'agit moins de débattre de leur appartenance stricte à ce genre littéraire que de mesurer l'aspect subversif que peut recouvrir toute écriture de soi aux frontières du genre autofictionnel : « le Je se libère des fictions imposées, s'écrivant dans sa langue et chantant par sa plaie » affirme Chloé Delaume⁶³. En d'autres termes, le Je construit sa propre représentation de soi par le biais d'un personnage fictionnel à rebours des fictions collectives et dans une langue qui est sienne, fût-elle au départ volée à l'ennemi. D'un point de vue de la réception, Vincent Jouve, dont les recherches portent notamment sur la théorie de la lecture, note dans son étude sur l'effet-personnage que le code narratif, l'un des trois codes (avec les codes affectif et culturel) du « système de sympathie » détermine la place du lecteur dans le déroulement de l'intrigue. L'« homologie des situations » est le principe général : « je m'identifie à qui occupe dans le texte la même position que moi⁶⁴ ». L'identification au narrateur est spontanée : « Le lecteur, dès la première ligne, s'identifie au sujet de la narration⁶⁵ ». Il ajoute que « [l]orsque le narrateur est, en outre, un personnage de l'histoire [...] le phénomène est encore plus évident⁶⁶ ». Suivant Jouve, les lectrices de Lafon seraient donc amenées à s'identifier rapidement aux narratrices-personnages Landra et Voltairine, nouant à travers elles des liens de sororité avec les autres personnages féminins, leurs « sœur[s]⁶⁷ », également victimes de violences sexuelles et qui, ensemble, décident de s'épauler dans leurs combats contre le silence.

Par ailleurs, la sororité des personnages féminins, et des lectrices amenées à s'y identifier, en appelle une autre qui se traduit par une forme de sororité intertextuelle, l'intertextualité étant définie par Genette comme « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », la pratique de la citation en étant la forme plus explicite et la plus littérale⁶⁸. Lafon incorpore à son texte les citations d'autrices féministes telles que Violette Leduc, Monique Wittig ou encore Helen Zahavi. Dans *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, ces citations apparaissent pour la plupart dans les nombreux textes que La Petite Fille au Bout du Chemin écrit et transmet à Voltairine. Lola Lafon fait entendre les voix de Petites Filles qui n'ont pas eu peur d'aller au bout du chemin, c'est-à-dire de rompre avec les fictions collectives, afin d'initier avec elles un dialogue à travers le temps et à travers les lieux et, partant, de nouer avec elles un lien sororal.

Ainsi, la corruption des représentations des victimes de violences sexuelles, soutenue par une fictionnalisation de soi qui permet de déjouer les fictions collectives, opère comme une seconde stratégie employée par l'autrice afin de mettre au jour le cheminement de ses personnages vers le refus du silence.

En conclusion, le passage des narratrices-personnages de la honte et du silence qui en découle à la libération de la parole est reflété par des stratégies de corruption qui portent sur la langue et sur les représentations des victimes de violences sexuelles. Dans son essai *Réparer le monde*, Alexandre Gefen développe dans un chapitre consacré au pouvoir de la littérature « la question de la catharsis littéraire de traumas privés⁶⁹ ». Il note l'apparition au tournant des années 2000 d'« une série d'œuvres faisant place à une parole féminine nouvelle sur des sujets supposés tabous⁷⁰ ». Évoquant les textes d'Annie Ernaux et de Christine Angot, il conclut que « le maître-mot de cette littérature est un usage de la parole pour triompher de la honte⁷¹ ». Dans la mesure où cet usage de la parole revêt une dimension publique, il en devient également politique : il s'agit de triompher de la honte, mais dans un même temps de l'identifier et de la dénoncer afin de parvenir à sa reconnaissance politique et à son renversement par le biais d'une prise de conscience collective. En ce sens, il est possible que les romans de Lola Lafon participent d'un certain engagement ou d'une implication selon le spécialiste de littérature française contemporaine Bruno Blanckeman qui fait état d'un passage de la figure de l'écrivain engagé à celle de l'écrivain impliqué. Délaissant « l'attitude de surplomb propre à l'écrivain engagé », l'écrivain impliqué est « relié à ses contemporains, comme autant de micro-maillages d'une seule et même texture sociale⁷² », son implication « pass[ant] par la langue, les mots, les récits, la manipulation inventive des formes⁷³ ». Il semble ainsi possible de voir en Lola Lafon une écrivaine impliquée qui, à l'encontre de la position héroïque du « *speaking for* » (mise au jour par la théoricienne de la littérature Gayatri Chakravorty Spivak, en vertu de laquelle le « je » s'exprimerait au nom des victimes), privilégierait celle du « *speaking with* »⁷⁴ suivant laquelle le « je » se manifesterait aux côtés de nombreuses autres voix dans un esprit d'adelphité afin d'œuvrer au dévoilement d'une expérience commune à partir de laquelle pourraient être pensés des leviers d'action en vue d'un changement sociopolitique.

¹ « Pour la justice sociale, le Book Bloc brandit des livres dans les manifestations », *ActuaLitté*, [En ligne], 6 mars 2020, [consulté le 12 octobre 2020], <https://www.actualitte.com/article/reportages/pour-la-justice-sociale-le-book-bloc-brandit-des-livres-dans-les-manifestations/99598>

² Lavelle Louis, *La parole et l'écriture*, Paris, L'artisan du livre, 1942, p. 139.

³ De façon curieuse et à notre connaissance, les romans de Lafon n'ont pas fait l'objet de travaux universitaires publiés, à l'exception de *La petite communiste* qui ne souriait jamais dans l'article de Eleone Hamaide-Jager intitulé « Fillette et communiste, une fiction à triple fond : les récits de Lola Lafon et Elitza Gueorguieva » (2018) paru dans la *Revue critique de fiction française contemporaine*. C'est la raison pour laquelle notre étude ne renverra à aucune autre recherche publiée concernant Lola Lafon.

⁴ Genet Jean, *L'ennemi déclaré : textes et entretiens choisis 1970-1983*, éd. établie et annotée par Dicky Albert,

Paris, Gallimard, Folio, 2010 [1991], p. 52.

⁵ Dans un entretien accordé au magazine *L'Express*, elle affirme : « Pour reprendre Genet, j'ai volé la langue de l'ennemi pour m'en servir contre lui » (Argand Catherine, « Annie Ernaux », *L'Express*, [En ligne], 1^{er} avril 2000, [consulté le 14 mai 2021], https://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_805924.html)

⁶ Lafon Lola, *Une fièvre impossible à négocier*, Arles, Actes Sud, Babel, 2016 [2003], p. 54. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation FIN.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁹ Lafon Lola, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Arles, Actes Sud, Babel, 2014 [2011], p. 63. Les références subséquentes à cet ouvrage seront indiquées au moyen de l'abréviation NSOT.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹ FIN, p. 184.

¹² NSOT, p. 66. 13 *Ibid.*, p. 74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

¹⁵ FIN, p. 128.

¹⁶ NSOT, p. 310.

¹⁷ *Ibid.*, p. 238.

¹⁸ FIN, p. 57.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 307.

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² NSOT, p. 193.

²³ *Ibid.*, p. 197.

²⁴ Pavard Bibia, Rochefort Florence, Zancarini-Fournel Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, Amsterdam, 2020, p. 463.

²⁵ NSOT, p. 202.

²⁶ *Ibid.*, p. 238.

²⁷ *Ibid.*, p. 337.

²⁸ FIN, p. 57.

²⁹ Genet Jean, *op. cit.*, p. 52.

³⁰ « Lola Lafon – “La prudence, c'est la mort” », *Article 11* [En ligne], 21 octobre 2013, [consulté le 12 octobre 2020], <http://www.article11.info/?Lola-Lafon-La-prudence-c-est-la>

³¹ FIN, p. 226.

³² *Ibid.*, p. 227.

³³ NSOT, p. 75.

³⁴ Motte Annette de la, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, Lit, Ars Rhetorica, p. 169.

³⁵ NSOT, p. 64.

³⁶ *Ibid.*, p. 76.

³⁷ Motte Annette de la, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ NSOT, p. 63.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ FIN, p. 184.

⁴² NSOT, p. 63.

⁴³ FIN, p. 31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ Motte Annette de la, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁶ FIN, p. 227.

⁴⁷ NSOT, pp. 71-72.

⁴⁸ FIN, pp. 225-228.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 295.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 299.

⁵¹ FIN, p. 263.

⁵² NSOT, p. 76.

⁵³ Brian Michel, « Le viol et le roman : domination et émancipation dans la fiction narrative ancienne et contemporaine », in Bodiou Lydie, Chauvaud Frédéric, Soria Myriam, Gausso Ludovic et Grihom Marie-José (dir.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 249.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ NSOT, p. 329.

⁵⁶ FIN, p. 295.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁸ Sauzon Virginie, « Ni victime ni coupable : Virginie Despentes, de la pratique littéraire à la théorie », in Damlé Amaleena et Rye Gill (dir.), *Aventures et expériences littéraires : écriture des femmes en France au début du vingt-et-unième siècle*, Amsterdam, New York, Brill/Rodopi, Faux Titre, 2014, p. 158.

⁵⁹ Delaume Chloé, *La règle du Je. Autofiction : un essai*, Paris, Presses universitaires de France, Travaux pratiques, 2010, p. 58.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁶¹ Baudelle Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in Dion Robert, Fortier Frances, Havercroft Barbara, Lüsebrink Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récit : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Montréal, Nota bene, Convergences, 2007, p. 50.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ Delaume Chloé, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁴ Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France, Écriture, 1998 [1992], p. 124.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁶⁷ NSOT, p. 34.

⁶⁸ Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

⁶⁹ Gefen Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017, p. 88.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

⁷² Blanckeman Bruno, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de responsabilité littéraire au tournant du XXI^e siècle », in Brun Catherine et Schaffner Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, EUD, Ecritures, 2015, p. 1613.

⁷³ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁴ Serisier Tanya, *Speaking Out: Feminism, Rape and Narrative Politics*, Suisse, Palgrave Macmillan, 2018, p. 56.

Second volet

« Pute impénitente » : identités et féminismes dans l'œuvre de Carol Leigh

Kelsey Davies, université Sorbonne Nouvelle

Résumé : Cet article propose une lecture des récits de la honte dans l'ouvrage de Carol Leigh, *Unrepentant Whore* (2004), un assemblage d'œuvres disparates recomposant la vie de travailleuse du sexe et de militante de son aînée. Dans ce recueil de photographies, de prose autobiographique, et autres textes, le « je » narrateur reconstruit l'identité prostituée, associée à la honte féminisée. Leigh, considérant que la honte qui les frappe dépossède les travailleuses du sexe de leur potentiel d'association solidaire et d'action politique, estime qu'il sera nécessaire de surmonter la honte ou bien de la déplacer, afin d'articuler une demande d'être reconnues comme sujets au sein de la sphère publique dominante. Ainsi, l'art permet à Carol Leigh de proposer d'autres modèles de subjectivité et d'embodiment féminins.

Mots-clés : genre et sexualité, autobiographie, récit de vie, identité.

Abstract : This article analyzes the narratives of shame that emerge in and through Carol Leigh's *Unrepentant Whore* (2004), a disparate collection that restages the author's life as a sex worker and activist. In this assemblage of photography, self-writing, and other texts, the autobiographical narrator reworks "the" prostitute identity, associated with feminized shame and degradation. For Leigh, shame impedes sex workers' ability for solidarity and political change, and therefore must be, if not overcome, displaced or negotiated, in order to articulate a demand for subjecthood within the dominant public sphere. Art is wielded to propose other models of female subjectivity and embodiment.

Keywords : gender and sexuality, autobiography, life writing, identity.

« The social is both a stage and a battlefield. »
José Esteban Muñoz¹

*

Pour l'aînée et travailleuse du sexe états-unienne Carol Leigh (aussi connue sous le pseudonyme de « Scarlot Harlot² »), les lignes qui séparent la performance, la vie sociale, et l'autobiographie sont fluides et poreuses. La vie, comme l'art, est une occasion de se mettre en scène, de s'inventer et de se réinventer, et d'agir politiquement. Se désignant elle-même comme une « *life artist* », « sa vie et son art » se confondant sans distinction, Leigh explique dans ses œuvres complètes que, « durant plus de vingt ans, la persona de Scarlot Harlot était ma vie et mon travail. [...] Faire de l'art est un travail culturel. En tant qu'artiste, je documente ma vie de prostituée par de la vidéo, de la performance, et de l'écriture, tout comme le théâtre de rue, la désobéissance civile, et d'autres formes de participation à la vie publique³ ». Une grande partie du *life art* de Carol Leigh, et de son œuvre autobiographique en particulier, se concentre sur la nécessité de se réapproprier une identité de prostituée, enfermée dans des récits culturels hégémoniques stigmatisant, infantilisant et réifiant les prostituées, les dépossédant de leur potentiel de solidarité et d'action politique. En reconstituant, dans des médiums divers, son histoire expérientielle de la honte en tant que femme et pute (insulte que l'aînée se réapproprie), Carol Leigh veut rompre le silence imposé aux prostituées, tout en proposant de nouveaux modèles d'identité, de subjectivité, et d'*embodiment*⁴ féminins.

Travailleuses du sexe, putes, et autres « traîtres à leur genre »

En tant qu'auteurice affirmant explicitement une position de sujet de travailleuse du sexe, l'écriture de vie de Carol Leigh est à la fois l'objet, et une réponse à, de nombreux discours stigmatisants, notamment les métarécits culturels qui diffament les femmes ayant trop d'expérience sexuelle (ce que Gail Pheterson a nommé le « Stigmate de la putain⁵ »), et des discours féministes qui contestent la possibilité d'une identité prostituée affirmée. En effet, les « putes » incarnent le paradigme du mauvais modèle de conduite féminine, le mauvais côté des dichotomies vierge/pute et mère/pute, l'exemple donné aux femmes de la conduite féminine à toujours éviter, au risque d'être ostracisées. La « honte de la pute » peut donc toucher non seulement les travailleuse·s du sexe, mais toute femme. Il est toutefois nécessaire de tempérer cette affirmation, en ce que les femmes non-prostituées désignées comme « putes » ne sont généralement plus soumises à la répression institutionnelle de la justice pénale dans les démocraties libérales, cela étant plus que jamais le cas des travailleuse·s du sexe, et surtout des travailleuse·s racisé·e·s, transgenres, migrant·e·s, et de rue⁶. Cette honte de la pute peut prendre la forme d'une honte particulièrement néfaste à la formation de l'identité de soi, car elle est intriquée à son être, comme Gail Pheterson l'a montré : alors que les clients des prostituées sont eux critiqués pour leurs agissements, les prostituées elles-mêmes subissent la honte attachée à ce qu'elles sont, des putes⁷.

L'abolition de toutes formes de honte associées à la sexualité et aux corps féminins semble, à première vue, être un objectif sur lequel les divers courants féministes devraient s'accorder. Néanmoins, la notion d'une identité positive (par « positive », j'entends ici une identité caractérisée par la présence plutôt que par de l'absence) des personnes travailleuses du sexe est problématique pour certaines théoriciennes et militantes féministes, notamment celles se réclamant des différents mouvements du féminisme « radical » ou « abolitionniste⁸ ». Selon ces courants de pensées, l'emploi du terme *sex worker* représenterait faussement les prostituées comme autonomes (la prostitution est souvent amalgamée, dans ces discours, avec le « viol » ou l'« esclavage⁹ »), tout en normalisant la prostitution, par une notion qu'elles jugent euphémisée¹⁰. En un mot, nous pourrions dire que les féministes abolitionnistes s'opposent à l'identité *sex worker* précisément parce que cette désignation cherche à libérer la prostituée de la honte tout en lui permettant de rester pute ; tandis que, de leur point de vue, l'unique possibilité pour la prostituée de se soustraire à la honte serait de cesser d'en être une. Les féministes abolitionnistes emploient d'ailleurs leurs propres stratégies d'humiliation sociale, traitant les femmes « travailleuses du sexe » de « traîtres à leur genre¹¹ », ou encore de « contrefaçons de féministes de la révolution sexuelle » et de « filles candides libérées¹² ». Impossible, donc, pour les personnes qui proposent des prestations sexuelles tarifées, d'échapper à un discours stigmatisant de la honte, peu importe le terme qu'elles choisissent pour s'identifier.

Pour les personnes marginalisées subissant la stigmatisation et la silenciation, le récit de vie peut être un moyen de réparer les effets intrapsychiques de la honte, en élaborant une langue commune afin de composer avec les expériences de la honte et en offrant, comme J. Brooks Bouson l'a montré, des « gestes de guérison », aussi bien pour le/la lecteur·rice que pour l'écrivain·e. Les récits de vie peuvent aussi être des outils de remise en question des schèmes culturels dominants ou, « par leur révélation publique explicite de [...] la honte », effectuer « un travail culturel indispensable en fournissant une critique puissante des narratifs culturels qui font honte aux femmes¹³ ». En effet, pour les travailleuse·s du sexe, dont le nom lui-même suscite un changement dans les façons d'appréhender la nature de la prostitution et d'autres actes sexuels transactionnels dans le cadre du capitalisme hétéropatriarcal, une exploration de soi au croisement de la honte et de l'identité peut éventuellement révéler des manières dont les processus de honte s'opèrent, et comment y résister, sur les plans à la fois psychologiques et systémiques¹⁴.

Dans ce qui suit, je vais examiner les identités et les féminismes qui émergent dans, et par, les récits expérimentiels de la honte dans les œuvres complètes de Carol Leigh, *Unrepentant Whore*. Il faut cependant noter que, si le personnage « historique » de Carol Leigh est reconnu pour l'invention du terme *sex worker* dans le sens moderne de ce terme, les modèles d'identité qui se développent dans ses récits ne sauraient être lus comme la définition universelle de ce qu'est un·e travailleur·se du sexe, ou de faire un « travail sexuel ». Au contraire, pour le « je » narrant Leigh/Harlot, nous le verrons, les ambiguïtés implicites de l'identité *sex worker* sont un des facteurs de sa force politique : se nommer « travailleur·se du sexe » n'est pas fonder son identité sur un quelconque aspect naturel ou authentique de son être, mais plutôt dans la solidarité avec une communauté qui, par définition, ne partage aucun attribut absolu ou essentiel. « La solidarité exige une politique qui conserverait des ambiguïtés en son sein. Ces ambiguïtés permettent aux sujets genrés de négocier un espace dans les cultures globales dominantes¹⁵ », nous rappelle Françoise Lionnet. De cette manière, une analyse des récits de vie des travailleur·se·s du sexe peut mettre en lumière des manières dont l'écriture et l'identité peuvent être ensemble mobilisées afin de surmonter la honte collective des marginalisé·e·s et des abject·e·s, en résistant aux pratiques hiérarchiques et excluantes qu'impliquent des discours oppressifs dominants tels ceux du féminisme abolitionniste.

■ Scarlot Harlot, « Pute impénitente »

En 2004, Carol Leigh a publié ses œuvres complètes sous le titre *Unrepentant Whore*, incluant des photographies, de la prose autobiographique, et des archives documentaires – dont nombres avaient déjà été publiés ailleurs entre 1983 et 1999 – qui tissent l'histoire de sa vie en tant que travailleuse du sexe et militante. Le titre du livre, une référence à Carol Leigh elle-même, signifie au lecteur/à la lectrice que « Carol Leigh » est à la fois sujet, objet, et autrice-éditrice de ce recueil, inscrivant *Unrepentant Whore* dans le domaine générique du récit de vie (life writing). Mais, contrairement à l'autobiographie traditionnelle où l'histoire de vie se raconte par une narration téléologique et unifiée, *Unrepentant* rassemble devant le/la lecteur·rice un montage de plans disparates de la vie de Carol Leigh, mêlant images et textes, non-fiction et autofiction, sur une période de deux décennies. En combinant divers médiums, styles d'écriture, et voix narratives, *Unrepentant* repousse les limites génériques de l'autobiographie occidentale, à la manière d'un *outlaw genre* (littéralement « genre hors la loi¹⁶ »), pour lequel les transgressions des règles du genre sont en elles-mêmes une forme de résistance à l'ordre hégémonique de la production et de la réception littéraire.

Alors qu'une tentative de lecture d'un tel recueil de pièces diverses et dissimilaires dans son ensemble paraîtrait peut-être impraticable, ou même contreproductive, dans cet article je propose qu'un récit spécifique de honte file la toile qui unit les pièces disparates de l'histoire de la vie de Carol Leigh dans *Unrepentant Whore*. Si on le lit ainsi, deux histoires expérimentielles de honte se tissent, de manière grossièrement chronologique, à travers le collage de textes et de photographies. En premier lieu, le/la lecteur·rice est confronté·e à la transformation de Leigh/Harlot de fille à prostituée, un cheminement caractérisé par le développement psychologique qui évolue tandis que le « je » narrant quitte le foyer familial, entre dans la vie publique, et se met en quête de son autonomie personnelle à travers plusieurs expériences interconnectées de la honte féminine. Ensuite, nous assistons à sa transition de prostituée à travailleuse du sexe, un cheminement plus explicitement politique, dans lequel le « je » narrant cherche à unir les prostituées et les actrices pornographiques sous un seul signe, une tentative de les libérer de la stigmatisation et d'assimiler leurs luttes à celles du mouvement d'émancipation femmes (et, concomitamment, d'un mouvement global des droits du travail). L'apogée de ce double cheminement se réalise dans l'assomption de l'identité *sex worker*, une autodéfinition qui signifie pour le « je » narrant tout autant un nouveau sujet féminin qu'une nouvelle identité féministe politique.

Avant même que la première page des œuvres complètes de Carol Leigh soit tournée, le titre et l'illustration de la couverture signalent déjà au lecteur/à la lectrice que ce recueil hétérogène se positionne dialectiquement contre la honte. Dans un revers des récits de tradition judéo-chrétienne selon lesquels les putes doivent expier et se réformer, sinon subir la punition et la damnation, Leigh/Harlot est « impénitente », se réappropriant effrontément cette désignation injurieuse devant les yeux du/de la lecteur-riche. L'image de couverture dévoile une Carol Leigh nue, sa tête tournée légèrement de côté et vers le bas, ses cheveux roux rappelant les représentations traditionnelles de Marie de Magdala, « prostituée pénitente » biblique exemplaire. Dans une démonstration flagrante de la conduite féminine indisciplinée, la performance de Leigh/Harlot sur la couverture joue avec les différentes stratégies d'« excitation » du lecteur/de la lectrice, au sens à la fois de réponse émotionnelle ou physique, et de stimulation sexuelle. Cette propension à la provocation et au drame caractérise la totalité formée par *Unrepentant Whore*, dont les pages sont remplies d'humour sarcastique, de remarques provoquantes, et de portraits photographiques de Leigh nue, s'emparant de tas d'argent, vêtue somptueusement de costumes scintillants, ou même en train de se faire arrêter lors d'une manifestation, habillée cette fois-ci d'une robe cousue du drapeau états-unien.

Dès le premier chapitre, « Couches rouges et traîtres de genre » – une compilation de poésie, de prose narrative, et de portraits photographiques écrits originellement pour le recueil *Uncontrollable Bodies* (1994) – Leigh/Harlot raconte que son histoire de la honte commence dès son enfance dans le foyer familial. Éduquant sa fille à valoriser l'autonomie intellectuelle et corporelle, la mère de Leigh lui apprend, de manière assez contradictoire, que celles-ci s'obtiennent uniquement dans le mariage hétérosexuel. « Pense pour toi-même », conseille-t-elle sa fille, « et épouse un médecin¹⁹ ». Cette doctrine enferme pourtant les aspirations d'épanouissement personnel de la jeune protagoniste dans une trajectoire strictement hétéro-patriarcale, selon laquelle elle pourrait uniquement réaliser la poursuite de ses propres intérêts intellectuels et artistiques en se résignant à dépendre financièrement d'un mari. Leigh/Harlot juxtapose – avec une certaine ironie – cette prose autobiographique avec un poème qu'elle aurait écrit à quinze ans, et qui implique que, adolescente, elle s'aligne avec ces récits : « Un jour quand j'aurai grandi / Mes balades ne seront plus solitaires / Un homme me guidera / Il aura son refuge dans mon univers¹⁷ ». L'apparition de l'expérience de la honte chez le « je » autobiographique est signalée précisément par son refus des attentes familiales de la sexualité et du genre féminins. Un portrait d'école de la jeune protagoniste, des cheveux bouclés soigneusement coiffés, portant un pull modeste, apparaît adjacent à la légende : « J'étais parfaite, intelligente, et sage...jusqu'à la puberté¹⁸ », révélant ainsi implicitement que c'est l'apparition de n'importe quel caractère sexuel féminin qui suscite un changement dans la façon dont sa famille la considérait jusqu'alors. L'identité autobiographique construite dans l'hétéroglossie de « Couches rouges et traîtres de genre » révèle une subjectivité divisée, oscillant toujours entre l'internalisation et le rejet, à la fois des valeurs familiales et des normes culturelles dictant la conduite féminine convenable. Leigh poursuit ensuite l'histoire de sa vie sous forme de prose narrative. Désireuse de s'émanciper du foyer familial, Carol Leigh déménage à Boston et s'engage dans le mouvement pour les droits des femmes, au sein duquel sa pensée féministe commence à se former.

En 1976 j'ai organisé un groupe de femmes écrivaines, consacré à l'amélioration de l'image de la femme [...] L'histoire était racontée du point de vue des hommes. Les femmes étaient silencieuses et anonymes, mais nous allions changer tout ça. Ensemble, nous allions raconter nos histoires secrètes, et j'allais trouver une place pour l'excentrique que j'étais¹⁹.

Le féminisme précoce de Leigh/Harlot montre ainsi comment le besoin de se réapproprier une « *herstory* », une histoire racontée du point de vue des femmes, loin des récits masculins, ainsi que l'écriture et le partage des histoires personnelles sont des moyens fondamentaux pour souder une communauté de

femmes et construire une image de soi positive. Parmi cette communauté imaginée, où elle serait enfin acceptée et aimée (à la fois pour ses parties « sages » et « déviantes »), Leigh aspire à trouver sa « place », qu'elle n'avait jamais trouvée dans la maison de son enfance. De manière assez significative, Leigh ne conteste pas l'unité de ce groupe de femmes, et ne doute pas de son appartenance à cette catégorie apparemment unidimensionnelle. Ces idées politiques universalistes naissantes sont pourtant remises en question du fait de la honte et de la marginalisation qu'elle subit de la part de ces femmes militantes lorsqu'elle devient pute.

Ainsi, Leigh/Harlot subit la honte associée aux putes bien avant même de devenir prostituée. Adulte, émancipée de l'instruction morale familiale, elle a l'opportunité d'explorer librement sa sexualité. Leigh/Harlot est à nouveau confrontée à la honte et à la clandestinité mais, cette fois-ci, de la part de ses camarades féministes, dont elle pensait qu'elles l'avaient totalement acceptée. « Le féminisme était parfait pour moi, à part le fait que j'étais bisexuelle et que je ne pouvais m'empêcher de baiser des hommes²⁰ », dit ainsi la narratrice. La peur d'être désignée comme « traître à son genre » l'empêche de parler ouvertement avec ses amies de ses expériences et son désir sexuel. « Je ne leur ai jamais rien dit. Elles n'aimeraient peut-être pas. [...] Cabrioler en public en jarretières ferait certainement mauvais genre [...] »²¹. Un conflit psychique émerge ainsi entre l'éthique personnelle du « je » narrant, et les injonctions sociales qui décident quelles performances de la féminité sont acceptables, et lesquelles ne le sont pas. Ce « dédoublement de soi » – le sens d'une identité divisée entre le moi perçu par l'individu et le moi comme je l'imagine perçu par l'autre – déclenche une « imagerie vivide de soi aux yeux de l'autre²² », dont Helen Block Lewis soutient qu'ils sont les deux modèles typiques de l'expérience de la honte. Leigh/Harlot expérimente, dans l'écriture, l'adhérence à ces injonctions extérieures, construisant une image de soi textuelle comme elle s'imagine vue par ses amies (sa conduite « ferait certainement mauvais genre », après tout). Incapable, pourtant, de réconcilier complètement ces codes sociaux avec ses désirs personnels, la menace du rejet de ses amies par la honte est déferée en dissimulant ses désirs sexuels et sa bisexualité tout court, une fissure de soi entre un soi privé « déviant », et un soi public conforme. Cette négation de soi mène pourtant à l'isolation, à la fragmentation, et à la souffrance psychologique. « J'étais une fille sage dans la psyché d'une fille rebelle. Ou vice versa²³ », dit la narratrice. Ainsi, cette honte lui fait douter de la réalité et de la pureté des différents aspects constituant de son être. Incertaine, et de plus en plus déçue par le mouvement féministe, Leigh déménage à San Francisco, espérant recommencer sur de nouvelles bases.

Alors qu'elle est endettée, sa nouvelle vie débute de manière peu favorable, et la solitude pèse sur la narratrice autobiographique tandis qu'elle cherche du travail dans une ville où elle n'a ni connaissances ni relations. Alors que Leigh avait déjà refusé une offre de relation sexuelle tarifée lorsqu'elle travaillait comme modèle nu, elle en vient à sérieusement envisager de gagner de l'argent en échange de prestations sexuelles. Pire que d'être bisexuelle ou de « baiser des hommes » gratuitement, devenir prostituée apparaît à Leigh comme la transgression féministe ultime. Consciente que cette décision la marquera irrévocablement, elle concrétise pourtant son projet : « On m'avait dit qu'une fois que tu acceptais l'idée de le vendre, tu franchissais la ligne. Tu devenais PUTE. Tu ne pouvais plus revenir en arrière²⁴ ». Après sa première journée de travail au *Hong Kong*, un salon de massage dans le quartier de Tenderloin, elle se hâte de rentrer chez elle pour se regarder dans le miroir :

Voilà une prostituée, me dis-je. Je n'avais pas changé. Je regardais de l'autre côté de la ligne qui me séparait autrefois de mon ancien moi, la fille sage. La ligne avait disparue²⁵.

Dans cette scène de vulnérabilité et d'aliénation, le « je » narrant est incertain de sa propre identité, de comment s'interpréter lui-même. Cherchant les réponses dans le miroir, elle se voit de l'extérieur (« *Voilà une prostituée* ») et s'attend à l'image spectrale d'une femme abjecte, dégradée.

A la place, la découverte de son image inchangée brise les mythes disant qu'une femme qui a trop d'expériences ou de connaissances sexuelles est, de fait, une femme déçue : Leigh/Harlot ne vaut pas moins pour avoir vendu du sexe, fait dont témoigne son image intacte, indifférente à son histoire « honteuse ». Par cette identification de son image unifiée, Leigh suture les éléments de sa psyché, qu'elle croyait auparavant irréconciliables : le « vieux (bon) moi » et le « nouveau (mauvais) moi », intégrant ceux-ci au nouveau sujet qu'elle est devenue. Sa perception d'elle-même, ainsi transformée par la honte, a aussi changé celle qu'elle avait du monde, et de sa place dans celui-ci. La protagoniste commence à dépasser l'isolement et le doute de soi pour commencer une remise en question de la validité de certaines valeurs qui l'avaient autrefois menée à se mettre, elle-même, en question.

Parmi les changements qui viennent avec cette nouvelle position de sujet, Leigh/Harlot commence par questionner l'unité et la cohésion du sujet du féminisme, les « femmes », qu'elle avait compris comme un groupe monolithique. Désormais, sa position marginalisée lui octroie une perspective extérieure, lui faisant reconnaître des différences parmi des « femmes » qui lui avaient auparavant échappées.

Soudain, j'étais entourée par des femmes muettes et vertueuses, des femmes effrontées et sexuelles, des femmes pauvres, des toxicos, des jeunes femmes qui ne pouvaient pas se défendre contre le viol, des femmes d'autres couleurs de peau, des mères, des femmes qui avaient été des hommes [...] et des femmes sauvages et curieuses, en besoin d'argent, tout comme moi²⁶.

Pour Leigh/Harlot, l'hétérogénéité des femmes est un avantage qui ne devrait pas diviser les femmes dans leurs objectifs féministes. La narratrice trouve de la solidarité et de l'acceptation dans cette diversité, et non un facteur de hiérarchisation ou d'ostracisme. À l'opposition du féminisme initial du « je » narrateur – dont le sujet avait été une quelconque catégorie universelle –, sa nouvelle politique situe les bases de cohésion non pas dans une origine ethnique, un sexe, ou une sexualité partagés, mais dans leur expérience commune de marginalisation par rapport à la sphère sociale hégémonique. Cette coalition n'effacerait pas, pourtant, les différences intra-groupes (comme une politique de « *colorblindness*²⁷ », par exemple), mais plutôt, valoriserait ces ambiguïtés qui seraient la source de sa force politique. Considérées ensemble, il n'est alors pas surprenant que ces prises de conscience confrontent le « je » narrateur au thème de l'exclusion des prostituées du mouvement des femmes.

Sa volonté de faire entendre et reconnaître les voix et les subjectivités des prostituées atteint son paroxysme lorsque Leigh est violée sur son lieu de travail, sans qu'aucune mesure préventive n'ait été mise en place par son employeur, et sans aucun recours légal pour prévenir la répétition de ce crime. En 1978, Leigh travaille dans un nouveau salon, le *Lucky*, où les autres femmes lui apprennent à distinguer les clients légitimes des agents de police ou des hommes dangereux par des stratégies inefficaces telles que le profilage racial ou encore se fier à son intuition. Absolument pas convaincue, à juste titre, par de telles tactiques, Leigh propose à son employeur de mettre en place des mesures de sécurité, comme l'emploi de gardes du corps, en proposant que les travailleuses contribuent aux coûts de ce service. Son manager le lui refuse, et Leigh/Harlot ne manque pas de rappeler aux lectrices et aux lecteurs que, prostituée, elle ne bénéficie d'aucun recours légal contre son employeur. Au bout de huit mois au *Lucky*, Leigh ouvre la porte à un homme qui s'introduit à l'intérieur avec un complice. Ils la violent tous les deux en la menaçant d'un couteau. Tristement, elle découvre que ces mêmes personnes avaient déjà violé d'autres prostituées, dans d'autres salons :

Personne n'avait jugé utile de prévenir les autres femmes. Cette négligence venait, je suppose, d'une sensation d'impuissance, de cette idée étrange qui voudrait que nous soyons toutes capables de nous protéger grâce à notre intuition²⁸.

Leigh appréhende donc son viol non pas comme une conséquence exclusive d'une sexualité masculine agressive « naturelle²⁹ », mais plus précisément comme une conséquence de la croyance que les prostituées sont intrinsèquement vulnérables et sans défense contre de telles agressions. Si le lecteur/la lectrice accepte le point de vue du « je » narrant, cette révélation démontre les dangers matériels que peuvent avoir un discours stigmatisant : car la croyance que la prostitution est intrinsèquement dangereuse fait d'elle et de ses collègues des cibles privilégiées du viol et de l'agression, et qui les empêche d'accéder à des mesures préventives concrètes et efficaces. Une tragédie qu'elle expose aux lectrices et aux lecteurs avec ironie : face aux arrestations, aux abus de la police et aux agressions, et aux dépistages VIH forcés (un résultat positif permettant au procureur de poursuivre la prostituée sur ce fondement, souvent ensuite condamnée à des peines de prison ferme), Leigh est convaincue que les besoins des femmes prostituées représentent un enjeu féministe primordial. Cette conviction n'est pourtant pas partagée – en tout cas, pas de la même manière – par de nombreuses féministes, dont Catherine MacKinnon, qui refuse d'échanger avec Leigh lorsque celle-ci souhaite discuter de la protection des prostituées lors d'un colloque au Herbst Theater en 1993. Le « je » narrant se rappelle que MacKinnon avait répondu qu'« elle n'avait rien à dire à une femme comme moi, que nous n'avions rien en commun³⁰ », sapant une nouvelle fois la notion que le mouvement des femmes bourgeoises représente les intérêts de toutes les femmes. Frustrée par les murs qui l'empêchent de se faire entendre, Leigh/Harlot cherche un moyen de surmonter la stigmatisation qu'elle estime responsable de ce silence et de cette exclusion. Dans un essai intitulé *Inventer le travail du sexe*, publié initialement en 1997, le « je » narrant s'interroge :

[C]omment les femmes qui travaillaient comme prostituées et actrices porno pourraient-elles dire la vérité sur leur vie dans l'environnement hostile du mouvement des femmes ? Les mots employés pour nous désigner contenaient un siècle d'insultes [...] Quels mots pourrions-nous employer pour nous décrire ? Le mot « prostituée » était terni, et c'est peu de le dire³¹.

Pour le « je » narrant (ou, plus précisément, le « nous » autobiographique, formant déjà une communauté de déshonoré·e·s anonymes, dans l'attente d'une consolidation sous le signe *sex worker*), si « prostituée » signifie le silence, la dégradation et l'absence d'identité, une autodéfinition positive permettrait aux prostituées de s'organiser et de devenir des sujets parlants, et non plus des objets, du discours féministe. Le témoignage métonymique de ses expériences, comme de celles de ses collègues, au sein du mouvement des femmes révèle le pouvoir double de la honte. Une force à la fois d'invisibilisation et d'effacement, mais aussi une force de potentiel incitant la création de nouvelles formes de communautés ancrées dans l'entraide et la résistance. Pour Leigh/Harlot, les fondations de cette communauté sont déjà présentes, celle-ci attendant seulement d'être « activée » par l'articulation d'un nom approprié et d'une certaine (re)performance des schèmes culturels de l'identité prostituée.

La chance de la narratrice autobiographique d'adresser ces questions se matérialise lors d'une conférence sur la prostitution et la pornographie à San Francisco en 1978, où Leigh se sent une nouvelle fois réifiée et exclue par des militantes féministes qui se positionnent comme des sauveuses de prostituées.

Lorsque je suis entrée j'ai vu un pamphlet avec le titre [...] « Industrie d'objets sexuels ». Les mots [...] m'ont gênée. Comment pourrais-je m'asseoir parmi d'autres femmes en tant que sujet égal alors que l'on m'objective comme ça, qu'on me considère uniquement comme un objet destiné à être utilisé, qu'on ignore mon rôle d'acteur et d'agent dans cette transaction³² ?

En lisant le titre de l'atelier, Leigh/Harlot se voit de nouveau à travers le regard de l'autre, qui la perçoit exclusivement comme un objet utilisé par les hommes, lui rappelant qu'elle n'a pas de position au sein du féminisme pour parler de sa propre réalité expérientielle, et n'y existe que comme quelque chose à la place de laquelle on doit parler. Cette sensation d'objectivisation – rappelant la définition de Sartre

« la honte [...] est honte de soi, elle est *reconnaissance* de ce que je suis bien cet objet qu'autrui regarde et juge³³ » – suscite une sensation d'aliénation qui incite Leigh à exiger la reformulation de l'atelier en « Industrie du travail du sexe », puisque « c'était, en réalité, ce que les femmes faisaient. En général, les hommes recevaient les prestations que les femmes performaient³⁴ ».

Pour le « je » narrant, le contre-discours du « travail du sexe » procède ainsi à une inversion des dichotomies homme/femme, actif/passive, sujet/objet dans la représentation féministe radicale de la prostitution. Dans le lieu symbolique du *sex work*, ce sont les clients qui reçoivent passivement les prestations que performe activement les femmes contre une rémunération, à l'opposition de la prostitution, où il est compris que les hommes se masturbent avec les corps inanimés des femmes. Ainsi, au lieu d'appréhender la prostitution exclusivement comme une action masculine, une conséquence d'une sexualité mâle prédatrice et active, la prostitution doit être aussi comprise comme l'expression d'une aspiration des femmes à plus d'autonomie financière. Cet « échange economico- sexuel » qu'est la prostitution, pour reprendre le terme de Paola Tabet, diffère notamment du modèle de mariage proposé par la mère du « je » narrant dans son adolescence. Ce mariage donnerait à Leigh/Harlot des bénéfices économiques en échange d'un accès à son corps reproductif « dans un rapport permanent, c'est-à-dire de durée infinie, contraignant, souvent vecteur de très faible autonomie pour la femme³⁵ ». Leigh/Harlot vit le travail du sexe comme un moyen de se réapproprier la rémunération et le droit à l'accès de son corps, la rendant ainsi sujet, et non objet, de l'échange. Si le modèle féministe traditionnel de la prostitution (selon lequel ces femmes ne sont pas totalement des sujets) prescrit, et milite pour, plus de criminalisation et de répression des travailleur·se·s du sexe et de leurs client·e·s, avec le recours aux polices et au système carcéral, le féminisme du nouveau sujet autobiographique privilégie « l'entraide, la fondation d'une communauté, la création d'alternatives, et le renforcement de l'autonomie³⁶ », solutions qui exigent la reconnaissance des prostituées comme des sujets libres à part entière. À partir de ce moment pivot dans l'histoire de vie de Carol Leigh, la prose auto-narrative qui avait caractérisée *Unrepentant Whore* jusque-là, est remplacée par des archives documentaires de la carrière de Leigh militante. On la voit défendre les causes des droits des travailleur·se·s du sexe et des prisonnier·ère·s, et participer activement à la lutte contre le sida, ce qui lui permet de mettre en œuvre ses nouvelles politiques et praxis féministes. Ce mouvement méta-structurel qui pourrait être qualifié de « personnel » ou « littéraire » (l'histoire expérientielle racontée par la prose narrative), en contraste avec ce qui est plus explicitement « politique » ou « historique » (discours, entretiens et articles de journaux) reflète les frontières perméables entre la « vie quotidienne » et l'« art » mentionnées au début de cet article. Pour Leigh/Harlot, la (re)construction de la subjectivité et de l'identité qui se manifeste sur le *topos* de la honte dans les occasions autobiographiques diverses – de l'écriture de vie aux conférences féministes – rend possible la découverte de nouvelles façons de communiquer, l'émergence de façons alternatives d'être au monde, et la naissance d'un sujet féminin nouveau.

¹ Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 1999, p. 199.

² « Scarlot Harlot » est le personnage qu'incarne Carol Leigh sur scène tout comme dans son travail de prostituée. Leigh signe souvent ses œuvres avec le pseudonyme « Leigh/Harlot » – nom qui brouille la séparation entre la Carol Leigh « historique » et la Carol Leigh « fictive ». Dans cet article, j'emploie Leigh/Harlot pour parler de la narratrice autobiographique.

³ Ma traduction (« *Over the course of two decades I lived and worked in the persona of Scarlot Harlot [...] Making art is cultural work. As a life artist, I document my life as a prostitute through video, performance, and writing, as well as street theater, civil disobedience, and other types of public participation* », Leigh Carol, *Unrepentant Whore: Collected Works of Scarlot Harlot*. Last Gasp, 2004, p. 12, 165).

⁴ Par « modèles d'embodiment », j'entends les façons différentes d'habiter ou d'incarner son corps, où l'incarnation du corps vivant est comprise comme constitutive de l'expérience (en opposition, surtout, à la notion cartésienne du corps devant être soumis à, ou maîtrisé par, l'esprit). Voir Grosz Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Indiana University Press, 1994.

- ⁵ Pheterson Gail, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Paris, L'Harmattan, 2001.
- ⁶ Voir Bernstein Elizabeth, « *The Sexual Politics of the "New Abolitionism"* ». *Differences*, vol. 18, n° 3, 2007, p. 128-151, et Lucas Anne, « *Race, Class, Gender, and Deviancy: The Criminalization of Prostitution* ». *Berkeley Journal of Gender, Law, & Justice*, vol. 10, n° 1, 1995, p. 47-60. Il faut noter que, pour les femmes transgenres et les femmes racisées, il n'est pas nécessaire d'être une prostituée pour être arrêtée pour cette raison. Ainsi une femme transgenre latine de New York témoigne : « J'étais en train de m'acheter des tacos [...] ils m'ont saisie et m'ont menottée. Ils ont trouvé des préservatifs dans mon soutien-gorge et ils me disaient que je faisais du travail sexuel. Après m'avoir menottée, ils m'ont demandé de m'agenouiller et ils ont ôté ma perruque. Ils m'ont arrêtée et ils m'ont enlevée ». Ma traduction (« *I was just buying tacos [...] they grabbed me and handcuffed me. They found condoms in my bra and said I was doing sex work. After handcuffing me they asked me to kneel down and they took my wig off. They arrested me and took me away* ». Citée dans Grant Melissa Gira, *Playing the Whore: The Work of Sex Work*, Verso Books, 2014, p. 9).
- ⁷ Pheterson Gail, « *The Whore Stigma: Female Dishonor and Male Unworthiness* », *Social Text*, n° 37, 1993, p. 48.
- ⁸ J'emploie le terme « abolitionnisme » généralement pour désigner tout courant de pensée visant à l'éradication de la prostitution, que ce soit par la criminalisation ou la pénalisation de la vente ou de l'achat de services sexuels.
- ⁹ Voir par exemple Pateman Carol, *The Sexual Contract*, Stanford University Press, 2018 et Barry Kathleen, *The Prostitution of Sexuality: The Global Exploitation of Women*, New York University Press, 1995. Dans *The Prostitution of Sexuality*, Kathleen Barry a affirmé que les prostituées ne sont pas en position de donner un consentement libre et éclairé. Ce point de vue a été critiqué en raison du fait que nier la capacité des femmes de donner du consentement nie également leur capacité de le reprendre. Puisque, selon l'amalgame de la prostitution et du viol, il n'y aurait pas de différence entre le fait de payer une prostituée pour un acte sexuel auquel elle a consenti, et la forcer à faire un acte qu'elle a refusé. Voir par exemple : Pheterson Gail, « *The Whore Stigma* », *op. cit.*, et Grant Melissa Gira, *op. cit.*
- ¹⁰ Il est mon argument qu'il s'agit d'une fausse interprétation des discours des travailleur.se.s du sexe de comprendre le travail du sexe comme un euphémisme, car appeler la prostitution un « travail » n'élude pas en soi ni l'exploitation présente dans ce travail, ni les risques physiques ou psychologiques associés. « Travail du sexe », selon les discours employés par les personnes concernées, correspond plutôt à une revendication des droits des travailleur.se.s du sexe, et notamment du droit de se syndicaliser pour lutter contre ces exploitations, ainsi que contre les formes de stigmatisation liées à cette activité.
- ¹¹ Ma traduction (« *gender traitors* », Barry Kathleen, *op. cit.*, *passim*).
- ¹² Ma traduction (« *counterfeit female sexual revolutionaries [...] gullible liberated girls* », Dworkin Andrea, *Right-Wing Women*, Perigee Books, 1983, p. 61).
- ¹³ Ma traduction (« *Through their very explicit public exposure of [...] shame, these authors do vital cultural work by providing a powerful critique of the cultural narratives that shame women* », Bouson Brooks, *Embodied Shame: Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings*, State University of New York Press, 2009, p. 15).
- ¹⁴ En s'inscrivant dans le droit-fil de Bonnie Zimmerman, Bidy Martin, écrivant sur l'identité lesbienne, plaide en faveur des analyses de l'identité sur le plan institutionnel, et non seulement individuel ou psychologique, afin de mieux comprendre la force politique de l'identité et l'écriture. V. Martin Bidy, « *Lesbian Identity and Autobiographical Difference(s)* », *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Brodzki Bella et Schenck Celeste (dir.), Cornell University Press, 1988, p. 77-104.
- ¹⁵ Ma traduction (« *Solidarity calls for a particular form of resistance with built-in political ambiguities. These ambiguities allow gendered subjects to negotiate a space within the world's dominant cultures* », Lionnet Françoise, *Autobiographical Voices: Race, Gender, Self-Portraiture*, Cornell University Press, 1989, p. 8).
- ¹⁶ Kaplan Caren, « *Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects* », *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, édité par Smith Sidonie et Watson Julia (dir.), University of Minnesota Press, 1992.
- ¹⁷ Ma traduction (« *Some day when I get older, / My walks won't be alone. / A man will be there to guide me. / I'll make his world my home* », Leigh Carol, *op. cit.*, p. 20).
- ¹⁸ Ma traduction (« *I was perfect, smart, and well behaved...until puberty* », *ibid.*, p. 20).
- ¹⁹ Ma traduction (« *In 1976 I organized a women's writers' group, dedicated to improving women's images. [...] History was told from a man's point of view. Women were silenced and anonymous, but we would change all that. Together we would tell our secret stories and I would find a place for my weird self* », *ibid.*, p. 22).
- ²⁰ Ma traduction (« *Feminism was perfect for me, except for the fact that I was bisexual and couldn't stop fucking men* », *ibid.*, p. 22).
- ²¹ Ma traduction (« *I never told my friends. They might not like it* », *ibid.*, p. 22-23).
- ²² Lewis, Helen Block, « *Shame and Narcissistic Personality* », *The Many Faces of Shame*, édité par Donald L. Nathanson, Guilford Press, 1987, p. 107-108.

²³ Ma traduction (« *I was a good girl in a bad girl's psyche. Or vice versa* », *ibid.*, p. 23).

²⁴ Ma traduction (« *I had heard that once you agreed to sell it, you crossed a line. You became a WHORE. There was no turning back* », *ibid.*, p. 23).

²⁵ Ma traduction (« *Now there's a prostitute, I told myself. I hadn't changed. I looked back across the line that had separated me from the old me, the good girl. The line had disappeared* », *ibid.*, p. 23).

²⁶ Ma traduction (« *Suddenly, I was surrounded by mute and righteous women, brazen, sexual women, poor women, junkies, young women who couldn't fight back against rape, women of other races, mothers, women who used to be men, [...] and wild, curious women who needed money, just like me* », *ibid.*, p. 24).

²⁷ Par « *colorblindness* », j'entends l'assertion selon laquelle les institutions et les individus ne « voient pas la couleur », c'est-à-dire, ne discriminent pas sur la base de la couleur de peau. Ce concept est critiqué par certaines théoricien·ne·s décoloniales·aux, car il dissimulerait à la fois les oppressions des personnes racisées et les privilèges des personnes non-racisées présentes dans les sociétés coloniales et post-coloniales. Voir par exemple Carr Leslie, « *Colorblind* », *Racism*, Sage Publications, 1997.

²⁸ Ma traduction (« *No one passed the information around to warn other women, I guess, from a feeling of hopelessness, from some enigmatic notion that we should all be able to protect ourselves by using our intuition* », *ibid.*, p. 26).

²⁹ Dans son livre *The Sexual Contract*, Carole Pateman appréhende la prostitution comme « la satisfaction d'un appétit naturel [des hommes] », une action donc exclusivement masculine, exercée sur les corps des femmes passives (Pateman Carol, *op. cit.*, p. 198).

³⁰ Ma traduction (« *she had nothing to discuss with women like me, that we were too far apart* », *ibid.*, p. 33).

³¹ Ma traduction (« *how could women who worked as prostitutes and porn models tell the truth about their lives within the hostile environment of the women's movement? The words used to define us contain the history of centuries of slurs. [...] What words could we use to describe ourselves? The word 'prostitute' was tarnished, to say the least* », Leigh Carol, *op. cit.*, p. 68).

³² Ma traduction (« *As I entered I saw a newsprint pad with the title [...] 'Sex Use Industry.' The words [...] embarrassed me. How could I sit amid other women as a political equal when I was being objectified like that, described only as something used, obscuring my role as an actor and agent in this transaction?* », *ibid.*, p. 69).

³³ Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p. 259, 300.

³⁴ Ma traduction (« *that described what women did. Generally, the men used the services, and the women provided them* », Leigh Carol, *op. cit.*, p. 69).

³⁵ Tabet Paola, *La grande arnaque : sexualité des femmes et échange économique-sexuel*, traduit de l'italien par Josée Contréras, l'Harmattan, 2004, p. 21. Tabet démontre que ce que nous nommons la « prostitution » se réfère à un seul modèle situé dans un continuum de relations économique-sexuelles qui, dans les sociétés hétéropatriarcales, se caractérisent par l'échange unilatéral de la rémunération économique masculine contre des prestations sexuelles, domestiques, et reproductives des femmes. Pourtant, Tabet identifie une rupture dans ce continuum d'échanges économique-sexuels. Cette rupture marque, d'un côté, des relations économique- sexuelles où, par l'échange d'une fille ou d'une femme, la rémunération et le droit à l'accès de son corps reproductif sont transférés à un membre de la famille, proxénète, ou mari ; en bref, les relations où la femme est l'objet de l'échange, tel le mariage du modèle structuraliste analysé par Lévi-Strauss. De l'autre côté de cette rupture, Tabet situe les relations transactuelles où, au contraire, les femmes sont les sujets de l'échange et en conservent les bénéfices, ce qui peut être le cas dans la prostitution. Le mariage, par opposition, dissimule les prestations sexuelles, reproductrices, et domestiques dans ce « rapport permanent [...] de durée infinie » (p. 21).

³⁶ Ma traduction (« *peer empowerment and community building [...] alternatives and autonomy* », Leigh Carol, *op. cit.*, p. 35).

Second volet

(Se) faire violence. La honte dans deux récits du conflit interne péruvien : « ¡Pacha tikra! » de Walter Lingán et « Cirila » de Carlos Thorne

Mathilde Salaün, université Toulouse Jean-Jaurès

116

Revue *Traits-d'Union* #1 Réparer la honte. Le rôle éthique et politique de la littérature, des arts et des médias

Résumé : Les deux récits brefs « ¡Pacha tikra! » de Walter Lingán et « Cirila » de Carlos Thorne rendent compte du vécu du conflit interne péruvien et mettent au jour les affects, dont le plus intime est sans doute la honte. Dans cet article, nous interrogeons le rôle éthique de la littérature liée au conflit interne péruvien dans son traitement de la honte. Comment le récit décrit-il les blessures de la honte et en rend-il possible la réparation ? Nous analysons la performativité de la violence verbale à l'intérieur du texte, c'est-à-dire le passage de l'expression du mépris à la honte vécue par les personnages, pour ensuite étudier comment ces derniers prennent en main le récit pour renverser et tâcher de guérir de la honte.

Mots-clés : Pérou, conflit interne, violence, honte.

Abstract : The two short novels « ¡Pacha tikra! » by Walter Lingán and « Cirila » by Carlos Thorne reflect the experience of the internal conflict in Peru and reveal different affects, among which shame is the most intimate. In this article, we question the ethical function of the Peruvian internal conflict's literature in its approach of shame. How does the narrative depict shame and might be a way to heal it? We analyze verbal violence's performativity, in other words the transition from contempt to shame. We study how taking control of the shame's narrative is a way for the characters to reverse and try to heal shame.

Keywords : Peru, internal conflict, violence, shame.

*

Le « mur de la honte¹ », créé en 2000 à Lima, désignait un tissu, étendu sur quinze mètres de long et qui arborait les photographies des personnalités les plus connues du régime fujimoriste. Fujimori, au pouvoir durant la dernière décennie du XX^e siècle, fut l'un des protagonistes majeurs du conflit armé interne qui cristallisa, des années 1980 à 2000, les clivages de la société péruvienne. L'État défendait la préservation de la verticalité du système péruvien, tandis que le parti maoïste Sentier Lumineux entendait mettre fin aux inégalités sociales et raciales, notamment par le recours à la violence. Parce que tous les coups y étaient permis, le conflit a reçu la dénomination de « guerre sale » et été marqué par la honte.

De nombreux récits rendent compte des violences vécues pendant cette période et mettent au jour le rôle des affects, dont la honte, qui est sans doute le plus intime d'entre eux. La nouvelle « ¡Pacha tikra! (¡Mundo revuelto!) », publiée en 2001 par Walter Lingán, auteur originaire de la province andine de Cajamarca, narre depuis l'au-delà et depuis la perspective d'un paysan tué durant le conflit, le massacre de la communauté à laquelle il appartenait. Le texte décrit la honte liée aux discriminations sociales et raciales dans un contexte de massacre de la population andine par les forces mandatées par l'État en raison de leur soutien supposé au Sentier Lumineux.

Un second récit bref, « *Cirila* », publié par le Liménien Carlos Thorne en 2004, se centre sur le parcours d'une jeune femme du même nom qui, au cours du conflit, se voit recrutée de force par le Sentier Lumineux pour ensuite tenter sans succès de trouver refuge auprès des *sinchis*, les soldats des forces spéciales mandatées par l'État. Le personnage-narrateur féminin est marqué par la honte du viol, stratégie guerrière employée au cours du conflit interne péruvien par toutes les forces en présence.

Ces deux récits racontent la honte d'être traité comme un être inférieur, et qui plus est extérieur à la communauté. Ils illustrent ainsi la définition de cet affect proposée par Serge Tisseron², qui insiste sur le fait qu'il se situe au carrefour du psychique et du social.

Nous nous proposons dans le présent article d'analyser l'articulation entre honte et récit, ainsi que la relation entre pouvoir, identité et écriture dans ces deux textes, « *¡Pacha tikra!* » de Walter Lingán et « *Cirila* » de Carlos Thorne. Comment mettent-ils en scène les blessures de la honte et en rendent-ils possible la réparation ? Il s'agira d'analyser la performativité de la violence verbale, c'est-à-dire le passage de l'expression du mépris à la honte vécue, pour ensuite montrer comment les personnages prennent en main le récit pour renverser et essayer de guérir de la honte.

■ La performativité de la violence verbale

Honte et violence verbale sont intimement liées, tout l'enjeu de leur relation reposant sur la performativité des propos violents, au sens où l'entend John Searle : la force illocutoire de l'expression méprisante donne lieu à la honte vécue. De cette façon, le mépris exprimé par l'opresseur est intériorisé par la victime, qui se vit dès lors comme étant marquée du sceau de la honte.

Au Pérou, le *cholo* est doublement objet du mépris du discours dominant. Comme le souligne Aníbal Quijano, le terme a subi une importante évolution sémantique allant dans le sens d'une profonde dépréciation. De simple référence à l'appartenance ethnique au temps de la société coloniale³, le vocable acquiert une dimension plus péjorative, associant les *cholos* à la pauvreté et à la délinquance, et par là-même à la barbarie. La culture andine est ainsi perçue comme étant primaire, arriérée et sanguinaire. Cette vision est particulièrement palpable dans les articles⁴ de Mario Vargas Llosa relatifs à l'expérience de l'auteur au sein de la commission chargée de mener l'enquête à propos de l'assassinat de huit journalistes par la communauté de paysans d'Uchuraccay en 1983. La culture dominante en viendra à associer toute personne d'origine andine au Sentier Lumineux, justifiant de cette façon les violences commises ainsi que l'exclusion des *cholos* de la nation. Cette exclusion de la communauté, qui est justement le propre de la honte, s'opère précisément à l'échelle nationale dans « *¡Pacha tikra!* ». Le passage où le groupe de paysans andins se rend à la mairie pour réclamer l'argent promis par le gouvernement pour la construction d'une école dans leur communauté en est particulièrement révélateur. La mairie y apparaît comme une métonymie de la nation, en raison de l'omniprésence de symboles patriotiques : « La patrie était sur les murs : blasons, cocardes, photos des héros et du Président. La patrie tout en couleur. Et le peuple ? Les *cholos* ? Les indiens ? Non, nous ne semblons pas appartenir à la patrie⁵ ». La colère du maire, représentant de l'autorité républicaine et qui a sans doute détourné les fonds en question, face aux accusations des *comuneros*, le pousse à expulser symboliquement les paysans de la mairie. Cette expulsion de la communauté va même au-delà de celle de la nation, puisque les insultes propres au discours hégémonique et dont sont objets les personnages andins dans le récit tendent à les déshumaniser, et donc à les exclure de toute communauté humaine. Ces injures omniprésentes insistent sur leur caractérisation raciale et les associent à la déjection, comme dans le cas de « indiens de merde⁶ », ou à la vermine, par exemple à travers l'insulte de « *cholo* pouilleux⁷ ». Le stigmatisme est d'ailleurs intériorisé et repris par le personnage-narrateur qui se présente comme « *Cholo* pouilleux et sans valeur⁸ ».

Cette dégradation de l'autre, en lien avec son expulsion du corps social, correspond au concept de *basurización*⁹ développé par Rocío Silva Santisteban, et que l'on pourrait traduire en français par l'expression « transformation en déchet ». L'intellectuelle et poète péruvienne le définit en effet de la sorte : « une façon d'organiser l'autre comme un élément excédent d'un système symbolique, ici la nation péruvienne, en lui conférant une représentation qui provoque le dégoût¹⁰ ». La violence verbale, en ce qu'elle déshumanise l'autre, permet de l'expulser du corps social et de le mettre à la marge de la communauté, favorisant par là-même l'émergence du sentiment de honte.

La déshumanisation s'opère également dans le cas de la femme violée, qui se trouve réifiée par ses agresseurs. De cette façon, Cirila, dans le récit homonyme produit par Carlos Thorne, victime de viols commis tant par les militants du Sentier Lumineux que par les soldats des forces armées étatiques, se voit dépossédée de son propre corps par le discours de l'un de ses violeurs, qui illustre justement la domination masculine : « je fais ce que je veux parce que tu es ma prisonnière¹¹ ». La violence de l'agresseur, tant verbale que physique, est intériorisée par le personnage-narrateur comme il est possible de le constater quelques pages plus loin par la mention d'une réflexion similaire menée par Cirila : « il fait avec ton corps ce qu'il veut¹² ». Comme dans le cas du *cholo*, « la femme est transformée en « déchet » grâce à la *basurización* qu'implique le viol multiple¹³ », indique Rocío Silva Santisteban. Le déshonneur devient facteur de honte, le terme¹⁴ étant d'ailleurs présent dans « ¡Pacha tikra! » précisément au sujet des jeunes filles violées par les soldats au service de l'État. Le stigmatisme est intériorisé par le personnage-narrateur, qui perçoit son corps comme étant profondément marqué par la souillure : « là, dans ce ventre qui est le tien, germe l'impudeur et la honte, tu n'es plus une alouette, Cirila, mais une femme souillée par la fatalité éternellement¹⁵ ». La perte de la pureté est renforcée par l'image de l'alouette, oiseau des mystiques qui renvoie ici au religieux et au virginal. Le fœtus, clairement assimilé à l'immondice puisqu'il est désigné par l'expression « une larve noire¹⁶ », est la source du dégoût de Cirila. Le terme *mancillar* que l'on pourrait traduire par tacher ou souiller (tant dans un sens littéral que figuré) est présent dans les deux nouvelles pour se référer au viol dans le contexte du conflit armé interne péruvien¹⁷.

Dans les deux nouvelles, le récit de soi est particulièrement négatif et douloureux, apparaissant comme un reflet du discours dominant, vecteur de stigmatisme. Les personnages-narrateurs de « Cirila » et de « ¡Pacha tikra! » en viennent cependant au fil et par le biais du récit, à se dégager de cette soumission et à renverser ainsi la honte.

■ D'objet(s) à sujet(s) du récit

Le discours dominant, en ce qu'il est vecteur de stigmatisme, se montre excluant : la parole semble réservée aux membres et représentants de la culture dominante. Dans les textes péruviens, et plus particulièrement andins, comme le souligne Antonio Cornejo Polar dans *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, il existe « une hiérarchie linguistique très définie dans laquelle [...] le quechua s'incline face à l'espagnol, l'oralité face à l'écriture et tout cela face à l'autorité de l'Académie¹⁸ ». Dans « ¡Pacha tikra! », la domination linguistique de l'espagnol sur le quechua est frappante. En effet, bien qu'un certain bilinguisme s'opère dans le texte, et ce dès le titre, le quechua se trouve assujéti à l'espagnol : les mots en quechua sont minoritaires et signalés par l'italique, et ils ne sont en outre jamais relatifs à des affaires importantes (notamment de l'ordre de l'administratif). Ils se réfèrent à la vie paysanne andine et à la faune et flore locales, contrairement à l'espagnol qui est la langue dans laquelle échangent le maire et les *comuneros* lors de la demande administrative de ces derniers concernant les fonds pour construire une école. De façon similaire, et ainsi que le signalait Antonio Cornejo Polar dans sa généralité, l'oralité apparaît clairement comme inférieure vis-à-vis de l'écriture dans ce récit.

Les paysans andins sont pour la très grande majorité analphabètes dans le récit, le personnage-narrateur décrivant en ce sens les caractères écrits comme des « empreintes de poules¹⁹ ». Le stigmatisme et les abus dont souffrent les *comuneros* sont clairement liés à leur analphabétisme, comme en atteste la considération suivante du maire : « Un indien qui ne sait pas lire ne vaut pas un vote, il n'existe même pas²⁰ ». Condamnés au silence, les indiens n'ont pas d'existence aux yeux des autorités péruviennes.

Objets du discours dominant, les personnages-narrateurs de ces deux nouvelles sont en outre marqués par une profonde passivité discursive. « *Cirila* » voit se succéder bon nombre d'instances autoritaires (la famille, le prétendant, les soldats et même les inconnus) auxquelles se trouve soumise la protagoniste. *Cirila* est ainsi l'objet d'une infantilisation permanente : les différentes autorités se réfèrent à elle comme « jeune fille²¹ », « fille²² » ou « jeune femme²³ », son genre et son jeune âge agissant comme facteurs de sa subordination. Elle est également l'objet de nombreux impératifs²⁴, ainsi que du discours de son père, qui emploie pour se référer à elle un article défini, qui contribue à sa réification : « je t'amène la *Cirila*, ma fille à ton service²⁵ ». La jeune femme est donc plus parlée qu'elle ne parle, donnant l'impression de ne pas être légitime à porter son propre récit. Cette forme d'effacement intériorisé par le personnage-narrateur s'apparente au concept de censure « structurale » intégrée selon Bourdieu²⁶ par les dominés, condamnés au silence par le système de domination sociale et culturelle. Celle-ci se double donc d'une domination discursive, se rapprochant en ce sens de ce que Ricœur²⁷ nomme la mémoire des vainqueurs. Le discours dominant est celui qui impose sa vérité au détriment de celle des vaincus, comme le souligne Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* : « le vainqueur de toute façon, est aussi le maître de la vérité, il peut la manipuler comme bon lui semble²⁸ ». C'est exactement ce qui s'opère dans « *¡Pacha tikra!* », dans la mesure où le récit autoritaire des militaires mandatés par l'État prend le dessus sur la version de l'homme andin accusé (à tort) du massacre des membres de son village. Le soldat, cherchant un bouc émissaire, déclare ainsi : « Je sais que toi tu es un terroriste²⁹ », ce que tente de réfuter l'accusé³⁰. Parlé et défini par le discours officiel, ce dernier devient effectivement un criminel aux yeux de la justice³¹. Les personnages-narrateurs n'acceptent pas pour autant cet état de fait et tâchent de renverser la honte par la prise en main du récit.

Dans les deux nouvelles, l'évolution de la prise de parole s'opère de façon parallèle à celle de la relation qu'entretiennent les protagonistes avec la honte, le récit ayant un rôle-clé dans leur processus de renversement de la honte. Dès les premières lignes de « *¡Pacha tikra!* », le personnage-narrateur exprime sa reconnaissance de la toute-puissance du « livre du Père San Román », ouvrage à la teneur religieuse qui annonce la fin du monde qui prend ici la forme d'un renversement inéluctable :

la date de la fin du monde présent est consignée dans le livre du Père San Román. [...] Nous ne pouvons plus rien y faire, il n'y a pas d'issue, c'est écrit dans le livre... et le monde présent est en train de se renverser³² !

La vénération pour le texte écrit dont fait preuve ce personnage andin est d'autant plus forte que, comme nous l'avons mentionné plus haut, celui-ci est analphabète. Il n'en demeure pas moins le narrateur du présent récit, renversant donc par la narration la situation d'infériorité à laquelle il semblait voué. L'idée de renversement est d'ailleurs présente dès le titre de la nouvelle, l'expression quechua « *Pacha tikra* » et sa traduction en espagnol « *Mundo revuelto* » signifiant « Monde renversé ». Ce renversement entre d'ailleurs en résonance avec la croyance andine du *pachacuti*, cataclysme supposant une inversion du monde³³. Les militaires en sont clairement identifiés comme les acteurs, ce qui déstabilise et renverse non seulement la version officielle qui faisait du villageois un meurtrier, mais la honte de la population andine, méprisée pour sa supposée ignorance :

Nous n'avons pas d'armes, nous ne sommes pas des ombres qui vomissent la mort. Nous attrapons les orages, nous lisons le climat et les tempêtes dans le ciel. Nous connaissons le vol du vent, le chant du coq et les peines apportées par le mauvais augure. Nous ne savons pas où vit le Président et nous avons faim et nous avons aussi des poux. Nous tuons nos poux avec nos ongles, nous n'avons pas d'armes, il n'y a pas de rage dans notre âme³⁴.

L'homme andin et sa culture ne sont plus l'objet du discours dominant : le personnage-narrateur reprend à son compte le contraste entre les Péruviens et les villageois andins, pour prouver son innocence. La honte change de camp : elle se rapporte désormais aux soldats qui, sous couvert de défense de la nation, font preuve d'inhumanité par les violences perpétrées. Ce renversement trouve d'ailleurs un écho dans le titre de la nouvelle, dans la mesure où c'est non pas la formule en quechua mais bien celle en espagnol, qui demeure la langue du pouvoir au Pérou, qui se voit reléguée à une position secondaire et mise entre parenthèses, à la façon d'un sous-titre. Il ferait référence à un bouleversement des structures de domination et par là même de la honte par le biais du récit. Dans « *Cirila* », le renversement s'opère différemment. Bien que le récit de soi se fasse dans un premier temps à la deuxième personne du singulier, dans une sorte de dédoublement et de regard de soi sur soi qui est justement le propre de la honte, il passe ensuite timidement à la première personne, sans pour autant cesser de se faire interrompre par les interventions intempestives de la part des instances autoritaires. Ce « je » s'affirme progressivement pour culminer par une page et demie de récit à la première personne à la fin de la nouvelle. Le récit semble donc avoir une dimension nourricière, équivalente à celle du lait mentionné par la narratrice (« il me fera grandir, moi qui suis toute petite³⁵ »), et qui lui permet d'accéder à l'autorité et à « l'auteurité », renversant ainsi la honte. Après avoir été traitée comme une mineure au fil du texte, Cirila se présente enfin à la fin de la nouvelle comme une femme, au terme d'un processus de construction de son identité par le récit. Réparer la honte consisterait donc à reconstruire son identité propre, comme le souligne Serge Tisseron, indiquant dans *La honte. Psychanalyse d'un lien social* qu'il convient de « toujours donner à la honte valeur d'aspiration à la reconstruction d'une identité originale qui trouve sa place dans la communauté³⁶ ». Réparer la honte, ce serait donc et avant tout réintégrer la communauté dont on a été exclu.e, en adoptant à nouveau ses codes. Cirila, qui participait notamment à la procession du Mercredi saint, n'a pas troqué sa foi catholique pour l'idéal maoïste : « tu fis semblant de suivre la pensée du Président Gonzalo, son idée inutile de patrie, toi qui ne pouvait renier Dieu, renier l'idée que Dieu est le seul dieu, Cirila³⁷ » Ses convictions sont demeurées intactes, malgré les tentatives d'endoctrinement des Sentiéristes, et il ne lui est donc pas impossible d'envisager une réintégration à la société péruvienne, largement chrétienne. Elle exprime d'ailleurs sa volonté de retour à la normalité et par là même de respect des règles de vie en société : « je ne vais pas continuer à tuer, madame Alicia³⁸ ». Le lecteur comprend que la destinataire de l'histoire de Cirila est sa patronne, et que le récit est orienté par un désir de prendre à nouveau soin d'autrui. Ainsi qu'elle le faisait auparavant avec sa mère, elle souhaite s'occuper d'un enfant, futur de la communauté, ce qui lui permettrait de réintégrer cette dernière.

■ Guérir la honte par le récit

Guérir la honte suppose de resocialiser, le lien se tissant dans le cadre du récit avec l'interlocuteur privilégié que constitue le lecteur. Elizabeth Jelin indique dans *Los trabajos de la memoria* au sujet du témoignage que « l'expérience individuelle fait communauté dans l'acte narratif partagé, dans le récit et dans l'écoute³⁹. » Transposable à la lecture, cette réflexion définit fondamentalement le récit comme un acte de partage. Seule la perspective de la lecture semble pouvoir contrer l'échec de la transmission du récit du personnage-narrateur de « ¡Pacha tikra! », qui se heurte à la surdité des autorités :

« ils n'écourent pas mes paroles. Personne ne veut savoir la vérité⁴⁰. » Dans le cas de « *Cirila* », le partage est tel entre les instances narratrice et lectrice qu'elles en deviennent interchangeable. En effet, ce récit majoritairement à la deuxième personne du singulier peut être lu à la fois comme si la narratrice se parlait à elle-même et comme une interpellation du lecteur. Le lien avec l'instance lectrice s'établit également dans nos textes en particulier par l'utilisation d'images corporelles pour se référer à la honte, que nous avons évoquée plus haut. Comme le souligne Serge Tisseron, celles-ci ont en effet une dimension collective et sociale :

il existe un recours spontané à l'image dans la honte. En témoignent la richesse et l'utilisation fréquente des images par le sujet honteux qui tente de dire son trouble, comme si c'était par leur intermédiaire que le sujet qui a temporairement perdu ses repères tentait de renouer le lien avec ses semblables et de retrouver sa place dans la communauté⁴¹.

Présenter son corps violenté et honteux comme étant souillé, comme le fait le personnage-narrateur de « *¡Pacha tikra!* », soumis à la torture et à l'emprisonnement (« Ma chemise pleurait du sang et mon pantalon couvert de merde et d'urine n'était que peste⁴². »), permettrait de ce point de vue de retisser le lien avec le lecteur, puisque celui-ci est lui-même ramené à son propre corps lors de la lecture de ces expressions imagées. Le récit de la honte permet en ce sens de rétablir le lien entre le sujet et la communauté (lectrice et humaine).

Il suppose cependant une exposition au regard d'autrui et par là même au redoublement potentiel de la honte. José Carlos Agüero, fils d'un couple de militants du Sentier Lumineux exposé par là même au stigmate social, prône dans *Los Rendidos* une revendication de la vulnérabilité pour pouvoir se défaire de la honte. Selon lui, la honte « Requiert d'accepter. D'accepter systématiquement sans alibi⁴³. » Toujours au sujet de la honte, il ajoute : « Tout reconnaître, c'est renoncer à l'autoprotection⁴⁴. » Procéder au récit de la honte suppose donc de suivre ce que je qualifie de *poétique* de la vulnérabilité, un art d'écrire et de vivre sans détour qui implique de se faire violence par le don de soi et de son récit.

Dans « *¡Pacha tikra!* », récit et vulnérabilité sont intimement liés : conscient de la violence à laquelle cela l'expose, le personnage-narrateur s'obstine à répéter sa version des faits, et ce même après sa mort⁴⁵. Le caractère perpétuel de la violence à laquelle il se soumet par le biais de son récit, rappelant à la fois les châtements infernaux et le *via crucis* christique, fait écho à la structure cyclique de la nouvelle, qui s'ouvre et se ferme sur la référence à la croyance en la fin du monde transmise par les anciens. Ce n'est que parce qu'il est certain de l'avènement inéluctable de la justice divine que le personnage-narrateur réitère la narration du massacre. Le silence final, qui se fait le reflet de la victoire du *Shapi*, démon andin, n'est pas définitif, car la lecture du texte appelle sa relecture. La narration, qui revient dans le texte au Père *San Román* et aux âmes, permet à la justice divine d'advenir :

Les âmes des morts [...] qui voient et écoutent tout, se rendront dans le monde présent pour réclamer justice, jour et nuit, sans répit, elles éclaireront tous les chemins jusqu'à parvenir à mettre le mal à genoux devant le Père San Román. La justice se fera alors. [...] Pauvres militaires, leur heure sera venue !⁴⁶

Il est donc capital pour le personnage-narrateur de se faire violence et de procéder au récit salvateur. Dans le cas de « *Cirila* », la *poétique* de la vulnérabilité suppose de conter les humiliations dont elle a été victime, mais aussi d'être capable de reconnaître qu'elle a elle-même été auteure de violences. L'ambivalence de *Cirila*, tant victime que coupable, transparaît dans son récit : « qui te punit, inoffensive créature, c'est l'âpre monde torve et sans pitié, n'es-tu pas une assassine⁴⁷ ? » Sa propre présentation en tant que meurtrière est d'autant plus frappante à la fin du récit qu'elle se fait à la première personne, sur le ton de la confession, et qu'elle est dénuée de toute honte :

Oui, c'est moi, Cirila Barahona, que l'on appelle la camarada Cirila, et c'est moi qui ai tué la camarada Janet avec une baïonnette que j'ai enfoncée dans son dos [...], je sens la pointe de la baïonnette qui touche son sternum tandis que le sang coule à flots⁴⁸.

L'assassinat de la camarade Janet constitue une mise à mort de la dernière autorité à laquelle était soumise Cirila, lui permettant de se faire justice. Le récit suppose quant à lui et pour la narratrice de se faire violence et d'exposer sans détour sa propre responsabilité, puisque la description de la mise à mort se fait de façon précise et explicite, sans la moindre édulcoration liée à une quelconque pudeur éventuelle. La narration des violences, non seulement subies, mais aussi et surtout commises, permet ainsi, par l'acceptation de l'exposition de ses propres fautes, de guérir la honte.

Ce qui interpelle le lecteur dans la narration de Cirila, c'est la fracture entre celle que Cirila était et celle qu'elle est devenue suite aux épisodes de violence. La ligne de continuité entre les deux est celle de l'ouvrage thérapeutique. Ainsi, si avant d'entrer dans l'épisode de violence, Cirila faisait preuve d'une aspiration thérapeutique dans la mesure où elle rêvait de devenir infirmière : « tu veux devenir infirmière, Cirila, pourras-tu soigner les douleurs des hommes⁴⁹ ? », elle donne par la suite une teneur cathartique au récit de sa vie. Celui-ci lui permet d'évacuer la honte, de façon similaire à son accouchement : « je coupe le cordon qui me lie au bébé qui crie, je le mets à côté de moi et je ne me sens plus sale, sale⁵⁰ ». Dans la mesure où ils supposent l'évacuation du dégoût de soi, l'accouchement comme le récit ont une profonde dimension libératrice et purificatrice. Ils permettent de sortir de la honte et de laisser derrière soi les épisodes d'humiliation.

*

Si narrer la honte n'est en règle générale pas chose facile, le sujet honteux ayant tendance à se replier sur lui-même et à se murer dans le silence, raconter la honte liée à un contexte historique de violence l'est encore moins. Dans les récits du conflit interne péruvien, la honte adopte deux formes principales : la honte due à l'appartenance raciale et sociale vécue par la population andine et la honte causée par le viol, pratique répandue au cours du conflit en tant que stratégie guerrière. Ces deux formes de honte, en ce qu'elles ont pour objet des individus appartenant à des minorités stigmatisées et exclues par le discours dominant, se font écho dans les textes.

Les nouvelles « *¡Pacha tikra!* » et « *Cirila* » abordent chacune l'une de ces deux hontes et rendent compte de l'existence de structures de domination et d'exclusion étroitement liées au discours employé tant par les dominants que par les dominés. La violence verbale, en raison de sa profonde performativité, se trouve à l'origine de la honte vécue par les protagonistes. Ces deux textes explorent cependant la capacité du récit à réparer la honte, passant notamment par la prise en main de la narration et l'adoption d'une poétique de la vulnérabilité. Se faire violence par le récit de la honte permet ainsi aux personnages-narrateurs de guérir la honte dont ils étaient l'objet dans le contexte de violence des deux dernières décennies du vingtième siècle péruvien.

¹ Mentionné par Vich Víctor dans *Poéticas del duelo (Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú)*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2015).

² Tisseron Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 2014.

³ Quijano définit en effet les *cholos* comme « groupe de métis dont les traits physiques étaient majoritairement indiens, [...] sous l'influence de la culture occidentale ». Dorénavant tous les fragments traduits le sont par nous (« *grupo de mestizos cuyos rasgos físicos eran predominantemente indios (...) bajo la influencia de la cultura occidental* », Quijano Aníbal, *Dominación cultural. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*, Lima, Mosca Azul Editores, 1980, p. 14-15.

⁴ Ils sont regroupés dans Vargas Llosa Mario, *Contre vents et marées*, tome III, Paris, Gallimard, 1989.

⁵ « *La patria estaba en las paredes : escudos, escarapelas, fotos de héroes y del Presidente de turno. La patria a todo*

color. ¿Y el pueblo? ¿Los cholos? ¿Los indios? No, nosotros no parecemos ser parte de la patria », Lingán Walter, « ¡Pacha tikra! (¡Mundo revuelto!) », in Cox Mark, *Antología. Cincuenta años de narrativa andina. Desde los años 50 hasta el presente*, Lima, Editorial San Marcos, 2004, p. 147.

⁶ « Indios de mierda », *ibid.*, p. 152.

⁷ « Cholo piojoso », *ibid.*, p. 142.

⁸ « Cholo piojoso y sin valor », *ibid.*, p. 142.

⁹ Silva Santisteban Rocío, *El factor asco. Basurización simbólica y discurso autoritario en el Perú contemporáneo*, Lima, Red para el Desarrollo de Ciencias Sociales en el Perú, 2008.

¹⁰ « Una forma de organizar al otro como elemento sobrante de un sistema simbólico, en este caso la nación peruana, a partir de conferirle una representación que produce asco » (Silva Santisteban Rocío, *Ibid.*, p. 17).

¹¹ « Hago lo que quiero porque eres mi prisionera », Thorne Carlos, « Cirila », in *Faverón Patriau Gustavo, Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*, Lima, Grupo Editorial Matalamanga, 2006, p. 152.

¹² « Él hace con tu cuerpo lo que quiere », *ibid.*, p. 166-167.

¹³ « La mujer es convertida en “desperdicio” gracias a la basurización que implicó la violación múltiple » (Silva Santisteban Rocío, *op. cit.*, p. 19).

¹⁴ « Vi cómo los soldados, deshonraron a las muchacha » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 160). Notre traduction : « Je vis comment les soldats déshonorèrent les jeunes filles ».

¹⁵ « Allí en ese vientre tuyo germina el impudor y la vergüenza, tú no eres una alondra, Cirila, sino una mujer manchada por la fatalidad eternamente » (Thorne Carlos, *op. cit.*, p. 167).

¹⁶ « Una larva negra » (*Ibid.*, p. 167).

¹⁷ Le personnage-narrateur de « ¡Pacha tikra! (¡Mundo revuelto!) » emploie également le terme mancillar lorsqu'il fait référence au viol de sa sœur Salomé par les soldats : « se prendió del soldado que mancillaba sus tesoros más profundos » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 158). Notre traduction : « elle s'accrocha au soldat qui souillait ses trésors les plus profonds ».

¹⁸ « Una muy definida jerarquía lingüística en la que (...) el quechua cede ante el español, la oralidad ante la escritura y todo ante la autoridad de la Academia » (Cornejo Polar Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Latinoamericana editores, 2003, p. 99).

¹⁹ « Rascao de gallinas » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 145).

²⁰ « Indio que no sabe leer no vale ni un voto, ni siquiera existe » (*Ibid.*, p. 147). ²¹ « Muchacha » (Thorne Carlos, *op. cit.*, p. 147).

²² « Niña » (*Ibid.*, p. 151).

²³ « Mujercita » (*Ibid.*, p. 157).

²⁴ « Cirila, no te duermas, mira el río... » (*Ibid.*, p. 147). Notre traduction : « Cirila, ne t'endors pas, regarde la rivière... »

²⁵ « Aquí te traigo a la Cirila, mi hija pa' que te sirva » (*Ibid.*, p. 156).

²⁶ Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

²⁷ Ricœur Paul, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

²⁸ Levi Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, traduit de l'italien par Maugé André, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1989, p. 13.

²⁹ « Yo sé que tú eres terrorista » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 160).

³⁰ « No soy un terrorista, le contesté » (*Id.*). « Je ne suis pas un terroriste, lui répondis-je. »

³¹ « Me han convertido en terruco, en asesino » (*Ibid.*, p. 161). « Ils m'ont transformé en un fichu terroriste, en assassin. »

³² « El Amito Padre San Román tiene apuntado en su libro la fecha del fin del mundo presente. [...] ¡Ya no podemos hacer nada, no hay cómo, en el libro está escrito... y el mundo presente se está revolvando! », *Ibid.*, p. 138.

³³ Flores Galindo Alberto, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*, Lima, Editorial Horizonte, 1994.

³⁴ « No tenemos armas, no somos sombras vomitando muerte. Atrapamos a los truenos, leemos el clima y las tempestades en el cielo. Conocemos el vuelo del viento, el canto del gallo y las penas que trae el malagüero. No sabemos donde vive el Presidente y tenemos hambre y también piojos. Con nuestras uñas matamos nuestros piojos, no tenemos armas, no hay rabia en el alma » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 242).

³⁵ « Me hará crecer a mí que soy chiquita » (Thorne Carlos, *op. cit.*, p. 151).

³⁶ Tisseron Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, *op. cit.*

³⁷ « Simulaste seguir el pensamiento del Presidente Gonzalo, su idea inútil de patria, tú no podías renegar de Dios, de la idea de que el único dios es Dios, Cirila » (Thorne Carlos, *op. cit.*, p. 163).

³⁸ « Yo no voy a seguir matando, señora Alicia » (*Ibid.*, p. 169).

³⁹ « La experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar », Jelin Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2002, p. 37.

⁴⁰ « no escuchan mi palabra. Nadie quiere saber la verdad » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 252).

⁴¹ Tisseron Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, *op. cit.*, p. 159-160.

⁴² « *Mi camisa lloraba sangre y mis pantalones cagados, orinados, eran una sola pestilencia* » (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 253).

⁴³ « *Requiere aceptar. Sistemáticamente aceptar sin coartadas* », Agüero José Carlos, *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2015, p. 24.

⁴⁴ « *Reconocer todo ello es una renuncia a la autoprotección* » (*Ibid.*, p. 25).

⁴⁵ « Après le massacre réalisé par les soldats aux ordres du Chacal, [...] mon âme [...] se transforma en étoile dans le ciel. Ainsi, de cette manière, je me résolus à passer au poste de la garde civile pour dénoncer les faits. Les *sinchis* me couvrirent la tête et m'emmenèrent auprès des militaires qui avaient leur caserne derrière l'école... » (« *Después de la masacre realizada por los soldados al mando de El Chacal, mi ánima [...] se convirtió en lucero del Waqaltu cielo. Así, de esta manera, me avine a pasar por el puesto de la guardia civil a denunciar los hechos. Los sinchis me colocaron una capucha y me llevaron ante los soldados que tenían su cuartel detrás de la escuela...* ») (Lingán Walter, *op. cit.*, p. 252).

⁴⁶ « *Las ánimas de los muertos [...] que todo lo ven y lo escuchan vendrán al mundo presente para buscar justicia, día y noche, sin descanso, alumbrarán todos los caminos hasta lograr que la maldad se ponga de rodillas ante el Amito San Román. Entonces habrá justicia. [...] ¡Pobrecitos los militares, ya les llegará su hora!* », (*Ibid.*, p. 245).

⁴⁷ « *Quién te castiga, inofensiva criatura, es el áspero mundo despiadado y torvo, ¿no eres tú una asesina ?* », (Thorne Carlos, *op. cit.*, p. 159).

⁴⁸ « *Sí, a mí, Cirila Barabona, me dicen la camarada Cirila, y soy quien ha matado a la camarada Janet con una bayoneta que le hundí en la espalda (...) siento que la punta de la bayoneta toca el hueso esternón mientras la sangre se derrama a torrentes* », (*Ibid.*, p. 169).

⁴⁹ « *Tú quieres ser enfermera, Cirila, ¿podrás curar los dolores de los hombres ?* » (*Ibid.*, p. 149-150).

⁵⁰ « *Corto el cordón que me une a la criatura que grita y lo pongo a mi lado y ya no me siento sucia, sucia* » (*Ibid.*, p. 169).

Troisième volet

**La honte des autres, entre contagion émotionnelle et
devoir de réparation**

Troisième volet

Le récit de l'institutionnalisation d'un parent : le lien après la honte

Cathy Dissler, université d'Angers

126

Revue *Traits-d'Union*

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

Résumé : Le présent article se propose d'analyser les modalités de la honte et de la culpabilité dans les récits de filiation écrits par des enfants devenus adultes et consacrés à la fin de vie de leurs parents en institution (long séjour, maison de retraite ou EHPAD). Il s'agira de voir comment l'écriture de la filiation dans un contexte source de culpabilité cherche à construire ou reconstruire un lien dans la relation parent-enfant mais aussi à revendiquer – pour le parent vieux malade, et placé – une singularité et une identité, qualités primordiales de la dignité humaine qui lui sont parfois refusées.

Mots-clés : récit de filiation, institution, vieillesse, démence, identité.

Abstract : *This article aims to study the modalities of shame and guilt in filiation narratives written by adult children about their parents nearing the end of their life in nursing homes. We will analyse how writing filiation implies feelings of guilt and a need to build or rebuild the relationship between child and parent. These writings are also about reclaiming singularity and identity, both qualities being essential to human life and dignity and yet sometimes denied to the ageing institutionalized parent in poor health.*

Keywords : *filiation narratives, institution, old age, dementia, identity.*

*

En 2018, un avis du Comité Consultatif National d'Éthique porte sur la question suivante : « Quel sens à la concentration des personnes âgées entre elles, dans des établissements dits d'hébergement¹ ? » Le rapport souligne à maintes reprises le sentiment de perte de dignité des personnes placées, hébergées, institutionnalisées : il rappelle « combien le regard que porte notre société sur ces personnes vulnérabilisées (du fait de l'âge ou de la maladie) influence la personne et peut générer un sentiment d'indignité² ». Apparaît ici un sentiment de honte d'être perçu comme vieux, dépendant, à charge de la société. L'institution pour personnes âgées (EHPAD, maison de retraite, résidence seniors) est devenue un objet récurrent de discours politique, social, financier, sanitaire, mais aussi littéraire, dans l'optique contemporaine d'une « littérature mise au service de la vie³ », comme le souligne Alexandre Gefen dans *Réparer le monde*. Les récits littéraires contemporains français centrés sur la vieillesse en institution font bien partie de cette littérature réparatrice, « thérapeutique » qui porte sur « les corps souffrants, mourants ; les drames et les êtres sans langage ni représentation⁴ ». Ils prennent deux formes principales : celle du roman choral ou polyphonique⁵ et celle du récit de filiation dans lequel la fille ou le fils écrit la fin de vie en institution de son parent, parent le plus souvent touché par une maladie, infirmité ou démence.

« La fortune actuelle de la thématique de filiation⁶ » en rapport avec un intérêt renouvelé pour les écritures de soi est affirmée et questionnée par Dominique Viart dans *La Littérature française au présent*. La mort des ascendants est bien souvent l'événement qui suscite ce type de récit et la mise en scène des figures parentales témoignerait d'une remise en question des valeurs, des repères et des références de cette génération ; le récit de l'aïeul permettrait alors de mieux parvenir à soi. Forts de cette circulation ininterrompue entre la première et la troisième personne, entre l'autobiographie et la biographie, ce sont ces récits de filiation qui semblent le plus propices à aborder toutes les modalités de la honte, dans la relation triangulaire parent (âgé) - enfant (adulte) - institution : de la culpabilité au sentiment d'infériorité ou d'indignité en passant par l'exclusion. Nous nous proposons de parcourir quatre récits de filiation centrés sur l'institution : « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Annie Ernaux (1997), *Long séjour* de Jean-Noël Pancrazi (1998), *Des phrases courtes, ma chérie* de Pierrette Fleutiaux (2001) et *Ça va mieux, ton père ?* de Mara Goyet (2018). *Des phrases courtes, ma chérie* étant le seul récit de filiation dans lequel la maladie d'Alzheimer ou la démence n'interviennent pas, il pourra constituer notre objet de comparaison, notre étalon pour cibler plus justement les variations que font intervenir les maladies neuro-dégénératives et le rapport à la honte dans les relations de filiation. L'écriture de la filiation nous invite d'abord à observer les modalités d'aveu de la culpabilité et de la honte de l'enfant face au sentiment d'éloignement voire d'abandon de son parent. Dans le cas de la vieillesse pathologique et de la fin de vie en institution, elle implique ensuite de recourir à une langue visant à réparer la honte d'être perçu comme vieux, malade ou dément ; c'est dans ce cadre que les récits de filiation se jouent d'une « éthique de la restitution⁷ » selon l'expression de Laurent Demanze dans *Encres orphelines*. Afin de dépasser le statut de victime, de vulnérable ou d'inférieur, il s'agit ici de cibler une justesse du dire du parent, vieux, malade sans effacer ni accentuer le chaos, l'incohérence, la folie ou la mort. Enfin, si la réparation du sentiment d'humiliation, d'infériorité ou d'indignité du parent est prégnante, nous nous demanderons dans quelle mesure ces récits seraient à même de viser une réparation d'ordre politique qui passerait par l'identification de coupables institutionnels.

Objets et modalités d'aveu de la culpabilité et de la honte de l'enfant

Dans le cadre de l'exposition de la relation filiale, intime, c'est d'abord la culpabilité liée au sentiment de désagrégation du lien parent-enfant qui est déclarée et thématisée. Cependant, la décision de placement, globalement partagée dans nos récits, est présentée comme inévitable pour la sécurité du parent. Dans le temps de l'institution, la relation parent-enfant fonctionne autour de « visites », vocable qui relève à la fois de l'hôpital et de la prison, dans un lieu qui n'appartient jamais tout à fait au vieux parent, encore moins à l'enfant devenu adulte. C'est autour de ces visites, quantitativement insuffisantes et qualitativement insatisfaisantes, que le sentiment de culpabilité du descendant se cristallise.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est le parfait représentant de ce rituel puisqu'il constitue la publication des notes du journal tenu par Annie Ernaux après chaque visite rendue à sa mère, atteinte de la maladie d'Alzheimer, de 1983 à sa mort en 1986. « Culpabilité⁸ » devient un mot-phrase à lui seul à plusieurs reprises. Il signale un sentiment diffus qui peine à nommer son objet tant il est complexe, étant le fruit d'une relation longue et d'un sentiment d'attachement qui se modifie inévitablement. La raison, soit l'absence, est parfois sous-entendue : « Culpabilité : elle marche de nouveau aussitôt que je suis avec elle⁹ ». Dans *Vivre et survivre dans la honte*, Delphine Scotto Di Vettimo rappelle que, dans la culpabilité au sens psychanalytique, « le sujet n'[étant] aux prises qu'avec lui-même¹⁰ », le simple aveu constitue déjà une forme de réparation pour l'énonciateur. Pour Mara Goyet, qui écrit tandis que tandis que son père

est toujours en institution, c'est cet acte même d'écrire qui constitue bien une réparation de la culpabilité de l'absence : « J'écris parce que c'est la seule manière que j'aie trouvée de lui rendre réellement visite¹¹ ». « Écrire, c'est une manière d'assumer ma responsabilité¹² », ajoute-t-elle. Néanmoins, dès lors qu'elle implique des témoins, la culpabilité des récits de filiation peut verser dans la honte, en tant que « sentiment social¹³ », « éprouvé par un sujet *face à un autre sujet*¹⁴ ». L'autre sujet en question, plus que le vieux parent de la relation duelle, s'avère être l'institution ou la société qui nouent un pacte implicite de devoir de visites de l'enfant à son parent et lui assignent ainsi un rôle naturel d'enfant aidant : « J'ai honte, j'ai du mal à assumer, mais je me crois obligée de soigner ma communication, de faire celle qui a pointé, qui est venue, qui est présente et assure la continuité¹⁵ ». Force est de constater que la dimension sociale de la honte engendre une réparation beaucoup plus complexe à évaluer que la culpabilité ; l'aveu ne va plus suffire et seul le travail de la littérature et de la langue sera en mesure de pallier cette insuffisance comme nous le verrons plus loin.

À la question de la juste quantité des visites s'ajoute celle de la qualité de ces visites. La vieillesse et la maladie conduisent à une inversion des rapports familiaux et donnent à l'enfant une forme d'autorité envers son parent pour qu'il s'habille, se lève ou mange. La nouvelle réalité de leurs parents en termes de rythme de vie – particulièrement lent – et d'appréhension du monde leur échappe et les enfants peuvent tenter, malgré tout, de les maintenir dans leur propre vision. Pierrette Fleutiaux et Annie Ernaux en prennent conscience et s'interrogent en effet sur la violence de ces nouveaux rapports avec leurs mères respectives, à nouveau source de culpabilité. « Suis-je un monstre¹⁶ ? », demande la première ; « Mon sadisme me fait horreur¹⁷ », déplore la seconde. Dans ces relations filles-mères, cette violence est d'autant plus troublante qu'elles ont conscience qu'il s'agit d'une forme de violence dirigée envers elles-mêmes alors qu'elles entrevoient leur propre vieillissement à l'œuvre.

Face au sentiment de culpabilité, les récits de filiation sont souvent le lieu d'une quête de réconciliation, de réaffirmation du lien dans la relation duelle parent-enfant. Cette quête est particulièrement visible lorsque l'écriture commence après la mort du parent et que les rapports antérieurs étaient conflictuels, c'est surtout le cas de Jean-Noël Pancrazi et d'Annie Ernaux. La résolution du conflit ne se fait pas en une œuvre puisque ces deux auteurs ont, en réalité, tous les deux publié une trilogie de la filiation qui vise, au moins, leurs deux parents respectifs (dont un seul des deux est concerné par l'institutionnalisation cependant). Jean-Noël Pancrazi a d'abord consacré un récit à une figure maternelle de son enfance en Algérie, une voisine de son quartier (*Madame Arnoul*, 1995), puis à son père dans le cadre du récit qui nous intéresse en 1998 et enfin à sa mère (*Renée Camps*, 2001). Annie Ernaux a d'abord publié un récit (*La Place*, 1983) consacré à son père décédé en 1967 puis un premier récit de filiation maternelle non uniquement centrée sur sa fin de vie (*Une femme*, 1987) avant d'accepter de publier les notes de son journal de visites précédées d'un avant-propos qui constituent notre récit d'étude en 1997. Pour ces deux auteurs confrontés à l'effacement de la mémoire de leurs parents, la réaffirmation du lien indispensable à la réconciliation et à l'effacement de la culpabilité passe nécessairement par l'écriture de l'épisode de la reconnaissance, où seront entendus à nouveau le prénom, « Annie¹⁸ », ou l'affection filiale, « mon fils¹⁹ ».

Si la reconstruction du lien passe par l'aveu de la culpabilité de l'enfant et, secondairement, de la honte à la première personne, elle passe aussi par la volonté de proposer un portrait juste du parent à la troisième personne entre passé accompli et présent de l'institution. Les sentiments de honte et d'indignité assignés par la société au vieux, au dément, au dépendant – soit à l'inutile – visent à être évacués en donnant de la visibilité et une parole accordée par la filiation à celui qui est exclu. Le récit de filiation cherche fréquemment ses mots et travaille une « éthique de la restitution²⁰ » dont la vocation semble être celle de l'empathie et de la compréhension de l'autre.

L'« éthique de la restitution » du parent, vieux, malade

Nous employons ici le terme « éthique » dans le sens où cette écriture vise à réparer la honte d'être perçu comme vieux, malade, placé et mis à distance par la société et l'institution. La honte de la maladie d'Alzheimer est aisément perceptible chez Annie Ernaux alors qu'elle note son invisibilisation dans l'espace public : « Sa mère aussi est atteinte de la maladie d'Alzheimer, il en parle à voix basse, il a honte. Tout le monde a honte²¹ ». Face au triple stigmate qui touche leurs parents – vieux, dépendants et déments²² (donc institutionnalisés) –, les auteurs des récits de filiation refusent cet effacement, cette exclusion au profit d'une reconnaissance : celle d'un portrait juste et intime de leurs parents. Ils s'insèrent bien dans la définition des récits réparateurs définis par Alexandre Gefen qui s'attachent aux individus « oubliés²³ » et « fragiles²⁴ ». On observe alors deux mouvements, qui, s'ils peuvent apparaître antithétiques au premier abord, sont en réalité complémentaires :

- un mouvement de projection et d'exposition de la vieillesse, de la maladie, sans pudeur, sans peur des mots à employer,
- un mouvement d'atténuation des frontières entre le normal et le pathologique visant à affirmer une réalité commune et à établir une continuité entre le passé et le présent de la personne placée.

Du côté de l'exposition, l'enfant devenu adulte donne une place et une parole publique à son parent. Cela est visible notamment dans le choix des titres chez Annie Ernaux et Pierrette Fleutiaux : la dernière phrase écrite de la mère atteinte de la maladie d'Alzheimer « je ne suis pas sortie de ma nuit » et le conseil d'écriture prodigué de la mère à la fille (« des phrases courtes, ma chérie ») deviennent des titres-paroles en première de couverture. L'incontinence, la perte du langage, la nudité, la perte des repères, l'incapacité à régler ses mouvements font l'objet de récits explicites dont nous nous proposons d'explorer deux extraits pour mieux les illustrer. Chez Jean-Noël Pancrazi, le récit du repas est exemplaire de cette éthique de la restitution dans l'exposition :

Dans un réflexe de dignité, il refusait, avec un balancement presque coléreux de la tête, que je l'aide à prendre sa cuillère. Il allait la chercher du bout des doigts, arrivait enfin à la saisir en comprimant son poignet droit avec l'autre main, plus valide, l'amenait à hauteur de son cou, de son menton ou vers les yeux, comme s'il ne se rappelait plus son visage, *ne se rappelait plus de la place de ses lèvres*. Il s'éclaboussait partout sans que je pusse, tant que je craignais d'embrouiller davantage ses gestes d'automate réglé, poser, ajuster où que ce fût la serviette qu'il repoussait dans des mouvements secs et répétés du coude comme si son bras se dérobaient instinctivement à cette dernière humiliation²⁵.

Le tâtonnement du discours est visible dans les explications (soulignées en italiques par nous), dans la longueur des phrases, dans l'usage répété des comparaisons en « comme si », avec la volonté largement perceptible de se mettre à la place de l'autre. Le style et la syntaxe de Pancrazi suivent les méandres de la maladie et le difficile chemin du maintien de la dignité. Si l'on a observé auparavant le possible sentiment de honte de l'enfant dans sa dimension sociale (chez Mara Goyet), cet extrait vient parfaitement illustrer la deuxième acception de la définition de la honte comme « sentiment de pénible humiliation qu'on éprouve en prenant conscience de son infériorité, de son imperfection²⁶ ». Si la prise de conscience chez le malade d'Alzheimer est l'objet de nombreux questionnements sans réponse, ce chemin maintenu vers la dignité a la particularité d'être parcouru à deux dans les récits de filiation, qui sont aussi ceux d'une relation aidant-aidé. Les récits de filiation de Jean-Noël Pancrazi appartiennent à ceux qui affichent leurs hypothèses et leur part de fictionnalité, comme cela est visible dans les descriptions détaillées des émotions et des sensations du père à des moments où le fils n'était pas présent

ou à des moments où l'accès à l'intériorité du père est nécessairement fermé du fait de la démence. Cela entre parfaitement en résonance avec la ligne directrice de la collection « L'Un et l'autre » dirigée par Jean-Bertrand Pontalis chez Gallimard dans laquelle le récit consacré au père est publié : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime²⁷ ». Dans *Long séjour*, cette fictionnalité et les particularités stylistiques de l'énoncé restent le moyen d'accès privilégié à l'autre (au dément) et constituent ainsi la meilleure réparation possible du sentiment d'humiliation du parent par les vertus explicatives voire justificatives d'un phénomène incohérent ou généralement incompris. Nous lisons là un choix quasiment opposé à celui de « l'écriture plate » revendiquée par Annie Ernaux dont elle explicite les contraintes dans *La Place* :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d'« émouvant ». [...]

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais autrefois en écrivant à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles²⁸.

Elle renouvelle cette volonté dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » quand elle précise à propos de ses notes : « Je les livre telles qu'elles ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors²⁹ ». On assiste à un double refus de l'émotion et de la fiction dans cette écriture de la filiation. Néanmoins, la mort omniprésente dans ces récits implique une forme émotionnelle minimale, qu'il s'agisse de la crainte de la mort dans le récit de filiation *ante mortem* ou du processus de deuil dans le récit de filiation *post mortem*. La « stupeur » et le « bouleversement » énoncés par l'auteur ne sont finalement pas tant visibles dans les émotions de la narratrice que dans les images immédiates données de la mère : « Elle sent mauvais. Je ne peux pas la changer. Je l'asperge d'eau de Cologne³⁰ ». La succession de phrases courtes qui se veulent des liens directs mais implicites de cause à conséquence crée l'apparence de l'objectivité propre à l'écriture plate. Annie Ernaux n'efface pas ou ne nuance pas, allant jusqu'à risquer de choquer le lecteur. L'écriture intervient justement pour ne plus taire la maladie comme l'auteur déclare y avoir été obligée ; c'est cette exposition immédiate qui nous semble, paradoxalement, être une forme de réparation de la honte d'être dément ou dépendant en montrant que ce sentiment ne devrait même pas exister. La volonté d'exposition dans l'éthique de la restitution n'est donc pas le propre d'une seule tonalité comme le prouve ce parcours de l'empathie à la distance neutre.

Du côté de l'atténuation dans la restitution, à plusieurs reprises, les auteurs manifestent leur volonté d'accompagner voire de s'appropriier la démence de leurs parents, de la rendre banale et familière plutôt que de s'y heurter, évacuant là le sentiment de honte ou d'infériorité du parent âgé. Un processus fort d'identification entre en jeu : Jean-Noël Pancrazi s'approprie par exemple les hallucinations de son père en déclarant les voir à son tour, les défauts deviennent communs (« notre case de vide, notre boulon en moins³¹ ») et sont relativisés (« Mais était-il si différent [...] de ceux qui [...] ? »). Chez Mara Goyet, cela se fait autour de la question du langage et de la communication :

Nous discutons. À notre manière : les mots ne comptent plus, le sens a disparu. Restent uniquement la prosodie, la syntaxe et le ton. [...] On dirait parfois – je suis grandiloquente – un duo mozartien. Il affirme, je confirme, il dit, je nuance, jamais je ne contredis pour ne pas gâcher l'harmonie. Il questionne, je réponds. Il est péremptoire, je le suis aussi. Il dit n'importe quoi. Mais ce n'est pas la première fois. Jamais n'importe comment. C'est lui. [...] Ces discussions sont le fruit de quarante ans de fréquentation, d'une complicité, d'une éducation. C'est le lien quand il ne reste rien. Ou presque³³.

Le dialogue avec le père atteint de troubles du langage, symptôme fréquent de la maladie d'Alzheimer, fait ici l'objet d'une reconfiguration musicale avec un jeu de va-et-vient en miroir.

Chez Mara Goyet, plus que la reconstruction du lien observée chez Jean-Noël Pancrazi et Annie Ernaux, c'est la préservation de ce lien qui est essentielle. Dans ces différents exemples, on voit comment ce qui peut être vécu comme une humiliation, ce qui peut être source d'un sentiment d'infériorité du parent n'est pas tu mais transformé, renversé par l'écriture de la filiation : le chaos et l'incohérence deviennent un moment musical, harmonieux. Dans ces récits de maladie, on observe fréquemment une volonté d'effacement des frontières entre normal et pathologique, un refus de réduire l'identité du parent à ses incohérences ou incapacités. Cette ambition s'oppose à celle du récit de Pierrette Fleutiaux qui cherche à rappeler ces frontières dans la mesure où elle dénonce le fait que la vieillesse exempte de maladie objectivable par la médecine s'en trouve d'autant plus ignorée, invisibilisée :

Il n'y a pas de communauté pour cette maladie qui n'en est pas une, l'extrême vieillesse. Chacun est seul, les autres vieillards sont au mieux inutiles, au pire ils sont nuisibles, les peaux usées se frottant l'une contre l'autre ne peuvent reconforter la chair, au contraire découvrent d'autant plus vite le squelette.

Il n'y a pas de refuge pour les gens qui n'ont ni alzheimer, ni démence sénile, ni paralysie, ni maladie, qui n'ont que la vieille vieillesse. Il n'y a pas de nurserie pour les grands vieillards, pas de berceaux pour ces bébés ridés, pas de mères pour ces enfants desséchés, pas de biberon pour leur très grande soif³⁴.

Le sentiment de honte, d'infériorité ou d'humiliation serait-il alors d'autant plus grand qu'il n'a pas d'excuse médicale ? La maladie a en effet l'avantage de constituer un coupable parfait, une lésion organique étant responsable des oublis ou de l'agressivité³⁵. Le grand vieillard, quant à lui, est accusé dans son individualité, dans sa personnalité sauf à considérer la vieillesse elle-même comme responsable.

Ces récits de filiation visent donc, en premier lieu, une écriture de la particularité, de la singularité, d'une réparation personnelle ou interpersonnelle à la fois de la honte du parent et de la culpabilité de l'enfant. Néanmoins, dans le cadre d'une réflexion sur la honte d'être perçu comme vieux, dément ou dépendant, on en vient à se demander dans quelle mesure ces récits seraient à même de viser une forme d'universalisation, qui tenterait de rassembler une communauté dans l'optique de défendre la vieillesse³⁶. On pourra encore s'interroger sur une possible réparation d'ordre politique – reconnaissant d'abord la honte vécue ou le préjudice subi et établissant ensuite le maintien de la dignité comme priorité – qui passerait par l'identification de coupables institutionnels.

■ Réparation politique et identification des coupables

Dans l'avant-propos de son journal de visites, Annie Ernaux déclare : « En aucun cas, on ne lira ces pages comme un témoignage objectif sur le « long séjour » en maison de retraite, encore moins comme une dénonciation³⁷ ». Sur le même ton, Mara Goyet écrit : « Je ne suis donc pas là pour dénoncer. Je ne désigne ni ne cherche de coupable³⁸ ». La dénonciation d'une structure ou d'une personne est explicitement récusée par tous ces récits de filiation même si les auteurs ont bien conscience qu'elle affleure forcément. Lorsque les noms précis des institutions apparaissent – la Maison Eugénie à Ajaccio dans *Long séjour* et le service de convalescence de l'hôpital de Pontoise dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » – ils ont généralement plus souvent vocation à réactiver les origines familiales en rappelant une ville ou une région dans le cadre de la transmission et de l'héritage. Il nous semble que la dénonciation publique est déjà largement prise en charge par la presse et les médias³⁹ ou par des publications sous forme de témoignages professionnels, écrits par des soignants, infirmiers ou même directeurs. Pour l'année 2019, on citera : chez XO Éditions, *Tu verras maman, tu seras bien* de Jean Arcelin, ancien directeur

d'EHPAD ou, chez Plon, *EHPAD, une honte française* d'Anne- Sophie Pelletier, aide-soignante. Les récits de filiation mettent eux en avant le vécu et le point de vue de la personne effectivement institutionnalisée. Annie Ernaux oppose la médiatisation de l'institution à sa réalité, qui est bien celle de l'échelle de l'individu : « Les mêmes scènes à la télé font horreur. Pas ici. Ce n'est pas l'horreur. Ce sont des femmes⁴⁰ ». Comme le soulignent les auteurs dans le dictionnaire *Arts et émotions*, au paroxysme de la honte se trouve la perte d'identité. C'est bien ce que confirme l'approche psychanalytique de Serge Tisseron dans l'ouvrage consacré à la honte : « Dans la honte, c'est l'individu tout entier qui est frappé à travers l'estime de lui-même ; et parce que cette estime a un rapport privilégié avec le corps et l'identité, il envisage de disparaître totalement⁴¹ ».

Malgré le refus de la dénonciation, sur les quatre récits présentés, les allusions ciblant l'institution sont relativement récurrentes et nombre d'entre elles ont justement en commun de refuser la perte d'identité du parent placé parfois mise en scène par l'institution. Quant à la question de l'identité en institution, la sociologue Isabelle Mallon, dans *Vivre en maison de retraite*, rappelle que « les dynamiques identitaires (le maintien, les reconstructions ou les déconstructions de l'identité) procèdent du travail de recomposition des rapports entre un soi intime, personnel, négocié avec des autres significatifs et un soi statutaire, lié à une position dans l'institution⁴² ». On voit bien là que le placement en maison de retraite conduit nécessairement à un remaniement ou à un ajustement identitaire, peu importent les conditions d'entrée et l'accompagnement dont les individus bénéficient. Elle ajoute que « le maintien de tout ou partie de [l'identité des résidents] se construit en minorant la place de l'institution dans la construction de soi, et ceci grâce aux familles, qu'elles soient effectivement présentes, ou convoquées par la mémoire⁴³ ». On émettra alors l'hypothèse que le récit de filiation, objet familial par excellence, reproduit et tente de résoudre le conflit identitaire émergent dans la relation duelle résident-institution. Comme évoqué précédemment, le souci de l'identité est visible dans la façon de dire la maladie et le refus de réduire son parent à celle-ci ; il s'agit bien de rendre son statut de sujet à l'individu placé. Cet écrit, pris en charge par le descendant, assure alors le maintien de la dignité, à l'opposé de la honte. Cette ambition est également directement perceptible dans la mise à distance du langage des actants de l'institution. Pierrette Fleutiaux refuse les appellatifs réducteurs et irrespectueux : « Je « n'abandonnerai pas » ma mère parmi ces épaves, je ne tolérerai pas qu'on l'appelle « mamie⁴⁴. » Cette perte d'identité fait l'objet d'un questionnement professionnel quant à la relation de soin : « Les infirmières doivent être confrontées à ce problème à chaque instant : où est le vieillard ? où est la personne ? Par lassitude, on oublie la personne, on ne voit plus que le vieillard⁴⁵ ».

La singularité de l'histoire relatée va souvent de pair avec la défense de cette singularité et c'est cela qui crée son ton politique sous-jacent. Le vieux parent ne se veut pas le représentant de tous les vieux parents. Jean-Noël Pancrazi éclaire cette uniformisation avec laquelle l'institution marque les corps :

[...] les femmes assises, ensemble, à l'autre bord – devenues presque semblables avec leurs visages blêmes et figés où les frictions savonneuses semblaient avoir retiré un dernier halo de rose, le dernier souvenir d'une teinte de peau ; leurs cheveux blancs trop serrés par une barrette identique, en corne brune et grossière, placée, pour toutes, sur le même côté, à la même hauteur du crâne, comme si une infirmière ferme et rapide avait poinçonné en série les mèches sur leurs têtes alignées de figurines basculées [...]⁴⁶.

Comment véritablement parler de soin si les gestes dispensés sont les mêmes pour tous et ont pour but d'effacer les distinctions (odeurs, coiffure, habillement) jusqu'à devenir de véritables objets que constituent ces « figurines » ? Celui qui manque l'uniformisation n'aurait alors d'autre choix, comme Mara Goyet le dénonce, que de se voir attribuer la place de bouc-émissaire⁴⁷, telle qu'elle serait imposée à son père, atteint d'un Alzheimer précoce : elle a « l'impression que [s]on père a fini par incarner aux yeux de tous l'ensemble de tous les problèmes et dysfonctionnements de l'Ehpad⁴⁸ ».

Dans ce processus, Mara Goyet tend bien à rappeler le statut de victime et non de coupable de son père : il porte le stigmate (de la vieillesse, de la démence et de la dépendance), véhicule de la honte qui conduit à son exclusion.

La littérature de l'institution dépend largement de ses représentations sociales et la qualité de l'œuvre de filiation va souvent dépendre de la distance qu'elle prend ou non avec ces représentations. Il nous semble que cette distance est la réussite de ces récits de filiation : ils ont aussi la capacité à mettre en scène des figures lumineuses de soignants, des instants de complicité en regard du chaos que la maladie et le placement viennent inscrire dans les relations. La réparation de la honte passe nécessairement par une réparation du statut d'individu de ces figures de vieux à qui la parole n'est que trop peu donnée. Dans cette volonté de maintien de l'identité du parent, l'accueil que les récits de filiation doivent cependant habilement éviter est celui de la confusion des identités entre le « je » et « il », entre le parent et l'enfant : les images de superposition et d'indistinction des corps ne sont jamais loin, surtout dans le cas des relations mères-filles (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » et *Des phrases courtes ma chérie*). La réparation de la honte et du sentiment d'indignité du parent ainsi que la réparation du lien de filiation parfois meurtri nous semblent passer par la défense de l'identité (et de la dignité) du parent à la fois vis-à-vis de l'institution mais également vis-à-vis de l'enfant qui se fait le récitant d'une histoire qui n'est qu'à demi la sienne.

*

Pour conclure, le récit de l'institutionnalisation d'un parent semble mettre en scène toutes les modulations de la culpabilité à la honte. S'il se veut réparation de la culpabilité de l'enfant par l'écriture du lien opposé au sentiment d'abandon, il est également le lieu d'un refus de l'exclusion et de l'uniformisation dues à la honte qu'éprouve le parent perçu comme vieux, malade et dépendant. Néanmoins, cela n'est pas visible dans une rhétorique de la dénonciation mais plutôt dans une rhétorique du tâtonnement, de l'hésitation, du brouillage des frontières entre le normal et le pathologique, entre soi et l'autre pour dire avec justesse les relations, les vieillesse et les maladies, rétablies dans leur identité et dans leur dignité. Cette hésitation est d'autant plus légitime qu'elle est souvent en lien avec un double travail de deuil : la réalisation de la mort du parent se fait au prix de la réalisation de sa propre condition mortelle pour l'auteur. De plus, le dévoilement auquel conduit l'entreprise biographique peut parfois être freiné par la crainte de trahison de celui qu'elle décrit, alors source d'une nouvelle culpabilité.

¹ Comité Consultatif National d'Éthique, Avis n° 128 (15 février 2018), « Enjeux éthiques du vieillissement ».

² *Ibid.*, p. 10.

³ Gefen Alexandre, *Réparer le monde*, Paris, José Corti, 2017, p. 118.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Nous citerons pour exemples les trois romans suivants : *Le Long séjour* de Régine Detambel (1991), *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal (2007) et *Les Gracitutes* de Delphine de Vigan (2019).

⁶ Viart Dominique, Vercier Bruno et Evrard Franck, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 93.

⁷ Demanze Laurent, *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Paris, José Corti, 2008, p. 37.

⁸ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1999, p. 39 et p. 44.

⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁰ Scotto Di Vettimo Delphine, *Vivre et survivre dans la honte*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 179.

¹¹ Goyet Mara, *Ça va mieux, ton père ?*, Paris, Stock, 2018, p. 10.

¹² *Ibid.*

¹³ Scotto Di Vettimo Delphine, *Vivre et survivre dans la honte*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴ *Ibid.* (souligné par nous)

- ¹⁵ Goyet Mara, *Ça va mieux, ton père ?*, op. cit., p. 28.
- ¹⁶ Fleutiaux Pierrette, *Des phrases courtes ma chérie*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 82.
- ¹⁷ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 28.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 73.
- ¹⁹ Pancrazi Jean-Noël, *Long séjour*, Paris, Gallimard, 1998, p. 94.
- ²⁰ Demanze Laurent, *Encres orphelines*, op. cit., p. 37.
- ²¹ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 51.
- ²² Excepté pour le récit de Pierrette Fleutiaux dont nous verrons la revendication pour ceux qui ne sont concernés que par la « vieille vieillesse » (Fleutiaux Pierrette, *Des phrases courtes ma chérie*, op. cit., p. 219.)
- ²³ Gefen Alexandre, *Réparer le monde*, op. cit., p. 9.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ Pancrazi Jean-Noël, *Long séjour*, op. cit., p. 17.
- ²⁶ CNRTL/TLFi, article « honte » [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/honte> (consulté le 14 janvier 2021). Les deux acceptations de la honte distinguées par le dictionnaire *Arts et émotions* (2016) sont les mêmes, soit une acceptation sociale d'un côté, un sentiment individuel de l'autre : « La honte est une émotion pénible qui survient lorsque nous sommes l'objet du dédain, du rejet ou de la désapprobation ou bien lorsque nous prenons conscience de nos défauts ou de notre infériorité ». Voir Rallo Ditche Elisabeth et al., « Honte », in Bernard Mathilde, Gefen Alexandre et Talon-Hugon Carole (dir.), *Arts et émotions* [En ligne], Paris, Armand Colin, 2016, p. 190-201 [consulté le 14 janvier 2021], <http://www.cairn.info/arts-et-emotions--9782200294823-p.ge-190.htm>
- ²⁷ Quatrième de couverture de tous les livres de la collection « L'un et l'autre ».
- ²⁸ Ernaux Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 24.
- ²⁹ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 13.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 92.
- ³¹ Pancrazi Jean-Noël, *Long séjour*, op. cit., p. 59.
- ³² *Ibid.*, p. 62.
- ³³ Goyet Mara, *Ça va mieux, ton père ?*, op. cit., p. 127-128.
- ³⁴ Fleutiaux Pierrette, *Des phrases courtes ma chérie*, op. cit., p. 219.
- ³⁵ C'est l'argument de Jean Maisondieu, en faveur d'une interprétation psycho-sociale de la maladie d'Alzheimer, et non bio-médicale. Voir Maisondieu Jean, *Le Crépuscule de la raison. En finir avec l'Alzheimer sans frontières !*, Montrouge, Bayard, 2018.
- ³⁶ C'est le cas de différents essais comme celui d'Hermann Hesse, *Éloge de la vieillesse* (Calmann Lévy, 2000) ou de Régine Détambel, *Le syndrome de Diogène* (Actes Sud, 2007).
- ³⁷ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 13.
- ³⁸ Goyet Mara, *Ça va mieux, ton père ?*, op. cit., p. 34.
- ³⁹ Pichot Julie, « Maison de retraite : derrière la façade », *Envoyé spécial*, France 2, 20 septembre 2018 ou Richard Elise, « Maisons de retraites, maintien à domicile : le scandale des personnes âgées maltraitées », *Zone Interdite*, M6, 7 octobre 2018.
- ⁴⁰ Ernaux Annie, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », op. cit., p. 25.
- ⁴¹ Tisseron Serge, *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod, 2007, p. 13.
- ⁴² Mallon Isabelle, *Vivre en maison de retraite. Le dernier chez soi*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 174.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 185.
- ⁴⁴ Fleutiaux Pierrette, *Des phrases courtes ma chérie*, op. cit., p. 29.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.
- ⁴⁶ Pancrazi Jean-Noël, *Long séjour*, op. cit., p. 37-38.
- ⁴⁷ En étudiant les cas d'hospitalisation en gériatrie-psycho-gériatrie de résidents d'EHPAD, des chercheurs ont montré la réalité de la désignation d'un résident bouc émissaire en institution sans que celle-ci en soit consciente. Voir Brethes Christophe, Charrier Patrick et Monsedju Kenfuri Pithou, « Le résident bouc émissaire en EHPAD », *NPG Neurologie-Psychiatrie-Gériatrie*, vol. 13, n° 78, décembre 2013, p. 344-349.
- ⁴⁸ Goyet Mara, *Ça va mieux, ton père ?*, op. cit., p. 51.

Troisième volet

Dire et réparer la honte suicidaire dans le théâtre contemporain

Maria Einman, université de Tartu

135

Revue *Traits-d'Union*

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

Résumé : Cet article se propose d'examiner, à partir de cinq pièces de théâtre contemporaines, les enjeux de la honte liée au suicide du personnage – d'une part, de la honte qui mène au suicide, d'autre part, de la honte qu'éprouvent les proches du suicidé. Si dans les pièces qui se fondent sur le dialogue, la honte reste le plus souvent indicible, la forme du monologue permet de la réinsérer dans le champ discursif et même de faire communiquer les morts et les vivants. Les pièces étudiées indiquent ainsi à leur spectateur la voie pour parvenir à la réparation de la honte suicidaire qui consiste, au fond, à supprimer le décalage entre l'existence de l'individu et l'idéal de cette existence forgé par les normes sociétales ou familiales, ce qui n'est possible que dans le cadre d'un dialogue véritable avec l'Autre, fondé sur l'acceptation compassionnelle.

Mots-clés : honte, suicide, théâtre contemporain, monologue.

Abstract : This article aims to study the shame linked to a character's suicide in five contemporary plays: the shame that leads to suicide, but also the shame experienced by the suicide's relatives. Whereas in the plays based on dialogue, this shame remains most often unspeakable, the form of the monologue makes it possible to reinsert shame into the discursive field and even to establish communication between the living and the dead. The plays under study thus indicate to their spectator how to overcome suicidal shame, which implies, basically, eliminating the gap between one's existence and the ideal of this existence forged by societal and family standards. This process can only be achieved through genuine dialogue with the Other, based on compassionate acceptance.

Keywords : shame, suicide, contemporary theatre, monologue.

*

La honte érige un mur de silence entre celui qui a honte et son entourage : souvent, transgresser ce non-dit s'avère compliqué, voire impossible. Toutefois, pour réparer la honte, il serait a priori nécessaire de la reconnaître, et pour la reconnaître, il faudrait en parler. Dans le théâtre, qui se fonde sur le dialogue, ce mur de silence s'avère relativement perméable et la honte peut être mise en mots : cela veut-il dire que le théâtre offrirait les moyens de sa réparation ? Pour répondre à cette interrogation, nous nous proposons d'aborder la manière dont le théâtre contemporain s'empare de la honte à partir d'un choix de pièces mettant en jeu un motif particulier, le suicide : *La Sourde oreille* de Torben Betts (2004), *Service suicide* de Christian Lollike (2012), *Le Fils* de Marine Bachelot Nguyen (2017), *Anatomy of a suicide* d'Alice Birch (2017) et *Le Monologue de l'exil* d'Aiat Fayez (2018)¹. Après avoir interrogé les tenants et les aboutissants de la honte qui peut mener au suicide et de la honte que peuvent éprouver les proches d'un suicidé, nous examinerons leur traitement au sein des pièces de théâtre « dialoguées », où la honte suicidaire et post-suicidaire se voient refoulées dans le champ du non-dit, et au sein des textes dramatiques qui se fondent sur le monologue, où la honte est réinsérée dans le champ discursif, ce qui permet sinon de la réparer, du moins de l'atténuer.

Enfin, il s'agira de se pencher sur l'effet des pièces évoquées sur le spectateur : que celui-ci se reconnaisse pleinement ou non dans les situations qu'elles offrent à son regard, elles sont toujours susceptibles d'éveiller sa compassion envers les personnages éprouvant la honte et de le sensibiliser ainsi à la problématique en question.

■ La honte (post-)suicidaire

La honte pourrait être définie en s'appuyant sur le vocabulaire théâtral, et notamment via la notion de dialogue. « Effet d'opprobre entraîné par un fait [...] transgressant une norme éthique » ou « sentiment de pénible humiliation qu'on éprouve en prenant conscience de son infériorité, de son imperfection (vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose) » selon la définition du dictionnaire², la honte est dialogique par essence. Dans *L'Être et le néant*, Jean-Paul Sartre souligne qu'il est impossible d'éprouver la honte uniquement sur le mode du pour-soi, c'est-à-dire qu'elle surgit sous le regard de l'autre : « J'ai honte de moi *tel que j'apparais* à l'autrui³ ». La honte naît donc nécessairement dans le cadre du dialogue, compris dans le sens large du terme, que ce dialogue soit réel ou imaginaire, qu'il ait lieu entre les personnes en chair et en os ou se déroule dans l'imaginaire du sujet.

Pour en donner un exemple, dans *La Sourde oreille*, comédie réaliste sombre de Torben Betts, la famille d'un jeune militant écologiste suicidé se réunit après son enterrement. En illustrant le dysfonctionnement de la communication au sein d'une famille, cette pièce de théâtre met en scène une multitude de situations embarrassantes ou gênantes (et de ce fait comiques), où les personnages ne s'entendent pas ou ne veulent pas s'entendre. Au fond, la gêne ou l'embarras, qui sont des manifestations atténuées de la honte, découlent du fait que le dialogue patine sans cesse, car les répliques des personnages ne trouvent pas de réponses qui puissent le faire avancer. Souvent, leur parole hésitante, parsemée de points de suspension, se heurte au silence ou aux réponses monosyllabiques. Ainsi, dans la deuxième scène du second acte, Derrick, l'oncle du jeune suicidé, entre dans l'espace scénique et tente de lancer une blague pour alléger l'atmosphère pesante qui y règne, mais ce n'est pas le rire qui l'accueille :

DERRICK. – La lune est magnifique. Je pense que nous n'allons pas tarder à nous transformer en loups-garous.

Il imite le hurlement d'un loup.

Un silence gêné⁴.

La réplique et la réponse sont donc déplacées ou décalées par rapport aux attentes à la fois du personnage et de ses interlocuteurs, ce qui provoque un embarras général. Or le décalage, outre qu'il crée une gêne, semble fonder la honte à proprement parler. La psychanalyse postule notamment que la honte est le fruit du décalage entre le Moi et l'idéal du Moi⁵, lequel est forgé, pour une grande partie, par les normes familiales ou sociétales, donc toujours au sein du dialogue entre le Moi et les autres, fût-il relativement abstrait. On distingue aussi entre la honte « rouge », la réaction immédiate à un acte que le sujet perçoit comme étant décalé par rapport à la norme, dans le présent de l'action ou *a posteriori*, lorsqu'il s'en souvient, et la honte « blanche ». Pour ce qui est de cette dernière, il s'agit d'une honte invisible qui n'est pas situationnelle, mais existentielle, allant de pair avec l'(auto-) exclusion du groupe social⁶. Dans ce cas, métaphoriquement parlant, le sujet perçoit en permanence son Moi (ou son identité) comme une sorte de réplique déplacée qui ne reçoit ni ne recevra jamais de bonne réponse, c'est-à-dire qui ne sera jamais acceptée par l'autrui. Par conséquent, il tend à s'effacer devant les autres : devant la famille, les amis ou la société entière.

Il n'est pas donc étonnant que ce soit ce genre de honte qui soit le plus à même de mener le sujet à se donner la mort, l'une des raisons principales du suicide étant, justement, la désintégration de l'individu au sein du groupe⁷. Dans notre corpus d'étude, la honte qui mène au suicide est, au fond, toujours une honte « blanche⁸ », même si l'acte suicidaire peut être déclenché par un événement ponctuel. Ainsi, *Le Fils* de Marine Nguyen parle d'un adolescent homosexuel dont l'identité sexuelle n'est reconnue ni par ses parents, ni par ses amis – il s'empoisonne après avoir compris que sa mère ne l'acceptera jamais tel qu'il est. Maints personnages du *Service suicide* de Christian Lollike sont hantés par le sentiment de ne pas être à la hauteur ou encore de ne pas pouvoir trouver leur place dans leur famille ou dans la société. Dans *Le Monologue de l'exil* d'Aiat Favez, l'ami du narrateur, universitaire d'origine iranienne vivant en Europe, se suicide puisqu'il est incapable de « fuir son ombre » ou ses origines pour trouver un « chez soi » véritable⁹, incapable de s'inscrire dans le monde qui l'entoure, obsédé par la volonté d'être un autre, intimidé par les questions liées à son identité¹⁰. Tous ces exemples traduisent parfaitement le décalage entre le Moi et l'idéal du Moi évoqué. Notons aussi que la honte, dans ces cas, ne concerne jamais l'acte suicidaire, car de fait, elle freine le passage à l'acte, sans évoquer que le suicide, au fond, est la manifestation la plus extrême et radicale du Moi qui, dans une dernière tentative désespérée, tente de replacer le monde sous son contrôle. Outre la honte suicidaire, on peut parler de la honte post-suicidaire, celle des survivants, c'est-à-dire de la honte qu'éprouvent les proches de celui qui s'est tué. Dans les pièces étudiées, elle ne s'exprime jamais directement – on y reviendra. Cette honte repose également sur le décalage et se mêle intimement à la culpabilité : pour les proches du suicidé, il s'agit d'avoir manqué à son devoir. Au regard de la société, ils auraient dû empêcher le suicide, mais ils ne l'ont pas fait : de la sorte, les parents d'un enfant suicidé ne pourront plus jamais se considérer ou être considérés comme des parents idéaux.

Que faudrait-il pour réparer ces deux types de honte, suicidaire et post-suicidaire ? *A priori*, quel que soit le cas, il s'agirait de supprimer, en premier lieu, le décalage fondateur. Pour ce qui est de la honte suicidaire, où l'existence de l'individu se voit décalée par rapport à l'idéal, il existe, *grosso modo*, deux possibilités pour l'accomplir. La première serait justement la mort volontaire qui supprime radicalement le décalage devenu insupportable : on verra que c'est cette possibilité de réparation que met en lumière *Service suicide* de Lollike. La seconde, en revanche, serait d'accepter et de reconnaître le décalage comme une variante de la norme, ce qui est pourtant compliqué, car cela nécessite l'intervention de l'Autre, et il faut que son acceptation et sa reconnaissance soient inconditionnelles : autrement, au lieu d'être réparée, la honte montera en puissance, ce qui peut conduire à des conséquences fatales. *Le Fils* de Marine Nguyen illustre bien ce cas de figure. Quand la mère profondément religieuse découvre l'homosexualité de son fils, elle est d'abord déroutée et humiliée. Elle tâche tout de même de parler à celui-ci afin de lui faire comprendre qu'elle l'aime et l'accepte tel qu'il est. Le dialogue ne réussit pas pour autant, car la mère cherche à réparer sa propre honte plutôt que de remédier à celle de son enfant et, au lieu de reconnaître la normalité de celui-ci, essaie de le ramener violemment à sa propre définition de la normalité. Non seulement elle emploie le pronom « ça » pour faire référence au petit ami de son fils, mais aussi elle l'invite à rejoindre le mouvement contre le mariage pour tous afin qu'il puisse « expier ses péchés, car le Christ est miséricordieux¹¹ ». Il n'est dès lors pas étonnant que cette acceptation, qui est de fait une humiliation déguisée, ne fasse qu'empirer la situation : suite à ce dialogue, le jeune homme s'empoisonne.

En ce qui concerne la réparation de la honte post-suicidaire, à première vue, elle pourrait sembler impossible, car supprimer le décalage demanderait de remplir son devoir envers le suicidé : l'empêcher, *a posteriori*, de mener à bien son acte, ou bien encore obtenir du suicidé une sorte de rédemption posthume en lui offrant l'acceptation et la reconnaissance dont il était privé. Or la mort est irréversible et les morts ne parlent pas.

C'est ici que le théâtre peut intervenir, en permettant, par l'utilisation de moyens qui lui sont propres, de réaliser l'impossible, c'est-à-dire de faire dialoguer, via l'imaginaire, les morts et les vivants.

■ Dialogues et monologues

Notre corpus d'étude fut constitué de manière aléatoire : nous avons tapé « suicide » dans le moteur de recherche du portail theatre-contemporain.net et nous avons retenu, parmi les résultats, les cinq premières pièces de théâtre qui ont été jouées et/ou publiées en France depuis 2000 et dont le synopsis ou le titre laissaient supposer qu'elles comportaient au moins un suicide effectif. En étudiant ces pièces de plus près, nous fûmes amenée à constater, non sans étonnement, qu'en ce qui concerne la figuration et le traitement de la mort volontaire et de la honte (post-)suicidaire, une différence très nette se profile entre les pièces reposant sur le dialogue entre plusieurs personnages, et les textes dramatiques qui se constituent d'un ou de plusieurs monologues. Dans les premières, le suicide se voit relégué, pour la plupart, dans le champ du non-dit et de l'irreprésentable et il devient par conséquent difficile, voire impossible, de comprendre s'il est accompagné ou non de honte ; les seconds, au contraire, confèrent une visibilité importante aussi bien à la honte qu'au suicide, surtout sur le plan discursif.

Ainsi, il s'avère que le « suicide du jeune militant écologiste » de *La Sourde oreille* de Torben Betts n'est explicitement évoqué que dans le résumé de la pièce, sur le troisième quart de couverture. Dans la pièce elle-même, les personnages éludent cet événement d'une manière si habile que le lecteur qui n'aurait pas lu le résumé serait sans doute amené à s'interroger, jusqu'à la fin de la pièce, sur la raison pour laquelle ils se sont réunis. Le premier acte laisse deviner que la famille se retrouve suite à l'enterrement d'un de leurs proches, mais on n'apprend qu'au début du second acte qu'il s'agit du fils de Christine et David et du frère de Gillian, et c'est dans la dernière scène que l'on apprend qu'il s'est tué. Dans un tel contexte, aucun détail n'est donné sur la mort du jeune homme ni sur la manière dont les personnages la vivent : désirant échapper à la souffrance intime, « incapables de pleurer leurs morts¹² », ils évitent d'aborder le sujet dangereux, jusqu'à ce que dans la scène finale, Christine éclate de colère en criant : « Je veux qu'on me rende mon fils ! » Sa tirade est pourtant accueillie de la même manière que la blague de Derrick citée plus haut : les autres personnages en scène se taisent, visiblement gênés. *Anatomy of a suicide* d'Alice Birch présente un tableau similaire. Cette pièce met en scène l'histoire de trois générations de femmes : la mère qui se donne la mort, sa fille qui finit également par se suicider et sa petite-fille qui semble trouver enfin le moyen de se réconcilier avec le passé et d'échapper à la malédiction familiale. Or, bien que les deux suicides soient donnés à voir à même l'espace scénique, les personnages n'en parlent quasiment jamais (circonstance pour le moins étonnante vu le titre). D'une part, leurs répliques sont en général lapidaires et les effusions discursives sont rares ; d'autre part, ces effusions ne concernent jamais la causalité des faits. Le spectateur ignore donc les raisons *précises* pour lesquelles les personnages se tuent ou choisissent de ne pas se tuer ; de même, il ignore l'effet que leur acte exerce sur leurs proches. Bien évidemment, il peut toujours supposer que le suicide de la mère conditionne celui de la fille, et que la petite-fille s'enferme dans la solitude à cause de ces deux morts volontaires, mais ce n'est jamais directement confirmé par le texte. En ce qui concerne la pulsion suicidaire, Carol, la mère, se limite à répéter plusieurs fois qu'elle ne veut pas rester (dans ce monde), mais sa fille Anna ne dit pas un seul mot à ce sujet. De même, si la honte suicidaire/post-suicidaire y est présente, force est de constater qu'elle n'arrive pas non plus à transgresser la barrière du non-dit. Elle se manifesterait plutôt implicitement, dans le fait que les trois protagonistes s'emmurent dans la solitude, en repoussant les autres personnages dès que leur relation risque de devenir trop intime, et arrivent difficilement à mener un dialogue, se taisant souvent au lieu

de répondre. Par conséquent, un grand nombre de scènes d'*Anatomy of a suicide* ne sont pas sans rappeler celles de *La Sourde oreille* : il s'agit de situations embarrassantes où les interlocuteurs, de surcroît, n'arrivent pas à bien interpréter les intentions discursives l'un de l'autre. Et si chez Torben Betts, le suicide sert à mieux révéler l'incapacité des personnages à faire face à la souffrance et à parler de sujets sérieux, chez Alice Birch, il semble littéralement jeter une ombre sur la famille, en empêchant ses membres, qui n'ont pas le courage (ou ont honte ?) de traverser cette région mal éclairée, de se rapprocher pour se parler.

Les textes dramatiques comportant un ou des monologues qui ouvrent sur l'espace intime du personnage permettent, en revanche, de considérer le suicide et la honte beaucoup plus ouvertement, quoique la honte post-suicidaire reste toujours implicite et semble devenir plutôt le moteur du discours, car le monologue, dans ce cas, peut agir comme une force rédemptrice. Ainsi, *Le Fils* de Marine Nguyen se présente sous la forme d'un récit introspectif qui passe constamment de la première à la troisième personne : dans la mise en scène de David Gauchard, qui avait proposé l'idée originale de la pièce¹³, l'ensemble du texte est livré, sous forme de monologue, par Emmanuelle Hiron. Elle incarne la mère qui reconstruit l'histoire de sa vie du jour de la naissance de son fils jusqu'au jour où il se donne la mort, afin de mieux comprendre son suicide. Catholique fervente, elle trouve « une grande joie » à participer aux manifestations contre *Sur le concept du visage du fils de Dieu* de Castellucci et contre le mariage pour tous : en apprenant que son fils est homosexuel, elle a « trop de honte¹⁴ ». Ainsi, elle n'arrive à le dire ni à son mari, ni au prêtre, ni même au Christ – à l'église, devant son image, elle ne fait que répéter les prières apprises par cœur. Au bout d'un certain temps, elle trouve enfin le courage de se confier à une amie qui lui offre son écoute réconfortante et lui conseille de parler à son fils : s'ensuit le dialogue violent, déjà évoqué, qui pousse le fils au suicide. À l'enterrement de celui-ci règne « un silence insupportable¹⁵ », traversé par des murmures humiliants, et la mère éprouve elle-même le désir aigu de rejoindre son fils au fond du trou, mais peu de temps après l'enterrement, elle reçoit un petit mot de la mère de Thomas, le petit ami de son fils, qui lui propose « juste d'aller boire un café si elle veut¹⁶ ». Dans ce texte de théâtre, le non-dit de la honte engendre donc la souffrance, et l'écoute attentive, qui brise le mur du silence, conduit à la compassion. Le monologue de la mère, flux de parole libérée, peut alors être considéré comme une tentative de réparer la honte – la honte post-suicidaire, celle d'avoir précipité la mort de son fils.

Sur un autre plan, le monologue peut également ouvrir la possibilité sinon de dialoguer avec les morts, du moins de leur adresser la parole. Dans *Le Monologue de l'exil*, Aiat Fayezi, qui parle en son nom propre, s'adresse à son ami de longue date qui s'est défenestré. De même que dans *Le Fils*, ce monologue est une reconstitution du passé – le narrateur tente de reconstruire la personnalité de son ami, leur amitié et les circonstances précises du suicide pour mieux comprendre cet événement. Même si l'instant de la mort et les motivations intimes de l'ami suicidaire restent inaccessibles, la reconstitution narrative, qui ne suit pas d'ailleurs la trame chronologique, se composant de souvenirs, images et réflexions juxtaposés, permet au narrateur de constater à maintes reprises, puis de conclure que la mort volontaire de son ami qui a passé sa vie à chercher un pays natal où son « errance intérieure » pourrait enfin cesser, était inévitable :

Tu étais accablé par la vie. Je suis accablé par ta mort.

Après tout, peut-être mettais-tu la barre si haut qu'il n'était pas possible de te réconcilier avec un pays natal – *quel qu'il fût*¹⁷ ?

Or au-delà de la reconstitution du passé dans le but d'expliquer le suicide, ce monologue est un moyen de rendre hommage à l'ami suicidé en posant sur sa personnalité, sa vie et son acte ultime un regard admiratif et compassionnel. « Je t'appréciais, vivant. Je t'admire, mort. Tu es resté maître jusqu'au bout, » dit le narrateur, qui avoue avoir été lui-même tenté par l'idée de la mort volontaire¹⁸, et

Mort, tu as vaincu la dysharmonie : tu t'es retrouvé¹⁹. » Et même si dans le monologue, la honte post-suicidaire n'est jamais mentionnée (on n'y trouve que des traces d'une certaine culpabilité de ne jamais avoir (eu) le courage de suivre l'exemple de son ami), il semble permettre au narrateur de dire à celui-ci, ouvertement et sans rien cacher, tout ce qu'il n'aurait pas pu ou ne pourra plus lui dire, et de lui montrer qu'il l'accepte pleinement, jusque dans son acte ultime.

Enfin, la forme du monologue permet aussi de donner la parole aux morts. C'est le cas du *Service suicide* de Christian Lollike, composé à partir des documents véridiques, qui mérite d'être examiné en détail, vu la manière particulière dont il traite du suicide et de la honte suicidaire. Dans la première partie de ce texte théâtral, « Le catalogue des suicides », ce sont les suicidés eux-mêmes qui commentent, *post mortem*, les tenants et les aboutissants de leur acte, tout en permettant d'accéder à l'inaccessible, c'est-à-dire à l'après-mort. Il est à souligner qu'outre-tombe, les morts de Lollike sont heureux, car si leurs suicides sont pour la plupart motivés par le sentiment de ne pas être à la hauteur ou encore de gêner l'existence des autres, dans la mort, le mal de l'humiliation et la honte d'exister disparaissent. Le suicidé du « Catalogue C » est un petit garçon qui a décidé de quitter le monde pour ne plus embarrasser sa mère : celle-ci « ne pouvait plus [le] garder » et voulait le confier aux services sociaux. Entre autres, il raconte un rêve qu'il a fait juste avant de se noyer dans un puits et qui témoigne du calme et de l'inviolabilité que l'on retrouve dans la mort indolore :

Alors une nuit où j'avais fait plein de rêves, j'ai rêvé que j'étais mort. J'étais couché comme ça sans bouger du tout et je me regardais d'en bas. Et puis je suis allé voir les autres à l'école pour leur dire que *ça m'avait pas fait mal* et que maintenant j'étais mort. Et puis je me suis couché par terre. Comme ça. Et ils avaient plus qu'à me piétiner, alors Sandra, elle a craché, et Sofus, lui, il s'est même assis sur ma tête - *et ça m'a pas fait mal*²⁰.

La seconde partie de la pièce, plus explicitement sociocritique, met en scène le dialogue entre le candidat au suicide et deux employés de la société *Exit society*, laquelle, dans la veine du *Magasin des suicides* de Jean Teulé, propose un éventail large de manières de quitter le monde – suicide silencieux, réfléchi, mélancolique, cynique, discret... Le client potentiel demande à être euthanasié, car lui qui ne sait pas « se vendre », ne supporte pas de vivre selon les normes de la société contemporaine où il sera toujours un individu raté :

A. - Je ne supporte pas de vivre dans une culture qui me renvoie à l'impitoyable ici- maintenant de l'accomplissement personnel. Je ne supporte pas de vivre dans une culture où tous les gens doivent être de petits succès ambulants, où personne ne doit perdre, ni demander de l'aide. Mon CV est bourré d'échecs. Alors, aidez-moi [...] Je me suis baptisé FI-AS-CO, et là je n'ai plus envie de jouer le rôle. [...].

B. - Gersine et moi avons analysé votre profil psychologique. Nous n'avons aucun doute. Vous êtes un être défectueux dont l'absence ou l'élimination ne peuvent que profiter à tous. Non seulement au plan de développement politique et social perdu, mais également à vos proches²¹.

Dans les deux premières parties du *Service suicide*, la mort volontaire est donc clairement et même cruellement posée comme un moyen efficace de réparer la honte suicidaire. La troisième partie, « Droit au suicide », va dans le même sens. Il s'agit d'un texte anonyme qui n'est assigné à aucun personnage, qui propose des conseils pour quitter le monde d'une manière efficace²² et dont la partie finale retourne l'idéologie post-industrielle, fondée sur l'individualisme, contre elle-même : s'il faut garantir à chacun le maximum de droits individuels, le suicide en relève par excellence²³ ; et notre seule responsabilité collective serait alors de « se libérer, soi-même et mutuellement, de l'archaïque notion chrétienne de faute » en cessant de considérer le suicide comme un acte honteux²⁴. Toutefois, la quatrième et dernière partie du *Service suicide* introduit un changement d'optique en donnant la parole aux survivants, notamment aux proches des suicidés de la première partie, qui s'adressent à leurs morts.

Dans leurs monologues, ils expriment leurs regrets et leurs accusations, la douleur de l'absence et la compassion, mais ils leur disent aussi enfin tout ce qu'ils n'ont jamais eu le courage de leur dire. Lollike propose ainsi un tableau complet du suicide « contemporain », motivé, entre autres, par la honte de ne pas réussir à tenir le rôle imposé par la famille ou la société, et sa pièce de théâtre fait littéralement dialoguer les morts et les vivants, fût-ce au travers de l'imaginaire du lecteur ou du spectateur, dans lequel leurs monologues se font écho. De même que *Le Fils* et *Le Monologue de l'exil*, cette pièce de théâtre ouvre, ce faisant, une voie possible à la réparation de la honte suicidaire et/ou post-suicidaire, non seulement pour les personnages, mais aussi pour le spectateur.

■ Du côté du spectateur

Cela dit, les textes de Nguyen et de Favez mettent en scène la situation où le proche d'un suicidé procède à la reconstitution narrative du passé dans le but de mieux comprendre le suicidé et son acte ultime. Si cela ne peut pas supprimer entièrement le décalage que la mort volontaire et irréversible fait surgir, cela pourrait l'atténuer sensiblement. De fait, au sein de ces deux monologues, les survivants se focalisent, outre leurs propres souffrances – que *Le Monologue de l'exil*, d'ailleurs, évoque d'une manière très succincte –, sur les souffrances que le suicidaire a dû traverser. En les faisant passer dans le champ du dicible, ils les acceptent et rendent ainsi justice à l'acte du suicidé et à sa personne, pour ne pas dire à son Moi réel. Par cette acceptation même, ils réparent sa honte d'exister, fût-ce *post mortem*. Autrement dit, ils remplissent leur devoir manqué, ce qui devrait réparer ou atténuer, du même coup, la honte post-suicidaire.

Sous toute réserve, on peut également imaginer que ces monologues pourraient produire un effet bénéfique sur un lecteur ou un spectateur qui aurait vécu une situation similaire et qui, en s'identifiant à la situation représentée²⁵, pourrait être amené à traverser une sorte d'expérience cathartique. Assister au monologue s'avère comparable à un rituel de guérison : non seulement le suicidé et son acte, mais aussi le survivant et sa honte s'y voient resitués dans le champ discursif. Le théâtre, par les moyens qui lui sont propres, leur rend ainsi leur légitimité ; et le lecteur ou le spectateur peut dès lors retrouver sa légitimité à lui par le biais de l'identification. Ce sont aussi la publication et surtout la mise en scène du texte, c'est-à-dire sa validation publique, qui renforcent le fonctionnement « rédempteur », en faisant sortir celui qui a honte de sa solitude, par un détour paradoxal, sans qu'il doive parler de sa propre humiliation : la fiction lui tend le miroir dans lequel il se reconnaît et se voit en même temps reconnu par les autres – par l'auteur, par le public dans la salle, par les autres lecteurs du texte publié... Qui plus est, la fiction lui permet d'abandonner le paradigme de la honte en faveur de celui de la compassion : envers les morts, envers les vivants et, au bout du compte, envers lui-même.

Et même s'il ne se reconnaît pas dans le reflet du miroir, ces œuvres dramatiques peuvent le sensibiliser à la honte suicidaire et au suicide, en lui montrant les processus qui y mènent et en lui indiquant la solution possible pour les réparer ou les prévenir. De fait, l'ensemble des pièces du corpus mettent en lumière les situations où la communication entre les personnages s'avère dysfonctionnelle. Nous avons déjà vu ce qu'il en était des dialogues d'*Anatomy of a suicide* et de *La Sourde oreille* ; en ce qui concerne *Le Fils*, *Le Monologue de l'exil* et *Le Service suicide*, leur forme même renvoie, d'une certaine façon, à l'impossibilité des échanges profonds entre les êtres, que le fond ne fait que souligner. Si dans *Le Fils*, la mère souffre principalement de l'impossibilité de dire sa honte, et le suicide de son fils est précipité par un dialogue mal tourné, dans *Le Monologue de l'exil*, le narrateur constate, vers la fin, non sans une certaine amertume, que tous ceux qui entouraient son ami suicidé n'ont pas été « assez fins, subtils, sensibles pour [l]e rencontrer au plus proche de [lui]-même » et que de fait, ils ne l'ont jamais connu véritablement²⁶.

Les monologues des morts et des vivants du *Service suicide*, même s'ils forment une sorte de dialogue étrange dans l'imaginaire du spectateur, témoignent également de l'extrême solitude des êtres. La parole des vivants résonne dans le vide, et les morts reviennent sans cesse sur l'inutilité de parler aux autres : la jeune fille qui s'est jetée sous le train se souvient des « Tu dis n'importe quoi » que son père lui sortait aussitôt qu'elle tentait de lui faire part de ses peines (« Catalogue A ») ; le vieillard pendu avoue ne pas avoir su écrire une lettre d'adieu à son fils qui ne lui avait pas rendu visite depuis longtemps (« Catalogue B ») ; le pasteur qui s'est donné la mort explique l'avoir fait parce que « personne ne voulait écouter » Dieu qui parlait dans son âme et à travers sa bouche (« Catalogue H »)... Étonnamment, l'un des rares dialogues « fonctionnels », dans l'ensemble des pièces en question, est le dialogue entre le candidat au suicide et les employés d'*Exit society* de Lollike, que nous avons cité plus haut²⁷, mais il n'est fonctionnel que parce qu'il se déroule dans un cadre bien défini : il ne s'agit pas d'un échange entre deux êtres humains, mais d'une conversation entre le client et les prestataires du service, aussi inhabituel que soit celui-ci.

Toutefois, le caractère paradoxal et subversif de ce dernier dialogue serait aussi le plus à même d'éveiller la compassion chez le spectateur, d'une manière tout à fait classique, aristotélicienne : le monde où l'on admet si aisément la défektivité d'une personne et l'utilité conséquente de son élimination inspire de la terreur (et en même temps, ne serait-ce pas le reflet de la société contemporaine dont les principes sont ainsi dévoilés et poussés à l'extrême ?). Or la compassion peut naître aussi de la simple vue des personnages qui essaient, sans y réussir, de se rapprocher des autres ou, sur un plan plus général, du monde ou de la société, qui tentent de dialoguer avec eux, mais dont les répliques ne reçoivent jamais de réponse adéquate et, par cette absence de réponse même, deviennent décalées ou déplacées. Au bout du compte, il paraît que les pièces du corpus suggèrent implicitement qu'il n'y ait qu'une seule solution pour réparer la honte suicidaire ou la honte d'exister, mais aussi la honte post-suicidaire, la solution qui consiste à apprendre à dialoguer avec l'Autre. D'une part, en lui offrant une écoute attentive, compréhensive et silencieuse, pareille à celle d'un spectateur de théâtre, qui, lorsqu'il est immergé dans la fiction, *a priori*, ne juge pas, mais accepte les personnages et la situation dans laquelle ils se trouvent ; d'autre part, en ayant le courage de dire à l'Autre tout ce qui est important sans attendre l'arrivée de la mort.

¹ Betts Torben, *La Sourde oreille*, traduit de l'anglais par Péliissier Blandine, Paris, Éditions Climats, Maison Antoine Vitez, 2004 ; Lollike Christian, *Service suicide*, traduit du danois par Dubost Catherine Lise et Limal Emmanuel, Paris, Éditions théâtrales, 2012 ; Bachelot Nguyen Marine, *Le Fils*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2017 ; Birch Alice, *Anatomy of a suicide*, London, Oberon Books, 2017 ; Favez Aiat, *Place des minorités ; Le Monologue de l'exil*, Paris, L'Arche, 2018.

² *Trésor de la Langue Française Informatisé*, « Honte ».

³ Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 260.

⁴ Betts Torben, *op. cit.*, p. 110.

⁵ Ciccone Albert, Ferrant Alain, *Honte, culpabilité et traumatisme*, Paris, Dunod, 2015, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

⁷ C'est la conclusion à laquelle aboutissent Émile Durkheim dans son ouvrage fondateur *Le Suicide* (1897) et Maurice Halbwachs dans *Les Causes du suicide* (1930) ; les recherches actuelles confirment ce propos.

⁸ La honte suicidaire « rouge » serait plutôt caractéristique des drames du XIX^e siècle où l'on peut encore rencontrer des suicides causés par l'humiliation ou le déshonneur : il suffit de penser à Chatterton de Vigny dont le personnage éponyme, jeune poète, s'empoisonne, n'étant pas à même de soutenir l'idée de devenir valet de chambre pour pouvoir gagner sa vie.

⁹ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 89.

¹⁰ « Tu étais désespéré de devoir te livrer à d'incessants coming out dès que tu tenais une conférence à l'étranger : né en Iran, de parents iraniens, parlant persan, *etc.* Tu aurais aimé susurrer à l'auditoire : 'Ce n'est pas tout à fait moi, c'est mon ombre que je ne cesse de fouler sans réussir à la dissiper.' » (Favez Aiat, *op. cit.*, p. 89).

¹¹ Bachelot Nguyen Marine, *op. cit.*, p. 33.

¹² Voir les propos de l'auteur de la pièce : Betts Torben, « Sous le masque du bien-être », en ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Sourde-oreille/ensavoirplus/>, consulté le 13 octobre 2020.

¹³ *Le Fils*, mise en scène David Gauchard, 14 février 2017, Théâtre de Limoges.

¹⁴ Bachelot Nguyen Marine, *op. cit.*, p. 28. 15 *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ Lollike Christian, *op. cit.*, p. 17, nous soulignons.

²¹ *Ibid.*, p. 43-44.

²² On peut se demander si Lollike aurait pu s'inspirer, sur ce plan, de l'ouvrage de Claude Guillon et Yves le Bonniec, *Suicide, mode d'emploi* (Paris, Alain Moreau, 1982, censuré en 1987) qui proclame ouvertement le droit au suicide et décrit en détail les moyens pour le réussir.

²³ L'idée de la mort volontaire comme la seule arme efficace contre le système post-industriel se retrouve d'ailleurs également dans les écrits de Jean Baudrillard qui, dans *L'Échange symbolique et la mort*, montre que seul un suicide collectif permettrait de défier et faire « se suicider » le système qui barre aux individus l'accès à la mort et, par cela même, conduit à la mortification absolue de la société (Paris, Gallimard, 1970, p. 64-65).

²⁴ Lollike Christian, *op. cit.*, p. 46.

²⁵ Le lecteur et/ou le spectateur ne s'identifie pas simplement aux personnages, mais aux personnages en situation. Voir Picard Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 93 sq.

²⁶ Favez Aiat, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ Par le dialogue « fonctionnel », nous entendons, de manière générale, un dialogue où les répliques des personnages sont bien interprétées par leur(s) interlocuteur(s) et/ou donnent lieu à une réponse adéquate, ce qui fait que le dialogue avance et peut aboutir au résultat visé par les parties prenantes. C'est bien le cas du dialogue cité où le candidat au suicide obtient des employés d'*Exit Society* son « visa de sortie ».

Quatrième volet

Construction médiatique et psychopolitique

Quatrième volet

La honte de l'écriture, l'écriture de la honte : le labyrinthe de Christa Wolf

Guillermo Héctor, université Sorbonne Nouvelle

145

Revue *Traits-d'Union*

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

Résumé : Suite à la révélation de son ancienne collaboration avec la Stasi, Christa Wolf a dû faire face à un opprobre amplifié par l'envergure de sa figure littéraire et politique. Lorsque l'opinion publique met en question son intégrité morale et sa cohérence intellectuelle, l'écrivaine se voit contrainte de revivre un épisode honteux de son passé qu'elle a tout à fait oublié, car l'unique façon de combattre l'humiliation sera la recherche de la vérité à travers l'exposition totale du labyrinthe de sa subjectivité.

Mots-clés : Wolf, honte, mémoire, politique, socialisme.

Abstract : *After the revelation of her former collaboration with the Stasi, Christa Wolf underwent a ferocious campaign of vilification, the severity of which was comparable only to her literary and political magnitude. With both her moral integrity and her intellectual coherence being questioned, the writer had to go over a shameful episode of her past she had completely forgotten. A quest for the truth through total exposure of the self might be the only way to make amends for the infamy.*

Keywords : *Wolf, shame, memory, politics, socialism.*

*

■ Une femme portant une communauté

« J'ai vu la mort de Louis XVI, je sais porter les événements¹ » : si dans un sens vieilli le verbe « porter » peut être comparé à « supporter ou subir », un sens également désuet ou littéraire confère à ce verbe le sens de « soutenir dans une entreprise, favoriser² ». Ces deux sens apparemment irréconciliables s'avèrent pourtant complémentaires dans la figure de Christa Wolf, écrivaine portant le récit de son temps, activiste politique pour un socialisme humaniste et porte-parole contre les abus commis par le régime communiste de son pays. En tant qu'intellectuelle courageuse, Wolf affronta les questions centrales de son époque, si bien qu'elle fut dépréciée publiquement en raison du soutien qu'elle accorda aux voix discordantes pendant une époque aux discours catégoriques³. Peu d'auteurs contemporains ont su mieux porter le poids et l'importance de la communauté nationale en tant que présence permanente et influence constante que Christa Wolf, dont l'œuvre littéraire peut être lue comme un miroir reflétant les multiples rapports qui se tissent entre un individu et son environnement social et politique.

C'est pour cette raison que l'écriture de Wolf s'est toujours nourrie du conflit collectif, ou

plutôt de la dissension, peut-être même d'une façon prophétique si on en juge son premier roman, *Der geteilte Himmel* (*Le Ciel divisé*, 1963). En effet, ni les premières versions de ce texte (datant de 1961, avant la construction du mur de Berlin), ni la version finale ne font allusion à la situation politique ou à la division physique de la capitale allemande, mais on y aperçoit le dilemme que l'auteure va essayer d'élucider tout au long de son œuvre littéraire, à savoir la lutte entre un socialisme utopique et une réalité limitée par les abus du pouvoir politique. Le grand succès du roman marque précisément le début des frictions entre l'auteure et le gouvernement auquel théoriquement elle adhère, lorsque ce « best-seller socialiste⁴ » transforme Wolf en une figure littéraire que le Parti Socialiste Unifié (SED) essaie immédiatement d'adopter comme symbole, tout en faisant d'elle une sorte d'écrivaine officielle du régime. On lui demande même de devenir membre suppléante du Comité Central du parti, ce qui fait naître le premier conflit car Wolf s'oppose aux restrictions esthétiques prônées par la RDA. L'écrivaine défend l'authenticité et la liberté créative, et n'hésite pas à se positionner contre la politique culturelle répressive du gouvernement lors d'une intervention publique, en 1965, au 11^e plénum du Comité Central du SED. À la suite de cette intervention, elle déclare ne plus pouvoir s'identifier à cet État — ce qui constitue, peut-être, sa deuxième déception politique.

Une première perte d'illusions s'était déjà produite en 1945, grâce à une prise de conscience qui donna lieu au récit de *Kindheitsmuster* (*Trame d'enfance*, 1976). Cette œuvre représente une tentative de reconstruction du passé à partir d'une question obsédante qui tourmente Christa Wolf, à savoir le fait qu'elle a été un membre enthousiaste des « Jeunesses hitlériennes ». Pour la première fois dans la trajectoire de Wolf, ce roman propose une scission de la voix narrative, divisée en un je et un tu qui viennent opposer le passé et le présent. De cette façon, la petite fille qu'elle fut et la femme qu'elle est au moment de l'écriture entament un dialogue qui combine des temporalités et des points de vue différents⁵ avec des commentaires sur le processus d'écriture⁶. Ouvrant de cette façon une nouvelle voie esthétique, l'écrivaine commence à remplacer les notions traditionnelles de vérité, d'autobiographie et d'identité par une nouvelle poétique qu'elle nomme « authenticité subjective », limitée uniquement par les « frontières du dicible » ; une poétique où raconter signifie pour elle « inventer en toute vérité sur la base de sa propre expérience⁷ ».

■ Une scission progressive

Devenue désormais une référence littéraire dans son pays et une auteure reconnue à l'international, Wolf publie, peu après la chute du mur de Berlin, la nouvelle *Was bleibt* (*Ce qui reste*, 1990). Le contexte social détermine énormément la réception de l'œuvre : le livre paraît pendant le procès de réunification des deux Allemagnes, dans une ambiance mitigée d'euphorie générale et d'hésitation parmi ceux qui, comme Wolf, se montrent critiques ou réticents à ce sujet. Ce qui reste contient donc de nombreuses références à l'isolement social et à la distance qui s'est instaurée entre l'écrivaine et le système idéologique qu'elle a toujours défendu, si bien que ce livre peut être lu comme une tentative de « écarter les rideaux d'un geste brusque⁸ », tel qu'on le lit dans l'incipit. Il s'agirait donc de se focaliser sur sa situation : ce texte aux traits autobiographiques raconte une journée dans la vie d'une écrivaine surveillée par la police politique de la RDA. Le récit mêle la description des différents événements de la journée aux réflexions de l'auteure sur l'écriture⁹, alternés dans une ambiance initialement froide qui devient de plus en plus contaminée par l'insécurité et par l'intimidation que la narratrice ressent. Renvoyant en quelque sorte à la pression que Wolf a dû subir pendant la période où elle-même a été surveillée par la Stasi, le récit avance avec la narratrice montrant davantage de signes d'écart et de divergence avec le régime socialiste qui gouverne la République Démocratique Allemande. La distanciation devient explicite lorsque l'auteure déclare que les individus qui la

surveillaient « n'étaient pas [ses] pareils. Ils étaient des émissaires de l'Autre¹⁰ ». C'est à ce moment qu'apparaît, pour la première fois, la notion d'altérité, dont l'influence sur l'écriture de Wolf grandit jusqu'à atteindre son comble dans son dernier chef-d'œuvre romanesque, *Stadt der Engel*.

Malgré le « besoin honteux [que l'auteure a] d'être en bons termes avec toutes sortes de gens¹¹ », cette nouvelle a été très mal reçue par la presse et par la critique allemandes. Si Christa Wolf avait déjà été la cible d'attaques souvent malveillantes en raison de sa réticence à propos de la réunification allemande, la parution de ce livre dix ans après sa rédaction n'a fait qu'enflammer davantage la presse et la critique, lui reprochant trop de lâcheté pour le publier avant la chute du mur. L'auteure ayant souhaité, comme elle l'écrit dans son récit, un « repos sans vergogne¹² », se trouve tout à coup « en pays étranger¹³ », victime d'un sentiment d'étrangeté qui l'isole¹⁴ au point de ne plus se sentir chez elle dans son propre appartement¹⁵. Comme Médée, la narratrice de *Ce qui reste* a la sensation de vivre dans deux pays différents sur le même territoire¹⁶, si bien que l'on peut comprendre l'éloignement qu'elle ressent à l'égard des gens avec qui elle cohabite. Après toute une vie consacrée à écrire pour le peuple, elle réalise que « un lien s'était rompu entre moi et la ville¹⁷ ». Qui plus est, « la ville était devenue un non-lieu corrompu par l'avidité, le pouvoir et la violence¹⁸ », dit Wolf, tout en remarquant qu'elle n'éprouve ni peur, ni aucun d'autres sentiments. Ainsi, l'isolement vis-à-vis de son entourage se concrétise lorsque la narratrice prend conscience de son égarement, tout en réalisant que son mari, ses enfants, ses frères et sœurs lui sont devenus étrangers¹⁹. Pour une figure publique, écrivaine engagée et contestataire, cette sorte d'indifférence absolue est « l'horreur pure et simple », qui se manifeste par l'insensibilité²⁰.

On peut alors comprendre la phrase initiale du texte comme une exhortation de l'auteure à son *je* à venir : la phrase « N'aie pas peur²¹ », avec l'emploi de la deuxième personne du singulier, rappelle le dédoublement temporel de l'écrivaine déjà présent dans *Kindheitsmuster*, qui fait une distinction, ici, entre le moment de l'écriture et le temps futur. Un dédoublement qui, dans *Ce qui reste*, s'avère la marque de la honte lorsque Wolf se rend compte que, malgré la fermeté de sa conscience intellectuelle et l'intégrité de sa figure d'écrivaine, elle commence à succomber à la froideur et à la distanciation imposées par la censure politique, dont la présence bien constante (physique ou morale) est à l'origine de son attitude. La honte a donc une double source : elle apparaît d'abord au moment où l'auteure constate qu'elle a lâchement réagi devant les élans créatifs de la jeune poète qui lui rend visite, lui conseillant de ne pas trop s'engager ni prendre de risques (ce qui montre à quel point la pression psychologique de la surveillance commence à ébranler sa résistance). Or, la honte est surtout le sentiment éprouvé par Wolf lorsqu'elle laisse la peur s'immiscer dans son quotidien, au point de se détacher de tout son système de croyances sociales et de convictions politiques. Pour cette raison, l'incipit de *Was bleibt* constate le trouble existant pendant la rédaction du texte. Wolf, une écrivaine qui dit ne pas trouver les mots, déclare tout de même dès la première ligne qu'un jour elle en parlera aussi²², anticipant en quelque sorte la campagne de diffamation qui suivit la parution de cette nouvelle. En effet, quelques mois après la publication de *Was bleibt*, les accusations de lâcheté se sont transformées en indignation lorsque l'opinion publique a appris l'existence d'un dossier de collaboration que l'auteure avait transmis à la Stasi quelques décennies plus tôt. Bien que le dossier, qui ne contient que des rapports de lecture (Wolf travaillait à l'époque dans une maison d'édition et examinait les manuscrits qui y arrivaient), ait été publié par l'auteure elle-même dans son intégralité²³, la presse s'est acharnée contre elle, et la lâcheté mentionnée plus haut est devenue opprobre, honte personnelle et humiliation publique, tout en remettant en question l'autorité morale et la légitimité littéraire de Wolf. Si *Was bleibt* décrivait l'auteure comme une étrange étrangère dans son propre pays, et si la publication du texte l'avait transformée en bouc émissaire de l'Allemagne réunifiée, ce nouveau scandale va provoquer une vraie crise chez Christa Wolf, l'entraînant vers une sorte d'exil où elle commencera à travailler sur l'écriture de *Médée*. La foule dont la narratrice de *Was bleibt* se sent séparée, cette foule « en tant que juge [...] ; en tant que multitude au jugement

péremptoire, [...] en tant que grande masse qui, en cas de doute, [a] toujours raison²⁴ », fait que l'auteure décide de quitter son pays pour aller habiter ce qui est peut-être la ville la plus éloignée, du point de vue politique et moral, des idées socialistes qui ont constitué sa personnalité et qui ont influencé sa carrière littéraire : Los Angeles.

En effet, dans les derniers paragraphes de *Was bleibt* on lit « Étranger, je suis venu. Étranger, je m'en vais à nouveau²⁵ », et l'on ne peut pas s'empêcher de voir dans cette affirmation, mi-ironique, mi-amère, l'annonce anticipée de la situation de Christa Wolf face à la réaction de son *nouveau* pays réunifié : soumise à une énorme campagne de dénigrement, elle sent qu'elle n'est plus chez elle. C'est au cours de l'automne 1992 qu'elle part en Californie, près du paradis de l'artifice de Hollywood, où la distance et le calme résultant de l'anonymat lui permettront de commencer à travailler sur *Medea*, dont le sous-titre (*Stimmen*, 'voix', au pluriel) dénote le caractère divers et multiple de la vérité qu'elle veut contester. C'est donc le récit de ce bref séjour californien qui constituera, vingt ans plus tard, le point de départ du dernier chef-d'œuvre de Christa Wolf, où l'authenticité subjective qui forme la base de sa poétique atteint peut-être son comble. L'écrivaine allemande propose avec ce texte une nouvelle forme d'énonciation qui vient répondre à la question initiale de *Was bleibt*. Si le doute qui angossait la narratrice (« Trouverais-je jamais ma langue ?²⁶ ») se répétait et planait sur son discours en 1990, cette question est abordée différemment deux décennies plus tard, si bien qu'elle s'estompe à travers la structure labyrinthique du dernier travail de Wolf. *Stadt der Engel* ne constitue ni une autofiction, ni une autobiographie (pas même un roman, malgré sa classification littéraire), mais une construction où l'écriture essaie d'imiter le fonctionnement référentiel de la mémoire et de la conscience. Il s'agit, en somme, d'une enquête personnelle autour de l'oubli et d'une recherche portant sur la meilleure façon d'assumer la honte dérivée de la faute.

Honte occulte et retour du passé

Le changement d'optique de Christa Wolf et la mise à distance de ses convictions fondamentales est, sans aucun doute, la conséquence d'une carrière (d'une vie) riche en bouleversements politiques et sociaux ayant sévèrement affecté l'identité de l'auteure, notamment en ce qui concerne son engagement intellectuel en tant qu'écrivaine socialiste. Pour cette raison, avant la parution de *Stadt der Engel* (2010), la critique allemande s'attendait à ce que ce dernier chef-d'œuvre soit une sorte de règlement de comptes avec la RDA. En effet, le nom Christa Wolf représente depuis longtemps la garantie d'un traitement complet, précis et sincère du passé²⁷. Or, le sous-titre du roman, *The Overcoat of Dr. Freud* (en anglais dans l'original allemand), est déjà un bon indicateur de l'ambiguïté qui parcourt le texte, tamisant la tonalité et la portée du récit. Comme le suggère la présence du fondateur de la psychanalyse dans son titre, *Stadt der Engel* est doublement marqué par une résistance psychologique qui plonge dans la honte²⁸, tout en cherchant à récupérer, à travers le flux désordonné des idées, les éléments dont l'écrivaine ne se souvient pas. Si la crise centrale du texte est la (re-)découverte par la narratrice qu'elle a été collaboratrice officieuse de la Stasi pendant une courte période dans sa jeunesse (un épisode qu'elle a ensuite effacé de sa mémoire), cet acte de refoulement original devient une source de honte nouvelle à partir du moment où l'opinion publique en prend connaissance et s'acharne sur elle. « Le public réagit avec une rapidité et une joie fulgurantes au mot 'moralité', arrachant la peau de ceux accusés d'immoralité pour une bonne cause », écrit Wolf dans un passage qui commence par annoncer que « PARFOIS LE PASSÉ NOUS SAISIT ET NOUS SECOUE » (en majuscules dans l'original) et qui finit par s'interroger à propos de « la vérité qu'ils prétendent tous servir²⁹ ».

En effet, la trame principale de ce texte tourne autour de la crise ayant touché la narratrice, provoquée par la révélation d'un dossier qui montre qu'elle a brièvement servi comme « informatrice informelle » (*informellen Mitarbeiterin*).

de la Stasi dans sa jeunesse. Le fait qu'elle ait réussi à oublier cette circonstance pendant des décennies rend son humiliation encore plus odieuse, plus intolérable, car Wolf est une romancière célèbre qui avait utilisé son écriture pour se construire une identité en tant qu'autorité morale de la RDA et experte en mémoire – deux qualités qui soudain sont californien qu'elle s'impose, le texte peut ressembler à une sorte de remède ou de thérapie par l'écriture. Ce geste s'avère pourtant un échec, car le roman reste structuré autour d'un reniement ou remises en cause radicalement. Ainsi, tandis que la narratrice peine à confronter son passé à l'exil d'un désaveu enraciné dans la honte, et la tentative de « guérison par l'écriture » entraîne un retour dans le dilemme dont la narratrice ne parvient jamais à se libérer. Cependant, le fait que le texte n'atteigne pas une vraie réconciliation avec le passé (*Vergangenheitsbewältigung*) ne doit pas être considéré comme un échec artistique. En revanche, on peut lire cette œuvre comme un récit labyrinthique dont le pouvoir découle précisément du fait que le conflit qu'il dépeint n'est pas résolu. Depuis le jour de sa publication, *Stadt der Engel* a été signalé par les critiques comme un intertexte – voire une continuation – de *Kindheitsmuster* (1976). On y trouve en effet tout un réseau d'allusions qui relie la narratrice de *Stadt der Engel* à Nelly (la narratrice de *Trame d'enfance*), mais ce lien peut s'étendre également aux autres protagonistes et trames de l'œuvre de Wolf, dont quelques-uns sont évoqués ici explicitement. Or, bien que presque toutes les narratrices de Christa Wolf aient quelque chose en commun dans la mesure où elles tendent à ressembler à leur auteure, les nombreuses références conscientes et ouvertes à son propre travail constituent une nouveauté dans son œuvre³⁰, si bien que l'on peut interpréter cette abondance de références bio-bibliographiques comme une sorte de dispositif littéraire soulignant le fait que l'enjeu principal du texte, celui qui produit la *honte essentielle* de cette œuvre, c'est la perception publique de la figure intellectuelle incarnée par Christa Wolf, bouleversée après la révélation de ce passé tourmenté et embarrassant auquel la narratrice fait allusion, d'une façon à la fois ambiguë et équivoque.

« *Der arge Weg der Erkenntnis* » (Le chemin ardu de la connaissance)

Si l'on parle de honte plutôt que de culpabilité (une émotion que l'on associe souvent aux récits de collaboration, étant donné que « [la honte] est du registre de l'être, à la différence de la culpabilité qui est du registre du faire³¹ »), c'est parce que la narratrice de *Stadt der Engel* remarque que, curieusement, « elle ne se sent pas coupable³² ». Elle souffre pourtant d'une honte affaiblissante, dont l'ampleur peut être signalée par l'étrangeté qui commence à s'installer chez elle en raison de la nouvelle langue (l'anglais) qu'elle commence à maîtriser pendant son séjour à Los Angeles :

Je pensais à quel point il était plus facile pour moi de dire *I am ashamed* que *Ich schäme mich* – à quel point l'Allemand était plus proche des racines de mon sentiment, malgré la syntaxe similaire et la même signification. L'allemand rampait jusqu'aux racines, en les rodant, en les nourrissant, mais aussi en étant douloureux pour elles, de la même manière que le mot anglais *pain* ne pourrait jamais signifier la douleur que je ressentais, je pourrais dire *it is painful* assez calmement et avec désinvolture, comme un mensonge, pensai-je, tandis que je me mets à transpirer face à l'idée de devoir dire *Es tut weh* et de devoir donc réfléchir à la cause de ma douleur [...]. Et quel bien cela me ferait-il de traduire le repentir en regret, dire *I regret* au lieu de *ich bereue* : Il (ou elle) regrette ce qu'il (ou elle) a fait. *Ich bereue, was ich getan habe. Oder nicht getan habe* – ou pas fait. Cela ne fonctionne qu'en allemand. Peut-être parce qu'il s'agit d'actions ou d'inactions allemandes, pensais-je. La langue étrangère comme bouclier, comme cachette aussi³³.

La distinction courante entre culpabilité et honte est justement fondée sur la racine ou sur l'origine de ces sentiments. La culpabilité survient lorsque l'on sent que l'on a fait du mal à autrui, tandis que la honte se manifeste lorsque

l'on croit ne pas être à la hauteur de son idéal rêvé. Par conséquent, la douleur de la honte réside, selon les mots de Jacqueline Rose, dans le fait que « c'est votre narcissisme, l'idéal que vous aimez nourrir, que vous trahissez [...]. Les gens se sentent coupables lorsqu'ils abusent d'autres personnes ; ils éprouvent la honte lorsqu'ils croient échouer ou ne pas être à la hauteur des attentes d'autrui³⁴ ». Il s'agit, justement, de ce que la narratrice décrit dans une conversation avec son ami Peter Gutman :

Ne pourrais-je finalement pas accepter d'être une personne moyenne, avec des erreurs et des méfaits comme tout le monde ? Bon Dieu, arrête avec ça déjà !, a-t-il dit. Tu n'as fait de mal à personne !

Oui, dis-je avec défi. À moi-même³⁵.

Voici donc la différence cruciale entre *Kindheitsmuster* et *Stadt der Engel* : si *Kindheitsmuster* montrait notamment la culpabilité privée d'une personne à cause de son soutien au régime nazi dans son enfance, *Stadt der Engel* est un roman axé sur une adulte victime d'une honte profonde et en même temps publique. La conscience de Nelly de sa complicité d'enfance avec le nazisme la conduit à adopter une identité adulte qui a son fondement dans l'antifascisme – un processus décrit également par la narratrice de *Stadt der Engel* :

Et combien de temps nous a-t-il fallu pour dire « notre », notre crime. Et combien de temps avons-nous, me suis-je accrochée à des offres qui promettaient d'être quelque chose complètement différent, l'opposé absolu à ces crimes, une société, le communisme³⁶.

Enfant, la narratrice était convaincue que « être communiste était aussi mal qu'être juif³⁷ ». C'est pour cette raison, dit la narratrice de *Stadt der Engel*, qu'elle s'est « accrochée à la petite Allemagne³⁸ » : elle la voyait comme le successeur légitime de cette autre Allemagne, celle qui, dans toutes les prisons et dans tous les camps de concentration, en Espagne, dans les différents pays d'émigration – persécutée, torturée, horriblement décimée – a néanmoins résisté. Ainsi, *Stadt der Engel* contient de nombreuses références à des personnalités communistes, juives et antifascistes³⁹, ce qui peut suggérer que l'identification de Wolf avec le communisme fonctionne comme une stratégie pour racheter ou compenser son passé de *Mitläufer* ou « sympathisants passifs » du nazisme, se plaçant du côté des victimes (juifs, communistes et exilés). Puisque la plupart des modèles politiques de la narratrice sont des écrivains, il est compréhensible que l'écriture, qu'elle considère comme une activité profondément morale, ait servi à établir une identité socialement engagée et antifasciste. Dans ce sens, la narratrice de *Stadt der Engel* affirme, à travers une allusion implicite à *Kindheitsmuster*, qu'il est bien plus facile d'assumer sa responsabilité par une séduction d'enfance que d'accepter l'inconduite ou la faute des années suivantes. Malgré ses efforts continus pour se connaître soi-même (voire s'expier) par l'écriture, la redécouverte de son dossier de collaboration est d'autant plus embarrassante qu'elle est une experte de la mémoire, si bien que cette affaire va remettre en cause sa conception d'elle-même. En effet, Wolf se demande sans cesse : « Comment aurais-je pu oublier ça ? Je savais, bien sûr, que personne ne croirait que je l'avais oublié ». Elle sent comme si elle ne se connaissait pas du tout, jusqu'au jour où elle se réveille au milieu de la nuit et découvre sous ses yeux la dernière phrase d'un long discours que quelqu'un lui a adressé : « L'ÉTRANGER EN TOI⁴⁰ ». Dans le même passage, Wolf mentionne une lettre de soutien envoyée par l'écrivain Volker Braun, où celui-ci la prévient que « l'AUTRE pousse toujours à partir de nos propres contradictions⁴¹ ». Cette lettre fait écho à un avertissement reçu la veille comme réponse à la question (« Comment ai-je pu oublier ça ? ») qui l'obsède et lui confirme qu'« on peut s'acharner sur les mauvaises questions⁴² ».

La réponse de Wolf à cette lettre de Braun montre, justement, l'étonnement (on pourrait même parler d'auto-étrangeté, au sens d'une étrangeté

survenue) de l'auteure allemande, qui dit avoir fait confiance à la littérature et à son engagement politique, dans l'espoir que l'écriture puisse faire taire les accusations contre son passé. Or, bien qu'elle affirme avoir trouvé le courage de regarder directement l'étrangère qui demeure en elle afin de s'en débarrasser, son texte de réponse se termine par une question éloquente : « qu'est-ce que toute l'angoisse face à [contre] l'angoisse de la connaissance de soi ?⁴³ ». En effet, même si l'écriture, en tant que travail de réflexion, a permis à l'auteure allemande d'entamer un processus d'introspection, cette activité a pu également la plonger dans un faux sens d'apaisement ou de confiance envers sa vertu morale. Ayant consacré sa carrière à la restitution de la mémoire, après avoir utilisé l'écriture pour examiner son enfance et surmonter le chagrin qui lui est associé, elle a pu, donc, se croire immunisée contre la possibilité de répéter la même erreur « en interdisant l'autre de parler⁴⁴ ». La conviction d'avoir surmonté le passé, d'avoir définitivement évolué, a pu contribuer, sans aucun doute, à oublier qu'elle a « déjà parlé comme ça⁴⁵ », ayant utilisé la langue pour un autre but plus sinistre en collaborant avec la Stasi.

C'est ainsi que, soudainement, toute son identité, construite à partir d'une auto-exploration impitoyable (*schonungslose Selbsterkenntnis*), semble s'écrouler avec une double révélation (celle de son dossier *IM* et celle de son oubli d'avoir collaboré). Le doute s'installe donc chez la narratrice : elle commence à voir de plus en plus de parallèles entre son comportement dans le Troisième Reich et en Allemagne de l'Est, si bien qu'elle se demande si « l'on peut changer fondamentalement, ou bien si les psychologues ont raison et que les schémas de base sont définis au cours des trois premières années et ne peuvent plus être modifiés⁴⁶ ». L'utilisation du mot *Muster* ici, rappelant le titre de *Kindheitsmuster*, souligne l'idée de la narratrice selon laquelle il pourrait y avoir des continuités entre son enfance nazie et son soutien ultérieur à la RDA. Ce parallèle entre la faiblesse de l'enfance et la collaboration de l'adulte est également suggéré dans la lettre de Wolf à Braun, où elle écrit que « l'étranger/s'est levé/et veut me secouer⁴⁷ ».

L'image de (« l'étranger en toi ») évoque ainsi un sentiment d'étrangeté de soi-même qu'Emmanuel Lévinas a identifié comme l'un des aspects centraux de la honte. Lévinas définit celle-ci comme « la représentation que nous nous faisons de nous-même comme d'un être diminué avec lequel il nous est cependant pénible de nous identifier⁴⁸ ». Cependant, toute l'intensité de la honte consiste précisément « dans l'impossibilité où nous sommes de ne pas nous identifier avec cet être qui déjà nous est étranger et dont nous ne pouvons plus comprendre les motifs d'action⁴⁹ ». Pour cette raison, les descriptions familières de la honte montrent souvent le désir de disparaître ou d'échapper à soi-même (« j'aurais pu mourir », dit-on, ou « je voulais que la terre m'avale »). De la même façon qu'une personne atteinte d'un traumatisme honteux sévère peut souhaiter la mort, la narratrice de *Stadt der Engel* commence un passage avec la phrase (en majuscules dans l'original) « CHAQUE LIGNE QUE J'ÉCRIS SERA UTILISÉE CONTRE MOI⁵⁰ ». Accablée d'angoisse, elle écrit :

Je sentais que je m'enfonçais dans un tourbillon et je savais que j'étais en danger. Me perdre au fond du tourbillon, où je n'existerais plus, semblait très tentant, comme la seule voie possible⁵¹.

La phrase où je n'existerais plus (*wenn ich nicht mehr da wäre*) renvoie à l'anxiété décrite par Léon Wurmser dans *The Mask of shame* (1981). D'après ce psychanalyste, l'angoisse provoquée par la honte a pour but ultime la disparition, et celle-ci peut donner lieu au suicide, dans les cas les plus graves, ou bien se manifester par le biais de l'oubli, de la stupeur ou de la fuite. Bien que la narratrice résiste à l'envie de se suicider, sa décision de quitter l'Allemagne pour Los Angeles représente donc une autre tentative « de ne plus être là », cette fois dans un sens géographique.

Le labyrinthe comme stratégie d'occultation

L'éloignement physique de son pays met en relief une envie d'échapper à la honte résultant du scandale. Une fois arrivée à Los Angeles, la narratrice se consacre aux plaisirs de la cuisine internationale et à l'alcool, notamment à sa boisson préférée dont le nom, *margarita*, est un quasi-homophone du nom codé de Wolf au sein de la Stasi (Margarete⁵²). De même, dans cette capitale mondiale du cinéma, la protagoniste de *Stadt der Engel* passe des heures devant la télévision regardant une vieille série, *Star Trek*, qui lui permet de se distraire sans réfléchir et, en même temps, d'assouvir son « besoin de contes de fées et de fins heureuses⁵³ ». Il s'agit donc de ne plus penser, de prendre de la distance avec la réalité. En ce sens, la conduite s'avère aussi une bonne distraction pour la narratrice, qui s'adapte aux habitudes locales et s'amuse à contempler le trafic et les embouteillages. Lorsqu'elle décide d'acheter une voiture, elle décrit l'expérience dans le texte sans aucune transition : sans même changer de paragraphe, juste avec le mot « incidemment » (*übrigens*), le lecteur passe d'une description d'une scène pénible et accablante (où la protagoniste reçoit et lit des articles critiques de la presse allemande) aux démarches pour l'achat de la voiture choisie, une « tâche difficile qui a pris des jours et [l]'a distrai[t]e ». Toute distraction semble bonne pour ressentir « aussi peu de sensation que possible. Comme moyen d'éviter la douleur⁵⁴ ».

Elle sait pourtant que, tôt ou tard, elle devra faire le deuil, qu'elle devra aborder la question faisant face et à la honte (« AUCH ÜBER TRAUER [...] UND SCHAM MUSS MAN HINAUSKOMMEN⁵⁵ »), et que cet examen introspectif devra se réaliser à travers l'écriture. Elle a déjà choisi le titre du livre qui devra la guérir, mais que, d'après ce qu'elle déclare à son ami et confident Peter Gutmann, elle ne peut pas publier car « cette fois [...] [elle a] peur⁵⁶ ».

C'est à ce moment de la narration qu'apparaît l'image du manteau, présente dans le sous-titre du roman. Ce qui commence comme une anecdote plutôt banale (l'histoire de comment un ami avait eu et, ensuite, perdu le manteau de Sigmund Freud), devient un outil puissant et à double tranchant. D'après le récit raconté à la narratrice, ce manteau donnait à celui qui le portait la sensation d'être capable de gérer toute situation dans la vie. Mais l'imagination de la narratrice va plus loin, voyant dans ce vêtement un côté obscur, également puissant : le manteau garde chacun au chaud mais aussi caché, et il faut le retourner (à l'envers) pour que l'intérieur devienne visible⁵⁷. Ouvrir et renverser le manteau afin de montrer son côté obscur s'avère ainsi le projet d'écriture de *Stadt der Engel*. Cependant, il ne faut pas imaginer qu'il s'agisse d'un texte confessionnel ou d'un récit mémoriel. Wolf propose, en revanche, un travail où les questions principales énumérées par la narratrice restent sans réponse. Elle a beau répéter ses doutes à propos de l'oubli et son ambition pour se rappeler le passé, la narratrice refuse de raconter l'histoire de sa collaboration avec la Stasi et n'en donne pas le moindre détail. On croirait que, tout le long du livre, les sujets qui la gênent le plus sont ceux qu'elle essaie davantage d'éviter. Même si le récit est marqué par une certaine tonalité tragique ou de crise catabasique (les premiers mots sont « TOMBER DU CIEL⁵⁸ »), on ne connaît la cause de la détresse qui tourmente la narratrice que vers la moitié du texte ; quand elle en parle enfin, ce n'est qu'avec réticence. Elle évite même d'employer l'acronyme 'IM' (*inoffizieller Mitarbeiterin*) pour parler d'un article de journal sur son affaire (« l'article, dans le titre duquel mon nom est apparu, en relation avec les deux lettres qui dénotent le plus haut degré de culpabilité dans les médias allemands depuis des mois⁵⁹ »). Par conséquent, tout le roman est marqué par une tension entre l'exposition et l'occultation, ce qui est un mécanisme de défense classique contre la honte⁶⁰. Le désaveu et la rétractation, voire le refus, survolent le texte, en y instaurant une ambivalence ou ambiguïté qui ne permet pas d'éclaircir les circonstances de l'affaire.

À cet égard, il est peut-être significatif que le manteau du Dr. Freud soit évoqué par la narratrice comme son fétiche⁶¹, car ce vêtement est en quelque sorte marqué par la même dualité : bien qu'il serve normalement à se couvrir,

ce vêtement peut être aussi considéré comme le costume typique de l'exhibitionniste. En tant que leitmotiv du roman, la dualité de ce manteau se reflète également dans le texte, dont le caractère ambigu et indéterminé s'observe dès le début. Le livre s'ouvre, notamment, avec un avertissement : le texte est une œuvre de fiction. Or, cette déclaration semble être contredite à la page suivante, où une épigraphe de Walter Benjamin suggère que le but du roman est de rechercher « des vrais souvenirs » (*wahrhafte Erinnerungen*⁶²). Cependant, la deuxième épigraphe du roman revient immédiatement sur cette promesse de vérité, tout en rappelant au lecteur l'impossibilité de représenter une telle chose par écrit : « aucun écrivain ne peut reproduire la consistance réelle de la vie vécue⁶³ ». Cette oscillation entre révélation et dissimulation est constante dans le reste du texte, à travers un style aussi allusif qu'élusif qui parvient à insinuer la véracité et, en même temps, à se soustraire à celle-ci.

Ainsi, l'ange gardien qui apparaît vers la fin du roman incarne cette ambiguïté de façon paradigmatique : Wolf parle de ce personnage nommé Angelina de manière factuelle, tout en reconnaissant le ridicule de son fantasme. Voici donc un exemple de l'ambivalence de son énonciation, l'auteure semblant se contredire sans pour autant éprouver de remords ni se soucier de la vraisemblance de son discours. Le nom d'Angelina, avec sa double référence aux anges et à la ville de Los Angeles, est tout à fait approprié, et peut suggérer qu'il est un choix réfléchi de la narratrice. Cependant, on parle de cette femme (qui tantôt vient faire le ménage tantôt lui porte secours) comme si elle était réelle, lui laissant prononcer la dernière ligne du roman (« Où va-t-on ? / Je ne sais pas⁶⁴. »). *Stadt der Engel* se termine donc dans la même incertitude qui ouvre le roman. L'incapacité apparente de la narratrice à se libérer d'une dialectique de la révélation et de la dissimulation propre à la honte ne signifie pas que *Stadt der Engel* constitue un échec en tant que texte littéraire. Bien au contraire, la construction du texte permet de distinguer une tentative de dépassement structurée à partir d'une approche différente, à savoir la figure du labyrinthe. Lors d'un voyage à travers le sud-ouest américain au cours duquel elle visite les ruines d'anciens *pueblos* de la culture Anasazi, la narratrice rêve qu'elle est dans un labyrinthe, et qu'elle en sort grâce au fil donné par Angelina, son ange, qui paraît prendre la place d'Ariane dans le mythe du labyrinthe de Crète (et qui plus est, Angelina semble lui apprendre à ignorer les reproches du passé). De cette façon, Wolf fournit un indice qui permettrait de placer la structure de son livre suivant le schéma déjà observé dans *Kindheitsmuster* et *Leibhaftig*, et dont le trait principal serait la représentation d'une quête de rédemption, complexe et ratée, à l'instar des romans de Kafka. En effet, la narratrice de *Stadt der Engel* semble comparer sa culpabilité à celle des protagonistes kafkaïens : lorsqu'elle raconte à son ami Francesco l'histoire de son dossier de collaboration avec la Stasi, il lui dit que « Kafka aurait pu trouver quelque chose comme ça » ; ce à quoi elle répond : « Oui [...]. Personne n'est innocent dans son œuvre non plus. Comme dans la vraie vie⁶⁵ ».

De cette manière, l'utilisation du mode labyrinthique dans *Stadt der Engel* (dont la structure a été décrite par Wolf comme un « tissu dans lequel se tissent des éléments de la réalité vécue⁶⁶ ») peut être lue comme un mouvement vers la complexité et l'enchevêtrement, qui viseraient à rendre compte de la totalité d'une expérience marquée par l'exposition publique. Par conséquent, l'incapacité de la narratrice à échapper à sa honte apparaît moins comme une faiblesse que comme un rejet des aspirations à la perfection et à la totalité concernant, à la fois, le capitalisme et le communisme (aspirations qui ont longtemps caractérisé également les attentes de l'écrivaine envers elle-même). Ainsi, l'auteure semble faire le choix des fissures et des nœuds dans cette œuvre, une sorte d'imperfection qui permet à Wolf de réfléchir à ce qui fait qu'une œuvre littéraire puisse être qualifiée d'excellente, à partir d'une qualité qu'elle appelle « applicabilité » (*Anwendbarkeit*) ; autant dire l'utilité sociale de la littérature comme outil ou instrument pour le dialogue et la compréhension au sein d'une communauté.

Cette applicabilité (ou utilité) de la bonne écriture est, pour autant, le contraire de l'instrumentalité d'un dossier de la Stasi, que les aspirations à la connaissance totale conduisent toujours à rédiger dans « une langue incapable

de capturer la vraie vie⁶⁷ », comme le fait remarquer la narratrice de *Stadt der Engel* :

S'il y a quelque chose que j'ai appris en lisant ces rapports, j'ai dit, c'est ce que le langage peut faire à la vérité [...] ; la vision en tunnel de l'informateur manipule inévitablement ce qu'il trouve et il le salit avec son langage misérable. Oui, j'ai dit à Francesco, c'est ce que j'ai ressenti à l'époque : je me suis sentie souillée⁶⁸.

En revanche, l'utilité de l'écriture littéraire serait caractérisée par le fait que « la structure d'une œuvre correspond de manière très complexe, souvent tout à fait indirecte, à la structure de la réalité [des auteurs], qu'ils essayent de modifier et avec laquelle ils sont constamment en conflit⁶⁹ ». Cette description du travail littéraire, un peu labyrinthique et datant de 1980, peut s'appliquer à *Stadt der Engel* trente ans plus tard. La honte qui isole la narratrice est le résultat non seulement d'une faute individuelle, mais aussi des circonstances historiques, si bien que sa tentative pour surmonter cette épreuve représente également un effort pour se réconcilier avec la réalité de sa nouvelle patrie. Cette quête ne parvient pas à trouver des réponses univoques, et cela la rend particulièrement « valable » (*anwendbar*). En conclusion, elle laisse au lecteur la tâche de résoudre la crise, fournissant l'appel ou l'invitation au labyrinthe que Wolf considère comme une partie essentielle de la portée communautaire de la littérature.

¹ Hugo Victor, *Les Misérables*, Paris, Flammarion, 2020, p. 984.

² « Tel est le fond de cette société humaine qui porta Alexandre et qui portait Napoléon ». Chateaubriand François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, t.2, Paris, Garnier, 1910, p. 240.

³ En 1976, par exemple, elle s'engage publiquement contre l'expatriation forcée de son collègue compositeur Wolf Biermann, ce qui lui vaut d'être exclue de la direction de la section berlinoise de l'association des écrivains de la RDA.

⁴ Le roman a été adapté au cinéma par Konrad Wolf en 1964, tout en déclenchant un débat culturel et politique qui a fait de son titre une métaphore de la division de l'Allemagne.

⁵ Ce procédé sera développé plus tard dans son roman *Medea*, paru en 1996 avec le sous-titre *Stimmen* (« voix » au pluriel). En 2010, le roman *Stadt der Engel* développe encore davantage cette technique, avec l'inclusion dans la structure narrative de fragments de notes et des extraits de la correspondance de l'auteur.

⁶ « [...] en cette morne journée du 3 novembre 1972 [...], en écartant des piles de papiers provisoirement noircis, en introduisant une nouvelle feuille dans la machine, en commençant, une nouvelle fois, par le chiffre 1 du chapitre 1 ». Wolf Christa, *Trame d'enfance*, traduit de l'allemand par Riccardi Ghislain, Paris, Gallimard, 1987, p. 15.

⁷ Bary Nicole. « Christa Wolf, l'écriture et la vie », *Études*, vol. février, n° 2, 2015, p. 79-90.

⁸ Wolf Christa, *Ce qui reste*, traduit de l'allemand par Riccardi Ghislain, Paris, Stock, 1996, p. 7. (« *sah mich die Vorhänge zurückreißen* », Wolf Christa, *Was bleibt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, p. 7.)

⁹ « Tu y arrivais bien avant. Quand ? Lorsqu'à la fin des phrases il y avait plus de points d'exclamation que de points d'interrogation ? Mais cette fois, je n'allais pas m'en sortir par une simple auto-accusation. », *ibid.*, p. 12 (« *Das ging doch, früher. Wann? Als hinter den Sätzen mehr Ausrufezeichen als Fragezeichen standen? Aber mit simplen Selbstbezeichnungen würde ich diesmal nicht davonkommen* », *ibid.*, p. 13).

¹⁰ *Ibid.*, p. 20 (« *Sie waren nicht meinesgleichen. Sie waren Abgesandte des anderen* », *ibid.*, p. 19).

¹¹ *Ibid.*, p. 19 (« *Mein beschämendes Bedürfnis, mich mit allen Arten von Leuten gut zu stellen* », *ibid.*, p. 18).

¹² *Ibid.*, p. 31 (« *wie ich mich schamlos nach Rube geseht hatte* », *ibid.*, p. 29).

¹³ *Id.* (« *Ich war in der Fremde* », *id.*).

¹⁴ *Ibid.*, p. 36 (« *Trotzdem wich das starke absondernde Gefühl von Fremdheit nicht* », *ibid.*, p. 34).

¹⁵ *Ibid.*, p. 27 (« *ich mich seit in meiner eigenen Wohnung nicht mehr zu Hause fühlte* », *ibid.*, p. 25).

¹⁶ *Ibid.*, p. 38-39 (« *Wir hatten die Jahre in verschiedenen Ländern verbracht* », *ibid.*, p. 36).

¹⁷ *Ibid.*, p. 74 (« *Versuchsweise sage ich, es war ein Band gerissen zwischen mir und der Stadt* », *ibid.*, p. 72).

¹⁸ *Ibid.*, p. 33 (« *die Stadt zu einem Nicht-Ort geworden, ohne Geschichte, ohne Vision, ohne Zauber, verdorben durch Gier, Macht und Gewalt* », *ibid.*, p. 31).

¹⁹ « *auch mit mir selbst stand ich nicht mehr in Kontakt, was waren mir Mann, Kinder, Brüder und Schwestern, Größen gleicher Ordnung in einem System, das sich selbst genug war* », *ibid.*, p. 73.

²⁰ *Ibid.*, p. 75 (« *Das blanke Grauen, ich hatte nicht gewußt, daß es sich durch Fühllosigkeit anzeigt* », *ibid.*, p. 73).

²¹ *Ibid.*, p. 7 (« *Nur keine Angst* », *ibid.*, p. 7).

²² *Id.* (« *In jener anderen Sprache, die ich im Obr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden* », *id.*).

²² *Id.* (« *In jener anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden* », *id.*).

²³ Wolf Christa, *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog*, Hamburg, Luchterhand, 1993.

²⁴ Wolf Christa, *Ce qui reste*, *op. cit.*, p. 68 (« *Die Menge als Richter, als übergeordnet [...] als die vielen, die es besser wissen [...] als die große Masse, die im Zweifelsfalle immer recht hatte* », *Was bleibt*, *op. cit.*, p. 66).

²⁵ *Ibid.*, p. 98 (« *Fremd bin ich eingezogen. Fremd zieh ich wieder aus* », *ibid.*, p. 96).

²⁶ *Ibid.*, p. 7 (« *Würde ich meine Sprache je finden ?* », *ibid.*, p. 7).

²⁷ « *Der Name Christa Wolf für die Hoffnung auf einen differenzierten, alle Umstände berücksichtigenden Umgang mit DDR-Vergangenheiten steht* ». Knipphals Dirk, « *Christa Wolfs Roman "Stadt der Engel": Der blaue Pass der DDR* », *Die Tageszeitung*. [En ligne], 18 juin 2010 [consulté le 30 décembre 2020], <https://taz.de/Christa-Wolfs-Roman-Stadt-der-Engel/15140814/>

²⁸ Freud écrit au début de *Studien über Hysterie* que la honte est la raison principale pour laquelle un patient se résiste à récupérer ses souvenirs. Les expériences que ses patients avaient oubliées ou refoulées étaient toutes de nature embarrassante, capables d'évoquer les émotions de la honte, du reproche, de la douleur psychologique, le sentiment de dévaluation : il s'agissait d'épisodes que l'on aimerait ne pas avoir vécus et que l'on voudrait oublier. Cf. Freud Sigmund, *Gesammelte Schriften*, 12 vols., éd. Anna Freud, Leipzig, Vienna et Zürich, *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, 1924-34.

²⁹ Notre traduction (« *MANCHMAL GREIFT DIE VERGANGENHEIT NACH EINEM [...] Und die Wahrheit, der sie alle dienen ?* », Wolf Christa, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 192-193).

³⁰ Les nombreuses allusions dans *Stadt der Engel* aux publications non fictives de Wolf sont également inhabituelles : plusieurs passages qui sont apparus pour la première fois dans son livre de journal intime, *Ein Tag im Jahr*, peuvent être retrouvés ici avec des changements mineurs, tout comme les citations d'un entretien avec Günter Gaus en 1993, publié plus tard dans *Akteneinsicht Christa Wolf* (une collection de documents sur la controverse suscitée par les révélations sur son dossier Stasi). Dans le même sens, nous découvrons plus loin dans *Stadt der Engel* que la narratrice est l'auteure d'un livre intitulé *Kassandra* — comme celui publié par Wolf en 2007).

³¹ De Gaulejac Vincent, *Les sources de la honte*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 142.

³² Notre traduction (« *Merkwürdig, daß ich mich nicht schuldig fühle* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 281).

³³ Notre traduction (« *Ich dachte, wieviel leichter ich sagen könnte: I am ashamed, als: Ich schäme mich, um wieviel näher das Deutsche bei ganz gleichem Wortlaut, bei ganz gleicher Bedeutung der Wörter meine Gefühlsurzeln anrührte, sich an sie heranschlich, sie umspielte, nährte, sie aber auch schmerzhaft traf, wie ja auch das englische Wort "pain" für mich niemals den Schmerz bezeichnen könnte, mit dem ich es zu tun hatte, it is painful, könnte ich ja ziemlich ruhigen Gemüts sagen, leichthin wie eine Lüge, dachte ich, während mir der Schweiß ausbricht bei der Vorstellung, sagen zu sollen: Es tut weh, und dabei an die Ursache meines Schmerzes denken zu müssen [...] Und was sollte es mir nützen, "Reue" durch "Bedauern" zu übersetzen, "ich bereue" also mit "I regret" auszudrücken: He (or she) regrets, what he (she) has done. Ich bereue, was ich getan habe. Oder nicht getan habe. Das geht nur auf deutsch. Vielleicht, weil es sich um deutsche Taten oder Unterlassungen handelt, dachte ich. Die fremde Sprache als Schutzschild, auch als Versteck* », *Ibid.*, p. 217-218).

³⁴ Rose Jacqueline. *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World*. London, Random House, 2003, p. 4.

³⁵ Notre traduction (« *Ob ich mich nicht damit abfinden könne, ein durchschnittlicher Mensch zu sein, mit Fehlern und Fehlhandlungen, wie alle. Herrgott noch mal, hör schon auf! sagte er. Du hast doch niemandem geschadet! Doch, sagte ich trotzig. Mir selbst* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 307).

³⁶ Notre traduction (« *Und wie lange haben wir gebraucht, »unser« zu sagen, unser Verbrechen. Und wie lange haben wir, habe ich mich an Angebote geklammert, die versprochen, das ganz Andere zu sein, der reine Gegensatz zu diesen Verbrechen, eine menschengemäße Gesellschaft, Kommunismus* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 81-82).

³⁷ Notre traduction (« *Von da an prägte sich dir ein, daß es genauso schlimm war, Kommunist zu sein, wie Jude zu sein* », *ibid.*, p. 313).

³⁸ Notre traduction (« *Aber das war es doch, warum ich an dem kleineren Deutschland hing* », *ibid.*, p. 347).

³⁹ C'est par exemple le cas de Bertolt Brecht, Helene Weigel, Thomas Mann, Theodor Adorno ou Lion Feuchtwanger, parmi d'autres.

⁴⁰ « *DER FREMDE IN DIR* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 259.

⁴¹ Notre traduction (« *es das eigene widersprüchliche Leben ist, aus dem das ANDERE wird* », *Id.*).

⁴² Notre traduction (« *Man kann sich auch an falschen Fragen abarbeiten* », *Id.*).

⁴³ Notre traduction (« *Was ist alle Angst gegen die Angst vor der Selbstkenntnis* », Wolf Christa, *Auf dem Weg nach Tabou: Texte 1990-1994*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1994, p. 275-276).

⁴⁴ Notre traduction (« *damit verbot sich jenes andere Sprechen* », *Id.*).

- ⁴⁵ Notre traduction (« *und ich vergaß daß ich je so gesprochen hatte* », *Id.*).
- ⁴⁶ Notre traduction (« *Kann ein Mensch sich von Grund auf ändern? Oder haben die Psychologen recht, daß seine Grundmuster in den ersten drei Jahren angelegt werden und dann nur noch auszufüllen, nicht mehr zu verändern sind ?* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 88).
- ⁴⁷ Notre traduction (« *der Fremde/ist noch einmal aufgestanden/und will mich erdrücken* », Wolf Christa, *Auf dem Weg nach Tabou: Texte 1990-1994*, *op. cit.*, p. 276).
- ⁴⁸ Emmanuel Levinas, *De l'évasion*, Paris, Le Livre de poche, Biblio Essais, 1998, p. 111.
- ⁴⁹ *Id.*
- ⁵⁰ Notre traduction (« *JEDE ZEILE, DIE ICH JETZT NOCH SCHREIBE, WIRD GEGEN MICH VERWENDET WERDEN* », *Ibid.*, p. 232).
- ⁵¹ Notre traduction (« *Ich spürte, daß ich in einen Strudel geriet, und begriff, daß ich in Gefahr war. Der Grund des Strudels, an dem ich nicht mehr da wäre, kam mir sehr verlockend vor, als das einzig Mögliche* », *Ibid.*, p. 236).
- ⁵² Müller Lothar, « *Ich habe Margarete vergessen* », *Süddeutsche Zeitung*, no 138, 19/20 juin 2010, p. 17.
- ⁵³ Notre traduction (« *Bedürfnis nach Märchen und glücklichen Ausgängen* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 43).
- ⁵⁴ Notre traduction (« *möglichst wenig Empfindung. Als Mittel der Schmerzvermeidung* », *ibid.*, p. 239).
- ⁵⁵ *Ibid.* p. 93.
- ⁵⁶ Notre traduction (« *diesmal [...] habe ich Angst* », *ibid.*, p. 156).
- ⁵⁷ Notre traduction (« *der Mantel [...] der dich wärmt, aber auch verbirgt, und den man von innen nach außen wenden muß. Damit das Innere sichtbar wird* », *Ibid.*, p. 261).
- ⁵⁸ Notre traduction (« *AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN* », *ibid.*, p. 9).
- ⁵⁹ Notre traduction (« *den Artikel, in dessen Überschrift mein Name vorkam im Zusammenhang mit den zwei Buchstaben, die seit Monaten in den deutschen Medien den höchsten Grad von Schuld bezeichneten* », *ibid.*, p. 178).
- ⁶⁰ Wurmser Leon, *The Mask of Shame*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 202.
- ⁶¹ « *Und was war eigentlich, fiel mir ein, mit dem overcoat of Dr. Freud ? Meinem Fetisch ?* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, p. 333.
- ⁶² « *So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde* », *ibid.*, p. 7.
- ⁶³ Notre traduction (« *die wirkliche Konsistenz von gelebtem Leben kann kein Schriftsteller wiedergeben* », *ibid.*, p. 9).
- ⁶⁴ Notre traduction (« *Wohin sind wir unterwegs ? / Das weiß ich nicht* », *ibid.*, p. 415).
- ⁶⁵ Notre traduction (« *Kafka, sagte Francesco. Der hätte so was erfinden können. Ja, sagte ich. Auch, weil bei ihm kein Unschuldiger vorkommt. Wie im wirklichen Leben* », *ibid.*, p. 187).
- ⁶⁶ Widmann Arno. « *Wahrheit und Wahn* », Frankfurter Rundschau, [En ligne], 4 juin 2020 [consulté le 30 octobre 2020], <https://www.fr.de/kultur/literatur/wahrheit-wahn-11633409.html>
- ⁶⁷ Notre traduction (« *Es war die Sprache der Geheimdienste, der sich das wirkliche Leben entzog* », Wolf Christa, *Stadt der Engel*, *op. cit.*, p. 184).
- ⁶⁸ Notre traduction (« *Wenn ich irgend etwas gelernt habe bei der Lektüre dieser Berichte, dann, was Sprache mit der Wirklichkeit anstellen kann. [...] Der Tunnelblick des Spitzels manipuliert sein Objekt unvermeidlicherweise, und mit seiner erbärmlichen Sprache besudelt er es. Ja, sagte ich zu Francesco, das war es, was ich damals empfand: Ich fühlte mich besudelt* », *Id.*).
- ⁶⁹ Notre traduction (« *die Struktur ihrer Arbeiten auf eine sehr komplizierte, öfter durchaus indirekte Weise mit der Struktur ihrer Wirklichkeit übereinstimmen, mit der sie andererseits, Veränderung wünschend und verändernd, dauernd im Streit liegen* », Wolf Christa, *Lesen und Schreiben*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1980, p. 163).

Quatrième volet

Les Misérables à l'Élysée. Étude de cas des dynamiques de médiation du champ artistique vers le champ politique

Tristan Dominguez, université Sorbonne Nouvelle

157

Revue *Traits-d'Union*

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

Résumé : Le film *Les Misérables* (2019) de Ladj Ly a été au centre du débat politique lorsque le Président de la République, Emmanuel Macron, a demandé au gouvernement d'agir pour les banlieues après son visionnage, à l'Élysée. Cela nous conduit à interroger les conditions de possibilité pour qu'une œuvre, dénonçant de manière artistique des faits honteux et suscitant une honte citoyenne, puisse la réparer, en exportant cette ambition au sein du champ politique. Trois moments clés dans cette dynamique sont étudiés : le propos et la forme du film ; sa légitimation artistique, permettant une visibilité médiatique et enfin sa réception politique. Ainsi, cette potentialité réparatrice est permise par l'engagement d'intermédiaires culturels tels que les festivals, les distributeurs et les médias.

Mots-clés : Intermédiaires culturels ; banlieue-film ; distributeurs de film ; réception ; théorie des champs.

Abstract : *Les Misérables* (2019) a film by Ladj Ly was at the center of political attention when French President Emmanuel Macron ordered his Government to take actions concerning situation in suburbs just after its viewing at Elysée Palace. We ask the possibility for an œuvre that artistically portrays shame to heal citizens' shame and to export this ambition into the political sphere. We study three key moments in this dynamic: film form and discourse, artistic legitimation, which leads to media visibility and political reception. Thus, the participation of cultural intermediaries (festivals, distributors, and media) contributes to the restorative ability of the film.

Keywords : Cultural intermediaries; Film distributors; Film reception; Field theory.

*La honte est déjà une forme de révolution
(...) Et si une nation entière avait honte,
elle serait
comme le lion qui se tapit avant de sauter.*

Karl Marx¹

La question des violences policières occupe dans les médias une grande attention depuis de nombreux mois. Plusieurs événements ont en effet marqué l'actualité : les mobilisations suites à la mort de George Floyd, tué lors d'une intervention policière aux États-Unis (et discutée en France) ; l'organisation de manifestations par le « collectif Adama » (rassemblant plusieurs milliers de personnes)² ou encore plus récemment les manifestations contre la loi dite de « sécurité globale »³. Le contexte de ces dernières années, marqué notamment par les mouvements des « gilets jaunes », a donné une forte visibilité à ce type de violence, où le nombre et les circonstances de blessures (létales ou non) faites par la police avaient été comptabilisés et relayés médiatiquement⁴. Ces violences sont génératrices de honte, qu'on pourrait classer en deux catégories. La première est la honte issue de l'action directe de la police. Cette honte est individuelle, elle concerne la personne subissant les coups et les blessures infligés par un ou plusieurs agents de police.

L'émotion vient d'un rejet de la communauté par des représentants de l'État, la honte étant en effet liée à l'ostracisme et à la discrimination méprisante⁵. Les violences policières peuvent également faire naître une autre forme de honte qui ne concerne plus la seule personne subissant ces violences. Cette honte est celle du citoyen face à l'institution policière, on pourrait donc la qualifier de « honte citoyenne ». Mediapart avait ainsi parlé de « médailles de la honte⁶ » pour ces policiers promus en 2019 mais on peut également citer aussi la phrase d'Emmanuel Macron parlant d'« images qui nous font honte »⁷ après le tabassage de Michel Zicler par des policiers le 27 novembre 2020. Cette honte, par sa spécificité, appelle à un certain type de réparation, qui est politique et se réalise à travers des changements structurels menés par l'État, principalement en son sein, notamment par des réformes, des sanctions légales et des dispositifs adaptés.

Le long métrage réalisé par Ladj Ly *Les Misérables* sorti en salles le 20 novembre 2019 est un cas paradigmatique pour comprendre cette deuxième forme de honte et des réparations potentielles qu'une œuvre peut engendrer indirectement. Bien évidemment, ce n'est pas la première production culturelle à intégrer la thématique des violences de la police. On pourrait à ce compte citer de nombreuses œuvres et mouvements. Un des plus emblématiques est sûrement celui du Krump, une danse naissant à Los Angeles dans les années 2000 après des violences policières et dans le contexte d'un espace urbain fortement ségrégué, popularisée par le film *Rize* (2005) de David La Chapelle⁸. Le parcours de *Les Misérables* est illustratif en particulier parce qu'il a conduit le président Emmanuel Macron à demander à son gouvernement d'agir pour améliorer les conditions de vie dans les banlieues, un appel repris par de nombreux médias⁹. Une suspicion plane sur le chef de l'État qui pourrait profiter de la visibilité du film à des fins d'image. En tout cas, la réaction du président de la République peut s'interpréter comme celle d'un État face à la honte de ses actions. Néanmoins, la crise du coronavirus a sûrement décalé voire annulé les perspectives envisagées par l'exécutif, rendant la mesure des effets en termes de politiques publiques difficile.

On peut toutefois se poser la question suivante : Comment le premier long métrage de fiction d'un réalisateur a-t-il pu, au moins potentiellement, contribuer à la réparation de la honte citoyenne face aux violences policières ? Cette interrogation permet de comprendre à travers une étude de cas comment une œuvre d'art permet de réparer la honte, dans ce sens assez spécifique et retreint que nous lui avons donné. Nous excluons en effet le travail que les individus réalisent pour parvenir, grâce à la production ou à la consommation d'une œuvre d'art, à guérir ou à sublimer un fait honteux dans leur subjectivité. Il s'agira ici de réparation « politique », comprise à travers des dispositifs et des politiques publiques, à l'instar de la revalorisation des pensions des anciens combattants coloniaux annoncée par Jacques Chirac après la sortie d'*Indigène* (Rachid Bouchareb, 2006)¹⁰. Nous ne nous prononcerons pas quant à savoir pour *Les Misérables* si cette réparation a eu lieu, pour les raisons évoquées précédemment. L'objectif est ici de comprendre cette potentialité de changements au niveau de l'État par une œuvre, ce qui n'a rien d'évident. L'intérêt d'une telle démarche réside dans le fait qu'elle permet une meilleure appréhension des dynamiques qui rendent possible et conditionnent les effets d'une œuvre sur le champ politique, en particulier à travers la notion de honte citoyenne, qui recouvrerait une partie de l'indignation (en extrayant la colère). Conceptuellement, nous nous inspirons de la théorie des champs telle que développée par Pierre Bourdieu¹¹. L'avantage de ce cadre théorique est de ne pas faire découler des seules qualités esthétiques d'une œuvre ses conséquences sociales, en restant attentif à la structure, à l'histoire et aux logiques des univers sociaux au sein desquels l'œuvre circule. Il n'est donc nullement question de procéder à une dichotomie entre art et politique mais de s'interroger aux réceptions spécifiques selon le champ artistique, le champ médiatique et le champ politique, et comment cette réception influence le passage vers un autre champ. C'est surtout en ce sens que nous utilisons la notion, en ne nous attardant pas sur les habitus et les capitaux.

C'est pourquoi nous allons d'abord nous pencher sur l'œuvre en tant que telle, en examinant l'esthétique et le propos du film¹² de Ladj Ly tout en restant attentif à cette honte citoyenne. Nous comparerons cela avec un corpus de « films de banlieue », permettant de situer *Les Misérables* (la méthodologie sur ce point est détaillée en annexe). L'œuvre ne pouvant à elle seule porter le changement politique, nous nous pencherons ensuite sur les discours des médias et le prix remporté au festival de Cannes, permettant une certaine visibilité. Enfin, nous analyserons la promotion effectuée par les distributeurs et l'équipe du film, qui parviennent à décrire le film comme universel et patriotique, tout en étant une dénonciation des violences policières par la responsabilisation des politiques ainsi que sa réception et son utilisation dans le champ politique.

Un propos original dans un genre politique : montrer la honte

Nous tâchons ici de trouver les éléments internes qui ont permis à *Les Misérables* de s'imposer dans les champs médiatique et politique. L'hypothèse que nous explorons s'appuie sur deux arguments : l'inscription de l'œuvre dans un genre particulier (« film-banlieue »), d'où découlent certains attendus, et une originalité artistique, en prenant notamment des policiers comme protagonistes principaux. Cette originalité permet d'attirer l'attention, d'alerter et donc de susciter une honte citoyenne.

S'inscrire dans les films de banlieue

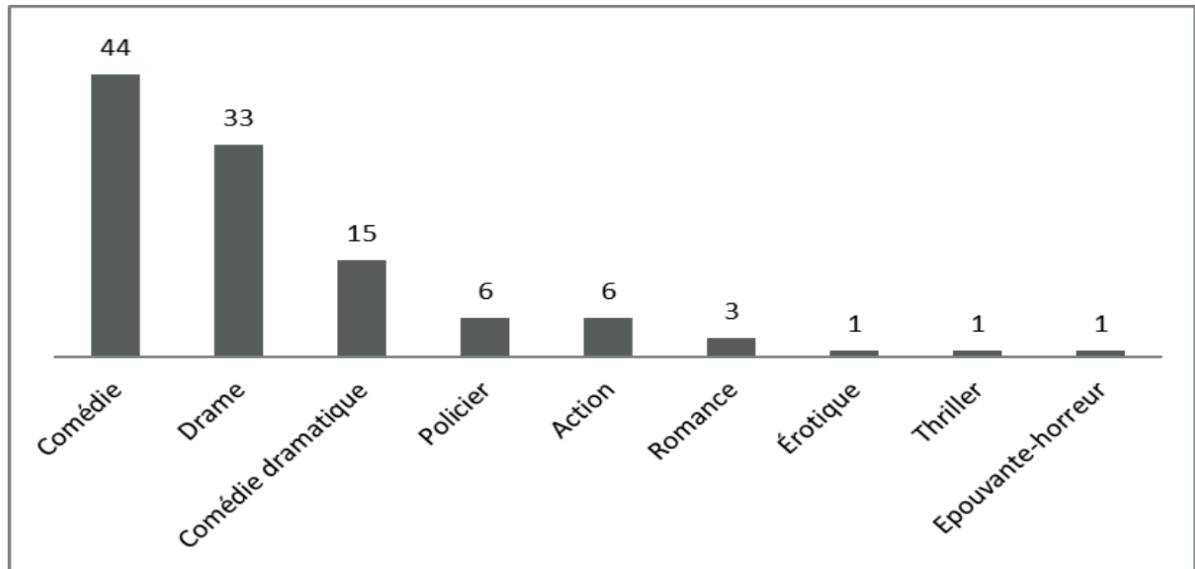
La thématique de *Les Misérables* ne naît pas avec ce film mais s'intègre dans un « sous-genre » qu'on qualifie surement abusivement¹³ de « banlieue-film » ou « films de banlieue ». Les codes du long métrage de Ladj Ly ne s'inspirent pas que de ce type d'œuvres mais il est intéressant de les resituer parmi elles pour comprendre les attendus et l'histoire du genre, permettant d'appréhender comment il se positionne dans cet espace.

La « banlieue » au cinéma est depuis longtemps associée aux classes populaires et à la dénonciation d'un système ou de politiques¹⁴. On peut déceler un tournant dans la décennie 1990, qui amène une transformation profonde et durable du genre. On passe en effet des films dits « beurs » (réalisés par et pour une communauté)¹⁵ aux films « de banlieue », dont on pourrait situer le point de basculement en 1995, comme l'indique N. Yahi :

Les premiers laissent la place aux seconds. Les thèmes et la charge revendicative changent radicalement. De *Douce France*, dernier film de Malik Chibane, *Bye-Bye* de Karim Dridi et Krim avec Hammou Graïa, le cinéma français passe au violent *État des lieux* de Jean-François Richet qui livrera *Ma 6T va cracker* l'année suivante, à *Rai* de Thomas Gilou, puis au médiatique *La Haine* de Mathieu Kassovitz, présenté au Festival de Cannes puis sacré aux Césars¹⁶.

Avec ces films, on associe les descendants de migrants maghrébins à la banlieue et à la jeunesse. « S'ils ne représentent que 5 % de la filmographie de la décennie, ces "banlieue-films" marquent en profondeur les imaginaires cinématographiques et la critique qui subissent un choc esthétique et politique¹⁷ ».

La plupart de ces films peuvent se ranger dans trois genres : comédie¹⁸, drame et comédie dramatique. Sur les 110 genres rattachés aux 81 films de notre corpus (certains en ont plusieurs), les trois cités en représentent 84%. La volonté de dresser un constat alarmant va se retrouver bien plus souvent dans les deux derniers genres (drame et comédie dramatique), constituant un attendu que *Les Misérables* remplit tout à fait. Le constat social et la charge politique sont donc des attendus du genre, facilitant cette lecture engagée, dénonciatrice et donc l'exportation vers les champs médiatique et politique.



Ladj Ly fait partie d'une nouvelle génération de réalisateurs de « films de banlieue », seuls sept autres metteurs en scène de notre corpus sont, comme lui, nés après 1977¹⁹ et sortent leurs films après 2011. Ils ont vécu un autre contexte cinématographique et politique, en continuité des années 1990 mais qu'il est nécessaire de prendre en compte. Autour des années 2000, la question du « manque de diversité » va se transformer en problème public²⁰. Le CNC créera le « fond de la diversité » suite à ce qu'on appelle les « émeutes de banlieue » de 2005, qui profitera par exemple à *Divines* (2016) de Houda Benyamina.

Ladj Ly est contemporain de ces transformations sociales et esthétiques. Sa trajectoire est marquée par ces nouvelles conditions historiques et ces tentatives de liaison entre banlieue et cinéma en envisageant la caméra comme une « arme²¹ ». On peut deviner que derrière cette conception de l'acte de filmer, il y a cette volonté réparatrice de la honte vécue par les abus de l'institution policière. En visibilisant des actes qui peuvent susciter le premier type de honte, on transforme ces images en honte citoyenne, capable de transformation et de condamnation, comme le montre l'enquête de l'IGPN ouverte suite à l'activité de *cop watching*²², que pratiquait Ladj Ly et qui l'a amené par la suite au cinéma.

Ladj Ly profite donc de sa trajectoire et de ses connaissances relatives au travail policier et au métier de réalisateur pour inscrire son cinéma dans une visée sociale, rejoignant l'association *Kourtrajmé* et réalisant un documentaire *365 jours à Clichy-Montfermeil* (2007). Cette dernière ne peut être totalement comprise si on enferme *Les Misérables* comme un prototype du film de banlieue, Ladj Ly sachant jouer avec, voire dépasser, certains stéréotypes.

Une originalité au service d'un appel politique

L'originalité du long métrage de Ladj Ly permet selon nous d'appuyer sa visibilité et donc la potentielle réparation politique des faits honteux. Elle se trouve à trois niveaux. La réalisation et la mise en scène, premièrement, vise un effet de réel. Les clichés relatifs à la banlieue sont évités, on peut noter la moindre importance du rap, de la drogue ou des armes. Ladj Ly, les scénaristes et les acteurs reconnaissent s'être très fortement inspirés de personnes réelles pour créer les personnages²³. L'usage d'une caméra « portée » et d'une caméra diégétique (avec le drone) contribuent aussi à la vraisemblance de ce qui est montré. Tout cela concourt à l'ambition de dresser un constat sans se concentrer sur des réalités surinvesties par certains médias (fictionnels ou documentaires) sur la banlieue.

Une autre originalité de *Les Misérables* se trouve dans le choix du protagoniste principal, qui n'est autre qu'un agent de la Brigade Anti-Criminalité (BAC). Ce changement de perspective, où nous avons le point de vue de l'institution

policrière, permet de proposer plusieurs types de personnages. Stéphane (Damien Bonnard) est un nouvel arrivant (dont on va suivre les deux premiers jours, permettant au spectateur de découvrir la vie de cette ville de banlieue en même temps que ce personnage), qui est muté à Clichy-Montfermeil pour se rapprocher de son fils, aspirant à respecter les protocoles en suivant les principes républicains (jouant ainsi sur l'attachement du public envers ce personnage). Il est accompagné de deux autres policiers. Le premier, Chris (Alexi Manenti) est blanc et n'hésite pas à utiliser la force. Peu scrupuleux des directives, il tisse des liens avec la pègre et se permet des remarques racistes. Le deuxième, Gwafa (Djebril Zonga) est noir et vient de ce quartier. Il permet parfois la communication entre ces deux mondes (notamment durant la scène de l'appartement) mais c'est lui qui fera la bavure filmée par un drone piloté par un enfant, Buzz (Al- Hassan Ly).

Un tir de LBD accidentel défigure Issa (Issa Perica). Cette interaction violente peut se comprendre en termes de honte pour les policiers, qui vont tenter de cacher leurs actes, même s'ils le font plus par peur des répercussions que par honte. On peut néanmoins faire ici référence aux scènes où les policiers sont filmés dans leur espace personnel, aux deux tiers du film, ce qui reste rare dans le genre et permet de faire comprendre leur ressenti et le décalage qu'il peut y avoir avec leur activité professionnelle. Il y a notamment une discussion entre Gwafa et Stéphane dans un bar portant sur cet incident. En tout cas, en révélant ce qui n'a pas à être révélé, en montrant ces actes et en inscrivant une tension autour de leur enregistrement, il se dégage une honte citoyenne dans l'institution policière.

Ce point de vue permet de dépasser l'opposition assez courante entre institution étatique et la banlieue qui peut être remplacée ici par celle entre monde des enfants et celui des adultes (l'action se déroule en été, excluant ainsi la place de l'école et permettant de montrer des enfants qui ne partent pas en vacances). Mettre en avant les enfants est relativement classique dans les films à ambition politique, depuis au moins le néoréalisme italien²⁴. L'antagonisme est ici plutôt subtil car, même s'il existe des rapports de pouvoir entre différents groupes adultes et que les enfants sont montrés comme les premières victimes, les coupables implicites ne sont pas montrés. Un carton de fin porte une citation de Victor Hugo : « Mes amis, retenez ceci, il n'y a ni mauvaises herbes ni mauvais hommes. Il n'y a que de mauvais cultivateurs », rappelant cette perspective et l'élargit même à tous les protagonistes. Elle renvoie surtout la situation à des responsables, « des mauvais cultivateurs », qu'on peut attribuer en effet aux adultes dans leur ensemble mais aussi à d'autres, invisibles tout au long du film : les politiques.

Cette volonté de décrire une réalité comme un problème social à travers la fiction rejoint donc bien l'ambition des films de banlieue mais *Les Misérables* va à l'encontre de certains attendus pour y parvenir. Ces éléments sont propres à susciter (entre autres) une honte citoyenne de l'institution policière et des politiques publiques. Cette subversion trouvera un écho dans le monde du cinéma, ce que nous allons voir dès maintenant.

La visibilité du haut des marches : dénoncer la honte

Le film est nommé et récompensé à Cannes (avec le prix du jury) durant le printemps 2019. Cette reconnaissance du milieu artistique permet une visibilité de l'œuvre qui aurait sûrement été plus difficile sans. Dans cette partie, nous allons nous pencher sur cette consécration et les effets qu'elle a eus sur sa médiatisation, en montrant que la réception critique est orientée vers une dénonciation politique, permettant cette lecture d'une honte citoyenne. Nous ferons cela en deux temps, d'abord en se concentrant sur le Festival de Cannes puis en montrant les discours dans les médias au même moment.

Les caractéristiques des *Misérables* évoquées plus haut vont garantir un fort succès au sein du champ cinématographique (il est le film le plus nominé et récompensé du corpus). Il remporte le Prix du jury du Festival de Cannes en mai 2019 (*ex aequo* avec *Bacurau* de Kleber Mendonça et *Filho* de Juliano Dornelles), prix sur lequel nous allons nous concentrer. Nous pourrions ainsi comprendre sa réception dans un des milieux les plus consacrés du champ cinématographique et étudier comment et dans quel contexte cette dénonciation politique a pu se faire. Le festival de Cannes ne peut être considéré uniquement comme un lieu de consécration artistique, il a pu en effet être le théâtre de négociations géo-politiques depuis sa naissance ou presque²⁵ et récompenser certaines visions politiques (comme en témoignent par exemple les écrits de Pierre Pageau²⁶). Nous nous efforçons ici de montrer les spécificités de la récompense et de la réception du film au sein de ce festival pour comprendre comment cette honte et sa dénonciation peuvent être reconnues et rendues politiques. Il est intéressant de noter dans un premier temps que le Prix du jury, visant à récompenser un talent prometteur, une démarche singulière, n'est pas la Palme d'or. Cette remarque n'a pas pour vocation à démeriter le film. Elle permet en revanche de souligner que cette distinction insiste moins sur les qualités esthétiques et techniques et peut conduire à une lecture politique. Le propos n'est évidemment pas de dire que la Palme d'or empêche toute lecture politique d'une œuvre, *Parasite* (2019) de Bong Joon-ho serait là pour nous démentir. Toutefois, nous pensons qu'elle insiste sûrement plus sur la démarche artistique que ne le fait le Prix du jury. Pour quelques données contextuelles, rappelons que les « films de banlieue » de notre corpus connaissent une certaine légitimation au cours du temps, visible par le nombre de films primés et nominés avant et après 2003 (représentant la médiane des dates de sortie de notre corpus). Les drames de cette catégorie (comme les drames en général) bénéficient également d'une plus grande reconnaissance institutionnelle. Le long métrage de Ladj Ly s'inscrit donc dans cette mouvance, même s'il est exceptionnellement bien accueilli :

	Avant 2003	2003 et après
Nombre de films primés	7	13
Nombre de films nominés	18	29
N	40	41

	Proportion de films avec au moins une nomination	Proportion de films avec au moins un prix
Drame	67%	30%
Comédie	52%	18%
Ensemble	59%	25%

La fin de projection du film dénote d'une ambiance particulière, avec un public conquis, ce dont témoignent les longs applaudissements²⁷. Si on en croit les quatre articles de presse sortis entre le 15 et le 16 mai 2019 sur la page d'AlloCiné intitulée « *Les Misérables* de Ladj Ly : le premier choc de Cannes 2019 selon la presse »²⁸, le film a fait sensation. Les articles sont élogieux et tous rappellent la dimension politique, en insistant dessus (et en ne parlant parfois même pas de l'esthétique ou de la démarche artistique).

On peut donc émettre l'hypothèse que c'est cette réception politique qui a primé lors du festival, questionnant indirectement les politiques publiques menées et éveillant cette honte citoyenne.

À la remise du prix, en plus des remerciements, Ladj Ly fait un hommage particulier : « Le seul ennemi en commun entre ces habitants et les policiers, c'est la misère. Donc je vais dédier ce prix à tous les misérables de France et d'ailleurs²⁹ ». Cette allocution publique montre la volonté de Ladj Ly de faire de ce prix une tribune politique. C'est aussi une réparation symbolique de la honte vécue par les personnes qualifiées de « misérables ». Évoquer cette misère dans un lieu prestigieux est susceptible de faire naître la honte citoyenne, l'existence et l'exposition de « misérables » heurtant d'autant plus. Cette reconnaissance du milieu cinématographique, cette réception politique et cette ambition du réalisateur concourent à une exportation particulière vers le champ médiatique, que nous allons voir maintenant.

Une médiatisation vers la politisation

Une conférence de presse s'est déroulée le 16 mai 2019. Nous avons voulu objectiver ce qui a été dit afin de voir si cet événement a pu favoriser une lecture politique de l'œuvre via les médias. En retraçant les thèmes abordés question par question, nous les avons classés en trois catégories : « relatif au film » (en noir sur fond blanc dans le tableau ci-dessous), lorsque des éléments esthétiques, d'écriture, *etc.* sont abordés ; « relatif au contexte politique » (en blanc sur fond noir), lorsque c'est l'ambition politique qui est discutée, et enfin « autre » (en noir sur fond gris). Pour clarifier cela et à des fins de vérification, nous avons établi le tableau suivant :

00:00	Installation
01:20	Présentation
02:28	Genèse du film
04:24	Le film comme un cri d'alarme
06:58	Utilisation des symboles (du lion et du prénom de Issa)
08:03	Influence des documentaires et du travail de JR
10:11	Représentation de la Bac et travail des acteurs
15:42	Regard sur les banlieues, position du réalisateur (Ladj Ly n'est pas un porte parole mais souhaite dénoncer)
17:16	Identité des personnes vivant en banlieues
18:44	L'humour dans le film
21:27	Modèles d'acteur de Steve Tientcheu
22:13	Les enfants et l'espoir, difficultés pour les enfants de banlieue
25:53	Direction des enfants acteurs
27:16	Influence de <i>Les Misérables</i> de Victor Hugo sur le film
28:58	Influence de l'actualité et universalité du propos
30:09	La production du film
33:27	L'enfance et la jeunesse face aux adultes dans le film
35:11	Les femmes dans le film
37:29	L'école Kourtrajmé

Ainsi, quantitativement (même s'il y a des limites évidentes, certains thèmes abordés ne se laissant pas aussi facilement catégoriser), en éliminant le temps consacré à « Autre », il reste 35 minutes, 9:55 sont consacrés à l'ambition politique et de dénonciation du film, soit plus du quart (28%). La question posée à 4:24 par un journaliste d'*Ouest France* est d'ailleurs emblématique de la lecture politique de l'œuvre : « Au-delà des grandes qualités cinématographiques du film, est-ce que c'est un cri d'alarme que vous lancez à l'ensemble de la société ? ». Ladj Ly répondra par l'affirmative et confirmera par deux fois sa volonté qu'Emmanuel Macron voie le film : « Et je voulais aussi, c'est important,

adresser un message au Président de la République, M. Macron, on aimerait bien qu'il voit ce film, c'est important pour nous. (...) On aimerait bien qu'il voie le film et s'il est prêt à nous accueillir à l'Élysée, on est prêts pour faire une projection là-bas. ».

Le film connaît ensuite une visibilité médiatique. Sur les cinq jours qui suivent, on dénombre au moins onze articles qui font référence au film dans leur titre, le festival étant très souvent mis en avant³⁰. La réception est ici encore disparate, car si certains articles louent les qualités cinématographiques du film (comme celui de *Politis*), d'autres retiennent surtout la portée critique. Par exemple, *Le JDD* remarque certaines maladresses de réalisation, pardonnées par l'inexpérience de Ladj Ly (« le film ambitieux et revendicatif dans son propos manque de virtuosité dans sa réalisation (mais c'est un premier film) ») et souligne particulièrement l'actualité du sujet et de son traitement.

Notons également une visibilité à la télévision durant cette période, avec une interview d'Augustin Trapenard le 21 mai dans l'émission *Cannes 2019* et un passage à *Clique TV* le 2 juin (intitulé « Ladj Ly, naissance d'un réalisateur majeur », appuyant donc sur la dimension artistique). Dans ces deux interviews, il y a une réelle prise en compte du film en tant qu'œuvre : des questions sur l'écriture ou la mise en scène sont posées, sur les inspirations filmiques ; Pierre Lescure dira même dans la seconde émission « C'est un vrai film de cinéma ». On peut alors parler de consécration médiatique. Toutefois, ce « cri d'alarme » reste présent et l'invitation à l'adresse d'Emmanuel Macron pour qu'il voie le film est rappelée par Augustin Trapenard.

Cette invitation, répétée, est importante. Acceptée, elle pouvait être le signe d'une attention de l'État, de montrer qu'il n'avait pas honte ou qu'il ne souhaitait pas mettre les enjeux de la misère et des conditions de la banlieue sous le tapis. De plus, elle permettait de faire émerger une honte citoyenne, en s'adressant au politique et à son instance la plus symbolique : l'Élysée, le contraste entre ce palais et le terme même de misérable étant à même de susciter cette émotion capable de revendication politique. Après une période de calme durant l'été, cette exportation vers des préoccupations politiques est toujours présente en novembre. Penchons-nous dans la dernière partie, sur ce moment de basculement entre l'espace médiatique et le champ politique, réalisé notamment par des stratégies de distribution.

■ Acculer les politiques : réparer la honte

Nous avons vu que, par sa réception dans les espaces artistiques et médiatiques, une lecture politique du film existe. Toutefois, même si c'est une condition importante pour un export vers le champ politique, elle n'est pas suffisante. Pour appréhender ce phénomène pleinement, il convient de cerner d'abord les stratégies de distribution et de promotion autour du film, que nous avons laissées de côté jusque-là, avant de s'intéresser au débat politique et à la potentialité de changements survenus après le visionnage d'Emmanuel Macron. On observe alors que la honte citoyenne et la réparation des faits honteux subis par les populations des banlieues voient un point de correspondance dans le champ politique.

Une promotion entre dénonciation et patriotisme

Concernant la distribution, intéressons-nous à l'affiche du film, qui nous semble illustrative de la stratégie entreprise. C'est la photographie d'un rassemblement sur les Champs Élysées où on aperçoit l'Arc de Triomphe et la foule en bas du cadre. Aucun des protagonistes du film n'est identifiable, d'ailleurs les personnes sont de dos, anonymes et multiples. On pourrait penser à une manifestation de Gilets jaunes, par le titre, la fumée et l'actualité d'alors, mais l'omniprésence des drapeaux tricolores nous indique en réalité un événement un peu antérieur : la victoire de l'équipe de France de football pour la coupe du monde de 2018. On a également une mise en valeur des récompenses reçues : pratiquement tout le tiers supérieur est dédié à la mise

Alors même que la majeure partie du récit se passe à Montfermeil, avec ses protagonistes, l'affiche propose une foule à Paris. Le film a été souvent comparé à *La Haine* (1995) de Mathieu Kassovitz, mais la différence entre les deux affiches est assez nette : l'une, entièrement en noir et blanc est constituée d'un gros plan de visage au regard dur, celui de Vincent Cassel parfaitement identifiable dans sa partie supérieure et, dans sa partie inférieure, des photos d'interventions policières. L'autre, en couleur, présente une foule sans aucun visage visible, rassemblée pour un événement commun de joie. On peut voir ici la volonté stratégique de porter un message qui s'adresse « à tou·te·s » et qui tente de ne pas restreindre le propos. *Les Misérables*, c'est donc la plus grande partie de la population. Ce point de vue est important à comprendre, car il va servir à rassembler et à désigner ce qu'on pourrait appeler des « responsables communs », qui seront visés : les politiques.

Ceci est d'ailleurs particulièrement visible dans la stratégie de promotion au mois de novembre 2019 (nous prenons en compte les espaces où une interaction a lieu, de type interview, où au moins un des membres de l'équipe du film peut s'exprimer, contrairement à des discours directement sur le film, à l'instar d'une critique). Sur les titres des quelques interventions de ce mois, la lumière est mise sur la dénonciation : « Avec 'les misérables' Ladj Ly dénonce les violences policières en banlieue³¹ » ; « Les Misérables, le cri d'alarme³² » ; « Les misérables : 'vous n'éviterez pas la colère et les cris', Ladj Ly³³ » ou encore « 'Les misérables' : Ladj Ly donne la parole aux oubliés de France³⁴ ».

Ladj Ly insistera plusieurs fois sur le fait que son film n'est pas « anti-flic » et que la qualification de « misérables » désigne aussi les policiers. S'il alerte sur les violences policières, il déclare également comprendre la situation difficile de leurs conditions de travail. Il déclarera dans *CàVous*, diffusé sur France 5 le 12 novembre 2019, un propos qu'on retrouvera dans nombreuses de ses interventions :

Malgré tout ce qu'on a pu vivre, j'avais aucun intérêt à faire un film anti-policier. Moi je veux surtout parler de la situation de ces quartiers. Au contraire, c'est de dire que la situation est compliquée. Et la solution, elle peut venir que des politiques et c'est pour ça, je le dis encore une fois, ils sont les premiers responsables de cette situation.

Il y a néanmoins une légère différenciation du discours selon les espaces. On ne retrouve par exemple pas toujours le terme de « film patriote », qui semble surtout avoir été dit dans des médias et des émissions avec une forte visibilité et « pluralistes », se réclamant d'une certaine « neutralité » (*France Culture, France Inter et France 24*). Ici, la dénonciation du travail policier est amoindrie et permet de se prémunir de critiques de la part d'une partie de la population soutenant les forces de l'ordre, notamment. Cette stratégie permet une réception plus large et de renvoyer la responsabilité au champ politique. La honte citoyenne peut alors totalement se développer car elle renverra à cette notion de patriotisme (exigeant une fierté) et à des décisions de l'État.

Un débat ouvert par un film

La réception des films et sa catégorisation dépendent des préoccupations médiatiques et politiques du moment comme l'écrit C. Milleliri : « Ce que la presse repère sur les films l'est au détriment de ce qu'elle masque, volontairement ou non. L'étude de réception devient vraiment productive si on l'utilise pour interroger les motivations diverses de ces discours parcellaires³⁵ ». Le champ médiatique est alors préoccupé par les violences policières, visibilisées lors des manifestations des Gilets jaunes. Plusieurs journalistes avaient d'ailleurs fait un travail d'investigation ou de décomptage sur ce sujet³⁶. Le terrain était donc déjà préparé à ce niveau par ce contexte. *Les Misérables* sort sur près de 500 écrans³⁷. Les entrées en première semaine, comptabilisées à 559 378, signalent une curiosité du public, et dépasseront les deux millions sur toute l'exploitation, le plaçant au rang de troisième film français et vingtième de tous les films au *box-office* français 2019, traduisant un intérêt certain.

Il a également reçu une note spectateur donnée par les internautes de 4,1 sur 5 sur le site *Allo-ciné*. Le film est donc un succès important à ce moment-là, expliquant sa mobilisation dans les discours par de nombreuses personnes, et son utilisation comme référence commune apte à susciter cette honte citoyenne partagée.

Si Emmanuel Macron avait été invité à voir le film depuis mai et surtout à Montfermeil, c'est suite à l'envoi du DVD par *Le Pacte* qu'il le visionne à l'Élysée³⁸ mi-novembre. Il s'en dira « bouleversé » et appellera à une réflexion à engager sur la situation des banlieues, selon *Le JDD*³⁹. Suite à cette information (parfois en critiquant l'opportunité du chef de l'État en la matière), certains médias se mobilisent pour rendre plus politique encore la lecture du film, à travers des éditoriaux, les rappels des propositions politiques récentes (dont le « plan Borloo » en 2018) et le témoignage de Jeanne Balibar ou celui de Jean-Louis Borloo⁴⁰. Dans ces échanges, il n'y a plus de trace de discours sur les qualités cinématographiques ou les originalités dramaturgiques mais des propositions (plus ou moins concrètes) d'actions politiques.

Un débat public naît donc à la suite du long métrage de Ladj Ly et, même s'il est évident qu'on ne peut résumer les dynamiques de la vie politique concernant les banlieues fin 2019 à cela, il est probable que le film ait joué un rôle. Jean-Louis Borloo, qui, comme nous l'avons dit, a dénoncé la réaction d'Emmanuel Macron après le visionnage de *Les Misérables*, a demandé en janvier 2020 une enquête parlementaire sur le plan de rénovation urbaine⁴¹. L'objectif n'est pas ici de trancher sur l'honnêteté du chef de l'État, mais de montrer que tous les événements dont nous avons parlé ont eu des effets (à relativiser par un rattrapage de l'actualité dès février et mars avec la crise liée au coronavirus) sur le champ politique, la mobilisation d'une honte citoyenne et les potentielles réparations des faits honteux quotidiens.

L'importance des intermédiaires dans la politisation d'une œuvre

Même si nous n'avons pas la place de le faire pleinement et en profondeur ici, il est intéressant de comparer le film de Ladj Ly avec celui de Kery James, *Banlieusards*, sorti durant la même période (12 octobre 2019) et qui connaît une trajectoire et une démarche inverse. Pour ce dernier réalisateur, l'objectif n'est pas d'incomber l'entière responsabilité de la situation des banlieues à l'État, mais de montrer qu'il y a des logiques endogènes aux « acteurs de la banlieue » participant à leur état. Sans sortie en salles ni reconnaissance symbolique probante, on pourrait presque dire que ce long métrage est le portrait en négatif de celui de *Les Misérables*, en particulier dans la dénonciation de conditions de vie, jugées misérables (donc avec cette dimension relative à la honte) faite lors de la promotion et de sa réception médiatique et politique.

Nous avons pu repérer trois temps qui permettent de comprendre comment le film est parvenu à importer certaines problématiques dans un débat public et dans des préoccupations de personnalités politiques, permettant de susciter une honte citoyenne. Tout d'abord, une inscription artistique dans une lignée politique (ce qu'on appelle les « films de banlieue »), avec des originalités dramaturgiques permettant une réception particulière. De plus, la consécration artistique a donné une visibilité et une légitimité au propos, reprise par les médias. Enfin, les stratégies de distribution, naviguant entre une universalité (en incluant les policiers du côté des « Misérables ») et une dénonciation des décisions politiques, ont parachevé la lecture revendicative et l'inscription dans le champ politique.

On peut alors en conclure qu'une œuvre, en tant que telle, n'est pas suffisante pour saisir ses potentialités de réparation politique de la honte. Le rôle des intermédiaires⁴² est indispensable à prendre en compte, de festivals aux distributeurs en passant par les médias.

Tous concourent ainsi à donner une lecture revendicative de l'œuvre permettant une mise en lumière et une prise en compte de cette honte citoyenne.

On voit alors comment une œuvre d'art visibilisant cette honte, en étant reconnue par le milieu et discutée médiatiquement, a pu devenir une référence dans le champ politique. Cela permet de mieux penser les enjeux de réception selon les univers sociaux et les stratégies possibles pour qu'un film parvienne à avoir des effets indirects sur l'action de l'État.

Annexes

Une base de données a été constituée à partir de la page Wikipédia « Films sur la banlieue française » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Catégorie:Film_sur_la_banlieue_française) répertoriant 114 œuvres audiovisuelles (un recensement qui nous semblait plus complet et plus fourni que celui proposé par d'autres sites). Nous avons pu en sélectionner 93 en ne prenant que les longs métrages de fiction sortis en salle. Nous avons retiré 12 films car trop de données manquées (nous n'avions pas la date de sortie). Ainsi, nous traitons 81 longs métrages.

Nous avons construit 14 variables, 11 à partir des informations trouvées sur les pages de film d'Allociné (le titre, l'année de sortie au cinéma, le nom du réalisateur, nombre de longs métrages précédents, l'année de naissance du réalisateur, l'âge du réalisateur lors de la sortie du film, la note presse, la note spectateur, le nombre de prix, le nombre de nomination et le genre) et 3 grâce au site *JPBox office* (le budget, le nombre d'entrées en salle, le nombre d'entrées la première semaine). Les données ont été récoltées entre le 2 et le 3 septembre 2020, compilées à cette adresse: <https://cutt.ly/OjvVbWq>.

¹ Marx Karl, « Correspondance, Lettres à Arnold Ruge (1843) », *karlmarx.fr*, [En ligne], consulté le 07/01/2021.

² Godon Pierre, Goupil Mathilde et Thompson Yann, « Violences policières : 15 000 manifestants à Paris, 26 interpellations au total selon la préfecture de police, le rassemblement s'est dispersé », *France info*, [En ligne], 13/06/2019 consulté le 21/10/2020.

³ *Le Monde* et l'AFP, « Manifestation sous tension à Paris et dans le reste de la France contre la loi 'sécurité globale' », *Le Monde*, [En ligne], 12/12/2020, consulté le 17/12/2020.

⁴ Décugis Jean-Michel, Pelletier Eric et Pham-Lê Jérémie, « Gilets jaunes : l'épineux dossier des violences policières », *Le Parisien*, [En ligne], 31/05/2019, consulté le 21/10/20.

⁵ Arangueren Martin, « La discrimination méprisante. Ébauche de définition d'une forme de traitement préjudiciable touchant particulièrement les minorités », *Migrations Société*, 2017, p. 101-116.

⁶ Pascariello Pascale, « La promotion 'Gilets jaunes' de Christophe Castaner : les médailles de la honte », *Mediapart*, [En ligne], 17/07/2019, consulté le 17/12/2020.

⁷ *Le Parisien*, « Producteur tabassé : Macron dénonce des images 'qui nous font honte' et demande une police 'exemplaire' », *Le Parisien*, [En ligne], 27/11/2020, consulté le 05/01/2021.

⁸ Batiste Stephanie, « *Affect-ive moves: space, violence, and the body in Rize's Krump dancing* » in Borelli Melissa Blanco, *The Oxford handbook of dance and the popular screen*, New York: Oxford University Press, 2014, p. 199-222.

⁹ Hadda Marie-Pierre, « Emmanuel Macron bouleversé par le film *Les Misérables* », *RTL*, [En ligne], 18/11/2019 consulté le 21/10/2020.

¹⁰ Randrianarimanana Philippe, « Ces soldats 'indigènes' enfin reconnus », *Courrier international*, [En ligne], 27/09/2006, consulté le 06/04/2021.

¹¹ Bourdieu Pierre, « Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975. Introduction de Patrick Champagne », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2013/5 (N° 200), p. 4-37 ; Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Joly Marc, Pour Bourdieu, Paris, CNRS Éditions, 2018 et Sapiro Gisèle, Dictionnaire international Bourdieu, Paris, CNRS Éditions, 2020.

¹² Jullier Laurent, *Analyser un film*, Paris, Flammarion, 2012.

¹³ Milleliri Carole, « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point*, 2011.

¹⁴ Fourcat Annie, « Aux origines du film de banlieue : les banlieusards au cinéma (1930-1980) », *Sociétés et représentations*, 2000, p. 113-127.

- ¹⁵ Prédal René, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde Editions, 2018.
- ¹⁶ Gaernter Julien, « Aspects et représentations du personnage arabe dans le cinéma français 1995-2005 Retour sur une décennie », *Confluences méditerranéennes*, 2005, p. 192.
- ¹⁷ Yahi Naïma, « Le métissage en salle ou les "Algériens" à l'écran », *Hommes & migrations*, 2012, p. 130- 142.
- ¹⁸ On peut citer ici sans être exhaustif : *Le ciel, les oiseaux et... ta mère !* (1999) et *Le raid* (2002) de Djamel Bensalah ; *Samourai* (2002) de Giordano Gederlini ; *Yamakasi* (2003) de Julien Seri et Ariel Zeitoun ; *Les amateurs* (2004) de Martin Valente ; *Ze film* (2005) de Guy Jacques ; *Camping à la ferme* (2005) de Jean-Pierre Sinapi ; *Il était une fois dans l'Oued* (2005) de Djamel Bensalah ; *Il reste du jambon ?* (2010) de Anne Depétrini ; *Halal Police d'Etat* (2011) de Rachid Dhibou ; *Beur sur la ville* (2011) de Djamel Bensalah ou *Mohamed Dubois* (2013) de Ernesto Oña.
- ¹⁹ Cette date est choisie car elle est le dernier décile des dates de naissances des réalisateurs du corpus.
- ²⁰ Macé Éric, « Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision : limites et apports de l'approche quantitative de la « diversité », *Réseaux*, 2003, p. 233-265.
- ²¹ Mariani Manon, « Ladj Ly : *Les Misérables* c'est mon témoignage », *Mouv'*, [En ligne], 15/11/2019 consulté le 21/10/2020.
- ²² Action consistant à filmer les policiers lors de leurs interpellations et pratiques professionnelles.
- ²³ Que ce soit pour les agents de la BAC, le personnage du Maire ou encore « les gitans » pour ne citer qu'eux.
- ²⁴ Smith Imogen Sarah, « *Capturing chaos : capernaum and the children of neorealism* », *Film comment*, [En ligne], 24/12/2018, consulté le 05/01/2021.
- ²⁵ Pozner Valérie, « Les clefs de la propagande cinématographique en Europe » : les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946 », 1895, 2017, p. 136-185.
- ²⁶ Pageau Pierre, « Festival de Cannes : le cinéma politique se porte encore bien », *Séquences*, 2013, p. 4-5 et Pageau Pierre, « Festival de Cannes : le social et l'esthétique », *Séquences*, 2012, p. 4-5.
- ²⁷ Canal+ Cinéma, « Réactions de fin de projection du film *Les Misérables* - Cannes 2019 », *YouTube*, [En ligne], 23/05/2019, consulté le 21/10/2020.
- ²⁸ Ratane Laetitia, « *Les Misérables* de Ladj Ly : le premier choc de Cannes 2019 selon la presse », *AlloCiné*, [En ligne], 16/05/2019, consulté le 21/10/2020.
- ²⁹ Canal+ Cinéma, « Le Prix du Jury est attribué à *Bacurau* et *Les Misérables* - Cannes 2019 », *YouTube*, [En ligne], 27/05/2019, consulté le 21/10/2020.
- ³⁰ Cauhapé Véronique, « Festival de Cannes 2019 : *Les Misérables*, électrochoc sur La Croisette », *Le Monde*, [En ligne], 16/05/2019 ; Théate Barbara, « A Cannes, le film *Les Misérables* a secoué la croisette », *Le JDD*, [En ligne], 16/05/2019 ; *Vanity Fair Quotidien*, « *Les Misérables*, passe ta BAC d'abord », *Vanity Fair*, [En ligne], 25/05/2019 ; Blog *Politis*, « *Les Misérables* de Ladj Ly », *Politis*, [En ligne], 16/05/2019 ; Gandillot Thierry, « *Les Misérables* : jours intranquilles à Clichy-Montfermeil », *Les Échos*, [En ligne], 16/05/2019 ; Van Egmond Nedjma, « Avec *Les Misérables*, Ladj Ly cogne à l'estomac », *Marianne*, [En ligne], 16/05/2019 ; *Midi Libre*, « Festival de Cannes : l'équipe du film *Les Misérables* sur le tapis rouge », *Midi Libre*, [En ligne], le 16/05/2019 ; *ZeZ XXI*, « *Les Misérables* : Un film « authentique » sur la banlieue avec les acteurs des clips de PNL sélectionné à Cannes ! », *Rapunchline*, [En ligne], 16/05/2019 ; Morain Jean- Baptiste, « *Les Misérables* un pendant contemporain à *La Haine* », *Les Inrocks*, [En ligne], 16/05/2019 ; Orozco Edouard, « Cannes 2019 : bande-annonce sous tension pour *Les Misérables* de Ladj Ly », *Première*, [En ligne], 20/05/2019 et Ponsard Frédéric, « Cannes 2019 : *Les Misérables* premier long métrage de fiction d'un petit surdoué de la caméra », *Euronews*, [En ligne], 21/05/2019, consultés le 21/10/2020.
- ³¹ Vaillant Clément et Wessbecher Louise, « Avec 'Les misérables' Ladj Ly dénonce les violences policières en banlieue », *Le Huffington Post*, [En ligne], 06/10/2020, consulté le 07/01/2021.
- ³² *CàVous*, « *Les Misérables*, le cri d'alarme », *YouTube*, [En ligne], 14/11/2019, consulté le 07/01/2020.
- ³³ *La Grande Table*, « *Les misérables* : 'vous n'éviterez pas la colère et les cris', Ladj Ly », *France Culture*, [En ligne], 18/11/2019, consulté le 07/01/2021.
- ³⁴ *France 24*, « *Les misérables* : Ladj Ly donne la parole aux oubliés de France », *YouTube*, [En ligne], 1/11/2019, consulté le 07/01/2021.
- ³⁵ Milleliri Carole, « Le cinéma de banlieue : un genre instable », *Mise au point*, 2011.
- ³⁶ On peut à ce propos rapporter un nombre d'articles de médias nationaux sur le sujet assez conséquent liant les violences policières et les gilets jaunes en novembre 2019 : Chapis Nicolas et Vincent Elise, « 'Gilets jaunes' : deux policiers vont être jugés à Paris pour violences volontaires », *Le Monde*, [En ligne], 7/11/2019 ; Vasquez Coline, « Violences contre les gilets jaunes : « Il y a une volonté de blanchir les les policiers » », *L'Express*, [En ligne], 8/11/2019 ; *CNnews*, « Mobilisations, blessures, arrestations... un an de gilets jaunes en chiffres », *CNnews*, [En ligne], 15/11/2019 ; Vichard Thomas, « Violences policières : un an après la naissance des gilets jaunes, « la justice tarde à passer », selon David Dufresne », *Europe 1*, [En ligne], 16/11/2019 ; Delouche Charles, Donada Emma et Pilorget-Rezzouk Chloé, « Gilets jaunes : violences policières, la preuve par l'image », *Libération*, [En ligne], 18/11/19 ; Vasquez Coline, « Gilets jaunes : quatre

questions sur le procès d'un policier pour violences volontaires », *L'Express*, [En ligne], 21/11/2019 ; *20 Minutes* et *AFP*, « 'Gilets jaunes' : Premier procès d'un policier pour des violences à Paris », *20 Minutes*, [En ligne], 21/11/2019, consultés le 21/10/2020.

³⁷ Mimoun Mouloud, « *Les Misérables*. Film de Ladj Ly (France, 2019) », *Hommes & Migrations*, 2020, p. 207-208.

³⁸ Péron Didier, « Macron bouleversé par *Les Misérables*, une habile récupération », *Libération*, [En ligne], 18/11/2019 consulté le 21/10/2020.

³⁹ Rédaction *JDD*, « Emmanuel Macron touché par *Les Misérables* », *Le JDD*, [En ligne], 17/11/2019, consulté le 21/10/2020.

⁴⁰ On peut citer l'éditorial Dion Jack, « *Les Misérables* ce n'est pas que du cinéma », *Marianne*, [En ligne], 21/11/2019 ; un rappel de différentes réactions de personnalités face au visionnage d'Emmanuel Macron *Service Actu*, « Emmanuel Macron se décide à agir après avoir vu *Les Misérables*, les internautes ironisent », *Les Inrocks*, [En ligne], 18/11/2019 ; les réactions de Jeanne Balibar : Lachasse Jérôme, « Emmanuel Macron « bouleversé » par le film *les misérables* : 'c'est de la merde', estime Jeanne Balibar », *BFM TV*, [En ligne], 5/12/2019 ou Baronnet Brigitte, « *Les Misérables* : la réponse cinglante de Jeanne Balibar aux propos d'Emmanuel Macron », *AlloCiné*, [En ligne], 6/12/2019, celles de Jean-Louis Borloo : de Villaines Astrid de, « Borloo tacle (discrètement) Macron après avoir vu *Les Misérables* », *Huffigton Post*, [En ligne], 19/11/2019, consultés le 21/10/2020.

⁴¹ *L'Express* avec *l'AFP*, « Rénovation urbaine : Borloo demande une enquête parlementaire sur son 'arrêt total' », *L'Express*, [En ligne], 16/01/2020 consulté le 21/10/2020.

⁴² Roueff Olivier, « 10. Les homologues structurales : une magie sociale sans magiciens ? La place des intermédiaires dans la fabrique des valeurs », in Coulangeon Philippe, *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 2013, p. 153-164.

Biographie des auteur·rice·s

170

Revue *Traits-d'Union*

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

Kelsey Davies

Doctorante à l'université Sorbonne Nouvelle au sein du laboratoire PRISMES (ED 625), Kelsey Davies prépare une thèse sous la direction d'Alexandra Poulain, dont l'intitulé est « *Whorestories* : Identités et genres dans les récits de vie des travailleur·se·s du sexe ». Ce travail de recherche porte principalement sur la construction de l'identité contemporaine de *sex workers* (« travailleur·se·s du sexe ») en conduisant une analyse comparative des récits de vie des travailleur·se·s du sexe aux États-Unis. Ce sujet relève à la fois des études culturelles, des théories queers décoloniales, et de la théorie des écritures de soi.

Cathy Dissler

est agrégée de Lettres modernes et a exercé en tant que professeur en collège et en lycée pendant deux ans. Elle est actuellement doctorante contractuelle en littérature française au sein du CIRPaLL à l'université d'Angers. Sa thèse porte sur la vieillesse en institution dans la littérature française du XIX^e au XXI^e siècle sous la direction de Carole Auroy en littérature, Pauline Bruley en stylistique et Philippe Allain en psychologie. Des études menées en médecine et en psychologie accompagnées de stages en EHPAD ainsi que des activités de bénévolat dans diverses associations l'ont progressivement amenée à connaître les institutions dédiées à la vieillesse pour pouvoir approfondir ce sujet de thèse au carrefour de différentes disciplines.

Tristan Dominguez

est doctorant à l'université Sorbonne Nouvelle, ED267 Arts et Médias. Sous la direction de Laurent Creton, sa thèse porte sur les multiplexes et les transformations que ces nouveaux équipements ont engagé au sein de l'exploitation cinématographique, notamment dans l'approche des publics.

Maria Einman

En 2018, Maria Einman a soutenu sa thèse *Lector in drama. Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide dans le drame français du XIX^e siècle* à l'université Sorbonne Nouvelle, en co-tutelle internationale avec l'Université de Tartu (Estonie). Elle a publié des articles sur la réception des pièces de théâtre par les lecteurs empiriques et par les spectateurs critiques ainsi que sur la photographie de scène de l'entre-deux-guerres. En 2020, les Presses de l'Université de Tartu ont publié son édition critique du premier théâtre de Maurice Maeterlinck en estonien. Actuellement, elle poursuit ses recherches sur l'imaginaire théâtral en interrogeant la violence, souffrance et compassion dans le théâtre moderne et contemporain.

Guillermo Héctor

est doctorant en Littérature générale et comparée à l'université Sorbonne Nouvelle, où il prépare une thèse sous la direction de Tiphaine Samoyault. Son travail porte actuellement sur la honte et la mémoire collective à partir des œuvres de Javier Cercas, Marguerite Duras, Philip Roth et Christa Wolf. Membre du comité de rédaction de la *Revue TRANS* de littérature générale et comparée, il est coorganisateur du séminaire « Hors la loi » du Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC).

Justine Muller

est assistante et doctorante en littérature française à l'université de Louvain (Belgique). Elle rattachée à l'Institut de sciences politiques Louvain-Europe. Ses recherches portent sur la littérature française des XX^e et XXI^e siècles et témoignent d'un intérêt pour les questions de genre en littérature.

Laurianne Perzo

est docteure en Langue et littérature françaises, qualifiée aux fonctions de Maître de Conférences en 9^e section, et professeure certifiée de lettres

modernes. Elle enseigne la didactique du français et la littérature à l'Institut National Supérieur du Professorat et de l'Éducation (INSPÉ, Université de Lille) en tant qu'A.T.E.R. Elle est l'auteure d'une thèse de Doctorat qui porte sur le répertoire dramatique contemporain : *Critiquer et enchante le monde par le théâtre pour la jeunesse, exigences éthiques et esthétiques du répertoire dramatique contemporain*. Ses recherches actuelles concernent les écritures dramatiques, la réception du sujet-lecteur et les processus de créations littéraires et artistiques. Ses récents travaux portent notamment sur les « esthétiques de la résilience », la représentation des problématiques sociales, et l'engagement dans la création. Elle co-organise prochainement un colloque sur la représentation du handicap dans la littérature et sur les scènes contemporaines.

Mathilde Salaün

est doctorante contractuelle en littérature hispano-américaine au sein de l'École Doctorale « Allph@ » de l'université de Toulouse Jean-Jaurès. Elle est rattachée à l'Unité mixte de Recherche Framespa et est membre du laboratoire junior ¡Silencio! de l'ENS de Lyon. Agrégée d'espagnol, elle enseigne à l'université de Rennes 2. Elle travaille, sous la codirection de Mme Modesta Suárez et de Mme Claire Sourp, sur la production littéraire andine des années 1980 à 2000 en lien avec le conflit interne péruvien, au croisement entre violence et mémoire. Elle est intervenue lors du colloque international « MemWar – Mémoire et oublis des guerres et des traumas du XX^e siècle » organisé par l'université de Gênes en 2020 pour présenter une partie de ses recherches.

Chloé Vettier

effectue une thèse de doctorat en littérature française à Princeton University, en cotutelle avec Sorbonne Université. Sa thèse s'attache à étudier le thème de la honte dans les écrits autobiographiques de Maurice Sachs et de Jean Genet, en les mettant notamment en parallèle avec ceux de Jean-Jacques Rousseau et d'Augustin.



UNIVERSITÉ
**SORBONNE
NOUVELLE**

PARIS 3

Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité

