



HAL
open science

Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel

Marie-Jeanne Zenetti

► **To cite this version:**

Marie-Jeanne Zenetti. Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel. *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2023, 33, 10.4000/contextes.11284. hal-04511650

HAL Id: hal-04511650

<https://hal.univ-lyon2.fr/hal-04511650v1>

Submitted on 21 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Jeanne Zenetti

Université Lyon 2

Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel :
épistémologies féministes et lecture littéraire

En octobre 2019, j'ai été sollicitée par le service de l'action culturelle de l'université où je travaille pour participer à un échange sur le thème du consentement. La discussion devait suivre la représentation d'une pièce de l'écossais David Harrower, *Blackbird*¹. Créée en 2005, cette pièce met en scène deux personnages, Una et Ray, dont l'âge est spécifié ainsi : « *late twenties* » et « *mid-fifties*² ». On comprend à la lecture que les personnages ont eu des rapports sexuels quinze ans auparavant : Una avait 12 ans et Ray a purgé pour cela une peine de prison. On ne saurait donc, dans un tel cas, parler de consentement : au Royaume-Uni, le *Sexual Offences (Amendment) Act 2000* a nivelé à 16 ans la majorité pour tous les actes à caractère sexuel. En France, ce seuil est fixé à 15 ans et, depuis le 21 avril 2021, la contrainte morale et la surprise, donc le viol, sont présumées lorsque la différence d'âge entre personne majeure et mineure est d'au moins cinq ans.

Le débat, s'il avait eu lieu, aurait porté sur la question de la qualification de tels actes et sur la responsabilité des différents acteurs culturels (artistes, mais aussi critiques, médiateurs et médiatrices, enseignant·es, etc.) qui confortent ou non, par leurs discours, des représentations tendant à minimiser ou à banaliser les violences sexuelles. Mais la représentation de la pièce a été repoussée. Entretemps, un groupe d'étudiant·es s'était indigné du message envoyé par le service culturel et de ma participation au débat. J'ai d'abord cru qu'il s'agissait d'un malentendu et clarifié ma position auprès d'elles et eux, avant de réaliser ce qui m'était reproché : participer au processus de consécration de l'œuvre d'Harrower en accompagnant sa représentation au sein de l'établissement revenait à leurs yeux à légitimer une thèse défendue par l'auteur dans sa pièce, sous la forme de ce qu'Alain Rabatel nomme une « argumentation indirecte³ » : celle de l'« amour impossible » entravé par la société entre une enfant et un homme d'âge moyen.

¹ David Harrower, *Blackbird*, Londres, Faber & Faber, 2005. David Harrower, *Blackbird*, traduit de l'anglais par Zabou Breitman et Léa Drucker, Paris, L'Arche, 2007.

² Dans la version française du texte, Una a « vingt-sept, vingt-huit ans », Ray « la cinquantaine ». David Harrower, *Blackbird*, *op. cit.*, p. 9.

³ Alain Rabatel, *Argumenter en racontant*, Bruxelles, De Boeck, 2004.

Plutôt que de disqualifier simplement cette hypothèse, qui ne correspondait ni à ma lecture de la pièce ni à mon point de vue sur les atteintes sexuelles sur mineur·es, j'ai voulu comprendre ce qui rendait de telles réactions possibles. Nos discussions m'ont amenée à réfléchir aux contradictions dans lesquelles sont prises les étudiant·es et les enseignant·es-chercheur·es en études littéraires, entre, d'un côté, un appel insistant à prendre en compte dans la critique et l'évaluation des œuvres les identités sociales des artistes et les effets de leurs discours sur le monde social, et, de l'autre côté, une formation française en littérature, qui, de l'école à l'université, rend difficile la prise en compte de tels débats, voire qui les évacue systématiquement comme illégitimes. Cela a été le point de départ d'un travail en cours de rédaction autour des concepts de point de vue et de savoirs situés, dont cet article entend présenter quelques aspects.

I. POINTS DE VUE ET ÉPISTÉMOLOGIES CRITIQUES

Dans le *Capital*, Marx décrit une petite scène théâtrale⁴. Sur la scène deux hommes, égaux en droit, se rencontrent et passent un marché. L'un vend sa force de travail, l'autre l'achète. Mais la scène elle-même, explique Marx, est biaisée. Pour comprendre ce qui s'y joue, il faut aller dans la coulisse. Alors la symétrie de l'échange s'effondre. Le capitaliste marche en tête, l'air important, suivi d'un travailleur rétif qui « porte sa propre peau au marché » dans l'attente d'être « tanné ». Ce changement de point de vue est ce qui permet à Marx de dévoiler le capital comme un rapport social structuré par un antagonisme de classe. On a selon lui intérêt, pour saisir la réalité des rapports sociaux, à adopter le point de vue de celles et ceux qu'un tel ordre désavantage de façon systématique, en l'occurrence le point de vue des prolétaires.

Dans un article de 1983, la politologue Nancy Hartsock invite à suivre encore un peu plus loin le travailleur qui rentre de l'usine⁵. Alors apparaît un nouveau « personnage » du drame, chargé de provisions, de bambins et de couches. Si on observe l'économie politique en adoptant le point de vue de la femme du travailleur, en observant ses activités et les contraintes matérielles qui pèsent sur elle, on dévoile un aspect supplémentaire de l'exploitation économique : celle engagée dans le travail de reproduction.

⁴ Karl Marx, *Le Capital, Livre I*, ch. 6, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [*Das Kapital, Kritik der politischen Ökonomie*, 1867, 1872-1875 pour la traduction], p. 137.

⁵ Nancy Hartsock, « The Feminist Standpoint: Developing the Ground of a Specifically Feminist Historical Materialism », dans Sandra G. Harding et Merrill B. Hintikka (dir.), *Discovering reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science*, Dordrecht, Reidel, 1983 [rééd. Kluwer Academic Publishers 2003], p. 283-310. Republié dans Sandra Harding, (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York and London, Routledge, 2004, p. 35-53.

L'idée selon laquelle la production de connaissances est organisée depuis le point de vue d'un groupe dominant et qu'on gagne, pour comprendre les rapports sociaux, à adopter le point de vue des groupes dominé·es, notamment celui des femmes, a aussi été développée dans les années 1980, par les sociologues Hilary Rose, Dorothy Smith et Patricia Hill Collins. Leurs travaux et ceux d'Hartsock ont été rassemblés par la philosophe des sciences Sandra Harding sous le nom de « *Feminist standpoint theory* », qu'on traduit le plus souvent en français par « féminismes du positionnement » ou du « point de vue situé⁶ ». Ils proposent une critique et une redéfinition de l'objectivité scientifique, une question qui est au cœur des polémiques dont les études de genre et les études postcoloniales font aujourd'hui l'objet en France.

Sandra Harding distingue ainsi entre une objectivité « faible », entendue comme neutralité axiologique, et un programme d'« objectivité forte » [*strong objectivity*] destiné à fonder une « science de relève » [*successor science*] : une science consciente des intérêts de celles et ceux qui la produisent, attentive aux rapports de pouvoir en jeu dans les processus d'élaboration de connaissance et soucieuse de soumettre ses pratiques à un constant réexamen critique⁷. La biologiste, philosophe et historienne des sciences Donna Haraway réfute elle aussi la « vision d'en haut », qu'elle nomme « le truc divin » [*the god trick*⁸]. Il s'agit à ses yeux d'un regard surplombant, qui efface ses propres conditions de production sémiotiques et matérielles et prétend à la neutralité, alors qu'il dissimule un point de vue spécifique – masculin, blanc, hétérosexuel, humain⁹. Haraway prône au contraire une « objectivité féministe » synonyme de

⁶ Sandra G. Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, NY, Routledge, 2003 et Sandra G. Harding, *Whose science? Whose knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991. Pour des travaux en français sur les théories du positionnement féministe, voir : María Puig de la Bellacasa, *Politiques féministes et construction des savoirs : « penser nous devons ! »*, Paris, L'Harmattan, 2012, Sarah Bracke et María Puig de la Bellacasa, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre*, 2013/1, n° 54, p. 45-66, María Puig de la Bellacasa, *Les Savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway. Science et épistémologies féministes*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2014.

⁷ Sandra Harding, « Strong Objectivity : A Response to the New Objectivity Question », *Synthese*, vol. 104, n° 3, «Feminism and Science», Septembre 1995, p. 331-349.

⁸ Cette critique du point de nulle part est auparavant mobilisée en épistémologie par le philosophe américain Thomas Nagel, qui postule un point de vue à partir duquel les objets existent indépendamment de tout sujet connaissant. Ce réalisme épistémologique est critiqué par Putman en tant qu'il constitue un « point de vue de Dieu ». Voir Thomas Nagel, *Le Point de vue de nulle part*, traduit de l'anglais par Sonia Kronlund, Paris, L'Éclat, 1993 [*The View from Nowhere*, 1986]. Voir aussi Hilary Putnam, *Raison, vérité et histoire*, Paris, Minuit, 1984 [*Reason, Truth and History*, 1981], chap. III. Je remercie Justine Huppe d'avoir attiré mon attention sur ces références.

⁹ Donna J. Haraway, « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle » dans Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan, traduit de l'anglais par Denis Petit en collaboration avec Nathalie Magnan, Paris, Exils Éditeur, 2007, p. 107-142. Article original: « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism as a Site of Discourse and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, 14/3, 1988, p. 575-599.

« savoirs situés ». L'objectivité nécessite selon elle de multiplier des *perspectives partielles*, de les critiquer et de les articuler entre elles, afin de produire des savoirs plus complets et moins biaisés.

Dans les théories rassemblées sous le nom de *feminist standpoint theory*, comme chez Marx, les métaphores visuelles sont en effet centrales pour penser la production de connaissance, trace d'un visiocentrisme épistémologique qui a été largement étudié en philosophie et en histoire des sciences¹⁰. Les épistémologies féministes du *standpoint* entendent objectiver un « point de vue » des chercheur·es sur les faits qu'elles et ils décrivent, ce point de vue étant rapporté à la fois à une « position » sociale et à un « positionnement » politique¹¹.

Or, la notion de « point de vue » a fait l'objet d'une très large théorisation dans les études littéraires et dans l'histoire de l'art, qui offrent des méthodes et des outils d'analyse des modalités de construction des points de vue et de la perspective narrative ou visuelle. On pense, du côté des études littéraires, aux travaux de Gérard Genette, qui prolonge l'homologie entre le « vu » et le « su » dans ses travaux sur la focalisation¹², aux travaux récents de Raphaël Baroni sur le point de vue en narratologie¹³ ou à l'approche énonciative et pragmatique défendue par Alain Rabatel dans ses travaux sur la construction linguistique du point de vue¹⁴. L'appel, pour étudier les œuvres de littérature, à une analyse du « point de vue » de l'auteur, rapporté à une « position » et à une « prise de position » au sein d'un espace est aussi centrale dans la pensée de Pierre Bourdieu. Pour le sociologue, il convient de

reconstituer le *point de vue* artistique à partir duquel s'est définie [l]a « poétique insciente » [de l'auteur ou de l'autrice] et qui, en tant que *vue prise à partir d'un point* de l'espace artistique, le caractérise en propre. Plus précisément, il faut reconstituer l'espace des *prises de position* artistiques actuelles et potentielles par rapport auquel s'est construit son projet artistique, et dont on peut poser par hypothèse qu'il est homologue de l'espace des positions dans le champ de production lui-même [...]. Construire comme tel le point

¹⁰ Evelyn Fox Keller et Christine Grontkowski, « The mind's eye », dans Evelyn Fox Keller et Helen Longino (dir.), *Feminism and science*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 182-206. Anaïs Choulet, « Remédier au paradoxe de l'expérience corporelle au moyen d'une épistémologie du point de contact », *Nouvelles Questions Féministes*, 2020/1, Vol. 39, p. 33-49.

¹¹ Il s'agit, selon la formulation de María Puig de la Bellacasa, de revendiquer un « positionnement actif à partir d'un "être positionné" qui est partiellement subi ». María Puig de la Bellacasa, *Politiques féministes et construction des savoirs : « penser nous devons ! »*, *op. cit.*, p. 171.

¹² Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007 [initialement paru dans *Figures III*, 1972].

¹³ Raphaël Baroni, « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse », *Fabula-LhT*, n° 25, « Débattre d'une fiction », janvier 2021, en ligne.

¹⁴ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998 et *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit. Tome 1. Les points de vue et la logique de la narration. Tome 2. Dialogisme et polyphonie dans le récit*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, coll. « Linguistique », 2008.

de vue de l'auteur, c'est, si l'on veut, *se mettre à sa place*, mais, par une démarche en tout opposée à cette sorte d'identification projective à laquelle s'exerce la critique « créatrice¹⁵ ».

L'analyse de la structuration du champ littéraire va nourrir ensuite les réflexions de Bourdieu sur le champ scientifique telles qu'elles se développent dans le *Sens pratique*, les *Méditations pascaliennes* et *Science de la science et réflexivité*¹⁶, travaux qui sont à peu près contemporains des épistémologies féministes du *standpoint*. Les deux objets d'analyse, littéraire et scientifique, sont en effet liés dans la pensée de Bourdieu : la question de l'autonomie de la littérature, explique Gisèle Sapiro, lui a permis d'interroger de façon indirecte la structure du champ scientifique¹⁷. Il me semble toutefois que, jusqu'ici, cette homologie a peu été réappropriée par les chercheur·es en études littéraires pour penser l'articulation entre leur objet d'étude et les enjeux méthodologiques propres à leur discipline.

Il ne s'agit pas de minimiser les incompatibilités entre les pensées féministes et le travail de Bourdieu, lesquelles se sont cristallisées au moment de la parution de *La Domination masculine*¹⁸. Je pense toutefois qu'on peut souligner des points de convergence entre ces pensées¹⁹. Un premier trait commun tient à leur souci de réfuter l'illusion d'une pensée scientifique s'élaborant « hors sol » et capable de se saisir d'un objet de façon transparente. Cette méfiance doit beaucoup à la pensée de Marx, dont Bourdieu comme les féministes du positionnement se ressaisissent de façon critique. Les unes comme l'autre reconduisent l'ambition de dévoiler les rapports de domination dissimulés derrière des représentations de la société tendant à les légitimer (ce que Bourdieu nomme « violence symbolique »). Cet héritage se traduit notamment par une mobilisation massive du champ lexical de la vision (« point de vue », « perspective », « visible »/« invisible », etc.) et par le recours aux termes de « situation » et de « position ». Elle se traduit aussi par une attention spécifique à ce que

¹⁵ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 149-150.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980 ; *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997 ; *Science de la science et réflexivité*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁷ Gisèle Sapiro, « Ce que le champ n'est pas », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 45-61.

¹⁸ Voir notamment : Anne-Marie Devreux *et alii*, « La critique féministe et *La Domination masculine* », *Mouvements*, n° 24, 2002/5, p. 60-72 ; Nicole-Claude Mathieu, « Bourdieu ou le pouvoir auto-hypnotique de la domination masculine », *Les Temps modernes*, n° 604, « Sur *La Domination masculine* : réponses à Pierre Bourdieu », mai-juin-juillet 1999, p. 296-324 ; Françoise Armengaud, « Pierre Bourdieu "grand témoin" ? », *Nouvelles Questions féministes*, n° 14, 1993, p. 83-88 ; Marie-Victoire Louis, « Bourdieu : défense et illustration de la domination masculine », *Les Temps modernes*, n° 604, « Sur La domination masculine : réponses à Pierre Bourdieu », mai-juin-juillet 1999, p. 325-358.

¹⁹ Pour une distinction entre la position bourdieusienne et les théories féministes du *standpoint*, voir : Claude Gautier, « De la neutralité axiologique au réalisme des expériences vécues du *standpoint* : une critique féministe de la relation de connaissance », dans GenERE, *Épistémologies du genre : croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS Éditions, 2018.

j'appellerais les « angles morts de la pensée scientifique », et par l'appel à une entreprise collective et critique visant à objectiver les intérêts, les biais et les présupposés de la recherche. Si la définition de la réflexivité par Bourdieu est indissociable de son entreprise d'affirmation de la sociologie en tant que discipline, notamment contre la philosophie, à laquelle il a initialement été formé, les études littéraires, plus proches en cela des *studies* que de la sociologie, combinent volontiers des méthodes issues de l'histoire littéraire, de l'analyse de discours, de la stylistique, de la linguistique, de la sociocritique, de la rhétorique, de l'esthétique, de la philosophie, de la sociologie, entre autres. Cette pluralité d'approches favorise une critique des discours scientifiques sous l'angle d'une multiplication de points de vue partiels, suivant la logique des savoirs situés défendue par Donna Haraway. J'aimerais toutefois défendre aussi l'apport essentiel, pour une telle recherche située en études littéraires, des travaux de Pierre Bourdieu, et notamment de son invitation à reconstituer le « point de vue » d'un auteur ou d'une autrice. Elle fournit en effet une orientation méthodologique féconde pour étudier, en les objectivant, les réactions critiques auxquelles certaines œuvres donnent lieu. Bourdieu, au sujet de Flaubert, appelait en effet à reconstituer « l'espace des *prises de position* artistiques actuelles et potentielles par rapport auquel s'est construit son projet artistique », afin de se « *se mettre à sa place* » sans s'identifier à lui. Cette approche me semble valoir non seulement pour l'analyse des œuvres, mais aussi pour l'étude des interprétations et des métadiscours auxquels ces œuvres donnent lieu, y compris dans le cas de réactions fortement polarisées, par exemple dans le cadre de polémiques artistiques ou littéraires. En articulant *standpoint* et point de vue, savoirs situés et reconstitution d'un « espace des prises de position », cet article propose de théoriser une méthode d'analyse critique, que je propose de nommer « lecture située ». Elle conjugue différents outils d'analyse de la construction du point de vue issus de la narratologie, de l'analyse du discours, de la linguistique énonciative, mais aussi des études de réception, pour produire une critique articulant trois niveaux distincts :

1. une analyse interne du ou des texte(s) étudié(s) en termes de points de vue représentés,
2. la prise en compte, dans une perspective externe, d'un contexte donné de réception de l'œuvre
3. et une réflexion méta-critique destinée à objectiver le point de vue situé depuis lequel s'énonce le discours critique lui-même.

C'est cette méthode que j'aimerais à présent illustrer en revenant à l'exemple mentionné en ouverture de cet article.

II. UNE LECTURE SITUÉE DE *BLACKBIRD*

1. ANALYSE DES POINTS DE VUE REPRÉSENTÉS

L'histoire racontée dans la pièce gravite autour d'un conflit d'interprétations, conflit intériorisé par le personnage d'Una, déchirée entre deux points de vue incompatibles sur ce qu'elle a vécu avec Ray. La justice, ses proches, les médecins ont mis sur ce passé des mots que les personnages ne prononcent jamais : ceux de pédocriminalité ou de pédophilie²⁰. Mais Una peine à accepter pleinement cette interprétation. On retrouve là, mis en scène dans la fiction, un fonctionnement fréquent chez les victimes de violences sexuelles, et tout particulièrement chez les victimes mineures²¹. Le personnage d'Una oscille ainsi entre deux points de vue contradictoires sur ce qu'elle a vécu : le point de vue pris en charge par le discours social, auquel elle s'est en partie rangée (« Tu as couché avec combien d'autres filles de 12 ans ? » demande-t-elle au début de la pièce²²) et le point de vue qu'elle avait à l'époque et qu'elle peine à renier. « Je ne sais pas qui je suis en train de regarder », dit Una, « Je ne sais pas ce que je dois croire²³ ». Ray reconnaît de son côté avoir commis une terrible « erreur²⁴ ». Mais ses paroles prolongent, quinze ans après, les discours que le personnage a probablement tenus à l'époque des faits en insistant sur le caractère unique et exceptionnel de son attirance pour Una²⁵. On mesure dans la pièce les conséquences en termes de dissonance psychique de ce conflit interprétatif qui justifie la décision d'Una de rendre visite à Ray sur son lieu de travail, dans le but, semble-t-il, d'obtenir de sa part une explication qui lui permette de trancher entre ces deux points de vue.

Chez Harrower, comme dans la plupart des pièces de théâtre, le récit des événements est uniquement porté par les paroles des personnages. En termes d'économie narrative, le point de

²⁰ « They asked me what you'd done to me./Then told me what you'd done to me when I wouldn't./You were only after one thing./ That's why you'd disappeared./ You'd got what you wanted. » David Harrower, *Blackbird*, *op. cit.*, p. 87. « Ils m'ont demandé ce que tu m'avais fait./ Puis ils m'ont dit ce que tu m'avais fait comme je refusais./Il n'y a qu'une chose qui t'intéressait./ C'est pour ça que tu avais disparu./ Tu avais eu ce que tu voulais. » p. 66 de la traduction française.

²¹ Ce fonctionnement, largement commenté dans les travaux des psychologues, est aussi décrit et analysé en détail par des autrices telles que Christine Angot ou Vanessa Springora.

²² « How many other twelve-year-old girls have you had sex with? » David Harrower, *Blackbird*, *op. cit.*, p. 31. P. 25 de la traduction française.

²³ « I don't know who I'm looking at. [...] « I don't know what to believe, Ray. », *Ibid.*, p. 102-103 ; p. 77-78 de la traduction française.

²⁴ « I made the biggest/ most most stupid mistake of my life. » *Ibid.*, p. 41 . « J'ai fait la plus grande/ la plus la plus l'erreur la plus stupide de ma vie », p. 32 de la traduction française.

²⁵ Il affirme par exemple à plusieurs reprises qu'il n'a été attiré par aucune autre fille de cet âge : « I've never loved/ Never desired anyone that age again./ Ever. » *Ibid.*, p. 73. « I did think about you./I do think about you. » *Ibid.*, p. 117. « Je n'avais jamais/aimé/ni plus jamais désiré quelqu'un de cet âge. /Jamais./[...]Tu as été la seule », *Ibid.*, p. 55-56. Et plus loin « J'ai pensé à toi tu sais. / Je pense à toi tu sais. », *Ibid.*, p. 87.

vue qui semble à première vue prendre le pas sur l'autre est donc celui de « l'amour impossible ». La structure du huis clos rejoue en effet l'isolement vécu par Una enfant (la relation avec Ray était tenue secrète et Una a été enlevée par Ray). Le discours de la condamnation s'efface, y compris dans les répliques du personnage féminin, au profit du discours de l'amour entravé et romantique. À la jeune fille qui l'accuse de l'avoir abandonnée après avoir abusé d'elle, Ray affirme qu'il est revenu la chercher et ne l'a pas trouvée²⁶. À la fin de la pièce, les personnages s'embrassent²⁷, et s'apprêtent à coucher ensemble. Ray s'interrompt. On pourrait croire alors que le point de vue de l'auteur, défendu indirectement via les discours et les actions des personnages, rejoint celui de Ray. Mais Harrower ménage un retournement de ce rapport entre les points de vue. À la fin de la pièce, une jeune fille de douze ans débarque au milieu du huis clos : c'est la fille de la compagne de Ray²⁸. Cette entrée invite à réévaluer l'ensemble du discours du personnage masculin comme possiblement pervers et mensonger et rétablit implicitement comme légitime le point de vue jusqu'ici identifié à celui de la société (Ray est un pédocriminel). Una manifeste sans un mot son soupçon et sa douleur, Ray dément avec véhémence, elle ne réagit pas, mais quand Ray s'apprête à sortir, elle s'agrippe à lui pour le retenir. Ray la rejette et s'enfuit. On ne sait si le conflit d'interprétation a été définitivement résolu ou non, si la jeune femme a pu forger sur les événements son propre point de vue de femme adulte ou si elle restera psychiquement ballottée, comme elle le fut enfant, entre des discours et des points de vue opposés, celui des parents, juges, psychiatres et celui de l'homme qui l'a abusée.

Cette rapide analyse du conflit entre les points de vue représentés dans *Blackbird* mobilise les outils d'une lecture interne, dont on a vu qu'elle correspond à la première étape d'une critique située. Au deuxième niveau d'analyse, que je développerai ici plus longuement, il s'agit de prendre en compte un contexte particulier de réception de la pièce et la manière dont ces points de vue s'y trouvent ressaisis, confrontés et défendus.

2. UNE ANALYSE DU CONTEXTE DE RÉCEPTION DE LA PIÈCE À LYON EN 2019

²⁶ *Ibid.*, p. 95-97, p. 73-75 de la traduction française.

²⁷ Dans la traduction française, le passage de la pièce comprenant le premier baiser entre les personnages est coupé. Je le restitue et le traduis ici : « You were lonely./ Before you met me./ When you met me./ You were alone./ You were a lonely child./ Your parents left you to yourself./ You never said it but/ when I held you in my arms I could feel it./ I see now./ I thought you were strong./ You're not./ Neither am I./ *They kiss* ». *Ibid.*, p. 116-117. « Tu étais seule. / Avant de me rencontrer. / Quand tu m'as rencontré. / Tu étais seule. / Tu étais une enfant solitaire. / Tes parents t'ont laissée à toi-même. / Tu ne l'as jamais dit mais / quand je te tenais dans mes bras, je pouvais le sentir. / Je le vois maintenant. / Je pensais que tu étais forte. / Tu ne l'es pas. / Moi non plus. / *Ils s'embrassent.* »

²⁸ *Ibid.*, p. 119, p. 89 de la traduction française.

S'il n'est jamais possible de reconstituer l'intégralité d'un contexte de réception, la méthode présentée ici propose quelques pistes pour l'étudier. Elle part du postulat qu'un texte est très rarement lu sans que cette lecture ait au préalable été encadrée par des métadiscours. Ceux-ci sont produits à la fois par des acteurs et actrices du champ littéraire et artistique (critiques, chercheur·es, éditeurs et éditrices, artistes, écrivain·es, etc.) mais aussi par des acteurs et actrices extérieurs à ces champs. Lorsqu'en 2019 les étudiant·es de l'Université Lyon 2 s'indignent de la représentation de la pièce de David Harrower, elles et ils ne justifient pas leur indignation par une analyse de la mise en scène de Joseph Fioramonte programmée par le service culturel de l'établissement (elle n'a encore fait l'objet d'aucune représentation) ni par leur lecture du texte d'Harrower. Elles et ils se fondent sur un ensemble de métadiscours, qui qualifient différemment l'histoire relatée dans la pièce. Ces métadiscours comprennent notamment des critiques théâtrales, un dossier de presse du spectacle présenté lors de sa création en France par Claudia Stavisky au Théâtre des Célestins en 2008 et l'annonce du service culturel de l'Université Lyon 2. Si ces deux derniers documents sont aisément identifiables, le corpus de critiques disponibles est beaucoup plus vaste. *Blackbird*, depuis sa création dans une mise en scène de Peter Stein en 2005 au *King's Theatre* d'Édimbourg²⁹, a en effet connu un succès notable : la pièce a remporté le prix de la meilleure pièce au *Scottish Theater Critics Awards* et le *Lawrence Olivier Award 2007* de la meilleure pièce de théâtre au Royaume-Uni, elle a fait l'objet de plusieurs traductions en français et a donné lieu à de nombreuses mises en scène, en Allemagne, en Autriche, en Belgique, en Suède, en Norvège, en Finlande, en France, au Canada, aux États-Unis ou encore en Australie³⁰.

Je restreindrai ici mes analyses à un corpus de vingt-six critiques francophones (France, Belgique, Québec) et anglophones (Royaume-Uni, États-Unis, Canada), sélectionnées sur la base d'une recherche sur *Europress*, une base de données d'information accessible sur abonnement sur internet, en accès libre pour les étudiant·es de l'Université Lyon 2. Il ne s'agit donc pas de reconstituer le corpus exact de critiques auxquelles les étudiant·es ont pu avoir accès – celles-ci comprenant vraisemblablement, outre les documents que j'ai mentionnés, un ensemble de publications sur des réseaux sociaux et sur internet –, mais de proposer un aperçu de la réception critique dont différentes mises en scène de la pièce ont pu faire l'objet, en considérant ces mises en scène en tant qu'elles constituent elles-mêmes des interprétations de l'histoire racontée par Harrower, et les critiques comme des interprétations au second degré.

²⁹ La pièce était une commande du Festival International d'Édimbourg. Jodhi May jouait Una et Roger Allam Ray.

³⁰ L'œuvre a également été adaptée au cinéma par Benedict Andrews en 2016 avec Ben Mendelsohn et Rooney Mara sous le titre *Una*.

Aux États-Unis, la pièce a notamment été mise en scène à New-York en 2007 par Joe Mantello, avec Jeff Daniels et Alison Pill, puis reprise en 2016 avec Jeff Daniels et Michelle Williams au Belasco Theater de Broadway. Les critiques oscillent entre une qualification univoque des actes représentés (« Viol d'enfant : quinze ans après » titre le *New York Theater* en 2016³¹) et la mention, voire l'analyse d'une hésitation interprétative considérée comme un moteur dramatique. Ainsi Max McGuinness commence-t-il par remarquer que la pièce traite de pédophilie³² avant d'avancer que la dimension subversive de l'œuvre tient à la certitude que « ces deux-là s'aiment³³ ». Ben Brantley dans le *New York Times* souligne combien certains mots échouent à rendre compte des événements vécus par les personnages, les laissant privés de représentation :

Je dois préciser que *Blackbird* raconte ce qui s'appelle un abus sexuel, quelle que soit la définition légale qu'on en donne. Le mot « abus » apparaît dans la pièce, et il reste en travers de la gorge des personnages. Au fil des ans, des fonctionnaires médicaux et juridiques leur ont fait entrer ce mot dans la tête. Comme la plupart des mots qu'ils utilisent, « abus » est terriblement inadéquat³⁴.

S'il ne rejette pas une telle qualification, Brantley défend que « pour que *Blackbird* fonctionne, il faut l'accepter comme une histoire d'amour – une histoire d'amour tragique, horrible, qui détruit des vies, mais une histoire d'amour tout de même³⁵. »

La réception française du texte est quant à elle largement tributaire du succès critique qu'a rencontré la mise en scène de Claudia Stavisky, qui crée la pièce à Lyon en 2008 avec Léa Druker et Maurice Bénichou dans les rôles d'Una et de Ray. La relation entre les personnages y fait l'objet de jugements souvent beaucoup plus catégoriques de la part des critiques de

³¹ Jonathan Mandell, « Blackbird Review: Child rape, 15 years later », *New York Theater*, 18 mars 2016.

³² « There is perhaps no pathology more universally horrifying than paedophilia » (« Peut-être n'y a-t-il pas de pathologie plus universellement effroyable que la pédophilie »). Max McGuinness, « Blackbird », *Financial Times*, ma traduction.

³³ « Their chemistry leaves us in no doubt about the provocative idea at the heart of the play: these two people are in love. » *Ibid*, ma traduction.

³⁴ C'est aussi ce que souligne Carmen Fabio en 2012 au sujet de la mise en scène de Raphael Grosz-Harvey avec Isabel Farias et Jock MacDonald : « Though the legal boundaries of a romantic relationship between a 40-year-old man and a 12-year-old girl are clearly defined, the accompanying emotions are much harder to pin-point and categorize as right or wrong. » Traduction : « Si les frontières légales d'une relation amoureuse entre un homme de 40 ans et une fille de 12 ans sont clairement définies, les émotions qui l'accompagnent sont beaucoup plus difficiles à cerner et à catégoriser en termes de bien et de mal ». Carmen Fabio, « Controversial theatrical piece explores the concept of true love in the production of Blackbird », *The Westmount Examiner*, no. Vol: 78 No: 16, avril 19, 2012.

³⁵ « I should make it clear that "Blackbird" is a recollection of what, by any legal definition, was sexual abuse. The word "abuse" comes up in the play, and it sticks in the throats of the characters. They have had it drilled into their heads by assorted medical and legal functionaries over the years. Like most of the words they use, "abuse" is woefully inadequate. [...] [F]or *Blackbird* to work, you have to accept it as a love story — a tragic, horrible love story that destroys lives, but a love story all the same. » Ben Brantley, « Sorting Through the Wreckage of a Love Most Foul », *The New York Times*, 11 avril 2007, ma traduction.

théâtre. « Ce n'est pas du tout une affaire de viol. À douze ans, elle aimait cet homme. Et, au moment où elle le retrouve, longtemps après sa sortie de prison, elle l'aime sans doute toujours », écrit ainsi Gilles Costaz dans un article intitulé « Outrage aux bonnes mœurs³⁶ ». Bruno Bouvet intitule quant à lui son article « Les frontières floues d'un amour impossible » et affirme que la pièce rend compte de l'« ambiguïté dérangeante de sentiments qui n'ont rien à voir avec une perversion pédophile³⁷ ». Selon lui, Léa Drucker campe une Una « [t]ourmentée et gaie, [qui] ne s'enferme pas dans le statut de victime, cherche à comprendre, sans renoncer au langage du cœur... ». Est-ce ce qui justifie le « malaise » dont rend compte Emmanuelle Bouchez dans *Télérama*³⁸ ? Dans *Le Monde*, Martine Silber paraît plus nuancée : elle titre ainsi « L'enfer d'un couple tabou. La pédophilie au centre de la pièce³⁹ », tout en avançant, comme Brantley, qu'« une fois que l'on a admis l'impensable, ce que l'on voit c'est un homme et une femme qui se débattent dans ce qu'il faut admettre aussi comme une histoire d'amour⁴⁰ ». Silber analyse notamment comment le jeu de Maurice Bénichou transforme « le monstre » en « un homme ». C'est une analyse similaire que propose Armelle Heliot dans *Le Figaro*, saluant le choix de distribution de Claudia Stavisky, sans critiquer les conséquences de cette humanisation du personnage :

Confier le rôle à Maurice Benichou, c'est pardonner Peter. C'est lui donner une humanité tragique, une densité archaïque digne des premiers Grecs. Il est admirable dans la retenue douloureuse, l'ambiguïté jusqu'à la lâcheté du personnage⁴¹.

Ces critiques du travail de l'acteur rejoignent l'interprétation de la pièce défendue par la metteuse en scène et son équipe. Un article publié durant la période des répétitions rapporte des propos dans lesquels elle juge les deux personnages « d'une innocence radicale⁴² ». Relayant les déclarations de Claudia Stavisky, Antonia Mafra s'étonne, dans un article paru près de deux ans après la création de la pièce, de ce que « pas une école, pas un professeur n'a osé envoyer des élèves pour assister à cette pièce dont le sujet concerne au premier plan les adolescents⁴³ ».

³⁶ Gilles Costaz, « Outrage aux bonnes mœurs », *Les Échos*, n° 20171, 15 mai 2008.

³⁷ Bruno Bouvet, « Les frontières floues d'un amour impossible », *La Croix*, n°38051, 13 mai 2008.

³⁸ Emmanuelle Bouchez, « Blackbird - De David Harrower », *Télérama*, n°3086, 7 mars 2009.

³⁹ Plusieurs critiques emploient ce terme : Laurence Liban, décrit la pièce comme « un face-à-face entre un pédophile et sa victime », Serge Latapy évoque la « subtilité du drame et son caractère tragique, confrontant perversion pédophile et passion romantique ». Laurence Liban, « Oiseau de proie », *L'Express*, n°2962, 10 avril 2008 ; Serge Latapy, « Le retour de l'oiseau noir. Maurice Bénichou et Léa Drucker dans un huis clos entre amour et perversion », *Sud-Ouest*, 14 février 2010. Le mot de pédophilie figure aussi dans le titre du compte-rendu AFP du 8 avril 2008 : « *Blackbird* : quand un pédophile et sa victime se retrouvent 15 ans après ».

⁴⁰ Martine Silber, « L'enfer d'un couple tabou. La pédophilie au centre de la pièce : *Blackbird*, de David Harrower », *Le Monde*, 6 mai 2008.

⁴¹ Armelle Heliot, « Fait divers du jour, tragédie archaïque », *Le Figaro*, 5 décembre 2008.

⁴² Laurence Liban, « Oiseau de proie », article cité.

⁴³ Antonio Mafra, « Les tabous ont la dent dure », *Le Progrès*, 19 janvier 2010.

Il disqualifie le malaise manifesté par une partie du public français en le rapprochant de propos antisémites publiés sur des blogs, puis conclut son article sur une citation de la metteuse en scène dans laquelle elle minimise de telles réactions : « Même si le public pardonne aux deux personnages, les clivages et les tabous demeurent. Peut-être moins chez les jeunes⁴⁴ ».

Les termes choisis par les critiques pour désigner les rapports entre les personnages semblent ainsi en partie tributaires de choix de mise en scène. Ceux-ci se traduisent également dans les discours qui accompagnent le spectacle (dossier de presse, livrets et tracts distribués en amont de la représentation) et qui en cadrent l'interprétation. Le programme distribué lors des représentations de la pièce au théâtre des Célestins accorde ainsi une large place aux réflexions de Claudia Staviski, qui oppose à l'espace social, d'où le « monstre » et l'« inhumain » se voient exclus, l'espace du théâtre, dans lequel, dès qu'un personnage entre, « quoiqu'il dise ou fasse, c'est un être humain qui parle à ses semblables dans leur langue commune⁴⁵ ». Le document annonce aussi une rencontre intitulée du « Du délit au tabou » dédiée aux approches juridiques, étymologiques, psychanalytiques, psychiatriques et sociétales de la pédophilie, tandis que le flyer de présentation et le dossier de presse s'ouvrent sur cette question : « Entre une jeune fille de douze ans et un homme de quarante, peut-on parler d'amour⁴⁶ ? »

D'autres mises en scène en français ont fait l'objet d'une diffusion plus restreinte, donnant lieu à des interprétations divergentes : pour Céline Rochat, ce « drame psychologique sur fond de pédophilie » « glace et dérange⁴⁷ » ; Daniel Morvan interroge le sens d'un « consentement » donné par une enfant⁴⁸. En Belgique, Catherine Makereel rend compte, à sept ans d'écart, de deux mises en scènes successives de *Blackbird* : si le titre de la première critique, « Amoureux ou pédophile ? », en 2007, se place sous le signe de l'hésitation, la seconde, « Dissection d'un amour immonde », interroge en 2014 la suspension du jugement voulue par l'auteur, en rappelant qu' « on peut ne pas adhérer à sa façon de mettre en doute la notion " d'abus " dans

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Programme disponible en ligne sur les archives du théâtre des Célestins, url : http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/b6bc763de6d0a95a8f5dc4ddf0ee87.pdf, consulté le 20/11/2022.

⁴⁶ Dossier de presse et flyer disponibles en ligne sur les archives du théâtre des Célestins, url : http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/1ed8a010798764ffaff3bf365cf233f4.pdf et http://www.memoire.celestins-lyon.org/var/ezwebin_site/storage/original/application/59d6ad5f5ac2f67c9625a6b2c0a04389.pdf consultés le 20/11/2022.

⁴⁷ Céline Rochat, « Blackbird glace et dérange », *24 heures*, 13 mai 2011, à propos de la mise en scène de Gérard Desarthe avec Raoul Teuscher et Prune Beuchet à Vidy, Suisse.

⁴⁸ Daniel Morvan, « Il faut toujours écouter la petite voix... », *Ouest France*, 25 janvier 2017, à propos de *Merle Noir*, mise en scène de François Chevallier à Nantes.

la relation sexuelle entre un adulte et un(e) mineur(e), sa façon de convoquer l'amour entre autres circonstances atténuantes⁴⁹ ».

Au Québec, la pièce a fait l'objet en 2009 d'une retraduction en français et d'une mise en scène signée Téo Spychalski, avec Gabriel Arcand et Catherine-Anne Toupin. Les critiques relaient majoritairement les discours de l'acteur qui « à mille lieues des clichés associés aux pédophiles », décrit son personnage comme quelqu'un de « complètement franc, pudique, pas du tout vicieux⁵⁰ ». « C'est plus compliqué que ça, beaucoup plus compliqué », répond Gabriel Arcand au photographe de *La Presse* qui lui demande si *Blackbird* est une histoire de pédophilie⁵¹. Six mois plus tard, la mise en scène de Claudia Stavisky est en tournée au Québec, donnant lieu à de nouvelles critiques, qui mettent elles-aussi en avant les propos de l'acteur masculin. Alexandre Vigneault cite ainsi Marcel Bénichou⁵² : « Quand on lit attentivement la pièce, ça parle bien sûr de pédophilie, mais ce n'est pas exactement ça. Le sujet, c'est quand même un amour étrange entre une jeune fille et un type un peu plus vieux ». Dans un autre article, le même critique s'interroge sur la légitimité de la condamnation de Ray par la justice⁵³. Ainsi, c'est le thème de la contrainte sociale qui est au cœur des critiques québécoises : les personnages sont présentés comme « séparés par la morale » : « sans les notions de bien et de mal, qui sait s'ils n'auraient pas pu vivre heureux et avoir de nombreux enfants ? » s'interroge Sylvie Saint-Jacques⁵⁴, tandis que Marie Labrecque voit dans la pièce le récit d'un « amour blessé⁵⁵ ». C'est aussi l'interprétation qu'en propose Alexandre Cadieux :

La jeune femme porte en elle une blessure amoureuse, et sa plainte ressemble souvent plus à celle de la maîtresse abandonnée qu'à celle de l'enfant abusée. Alors que, lors du procès, on ne leur avait pas permis de se voir ou de se parler, les amants de jadis vont recréer dans un lieu clos un espace intime où, enfin, ils peuvent se vider le cœur⁵⁶.

⁴⁹ Catherine Makereel, « Amoureux ou pédophile ? », *Le Soir*, 28 novembre 2007, à propos de la mise en scène de Michael Delaunoy avec Valérie Marchant et Angelo Bison à Bruxelles et « Dissection d'un amour immonde », *Le Soir*, 8 mars 2014, à propos de la mise en scène de et avec Jérôme De Falloise et Sarah Lefèvre à Bruxelles.

⁵⁰ Alexandre Cadieux, « Loin du regard des autres », *Le Devoir*, 25 avril 2009.

⁵¹ Sylvie St-Jacques, « Séparés par la morale », *La Presse*, 30 avril 2009.

⁵² Alexandre Vigneault, « Cauchemar d'amour », *La Presse*, 29 août 2009.

⁵³ « Se pourrait-il que ce ne soit pas l'acte lui-même, mais la manière dont la société a réagi qui a causé le plus de dommages ? S'agissait-il d'amour ou d'abus ? Si l'homme a purgé sa peine et changé d'identité, alors que la fille souffre encore du regard que son entourage pose sur elle, peut-on parler de justice ? » Alexandre Vigneault, « Deux vies en miettes », *La Presse*, 11 septembre 2009.

⁵⁴ Dans un autre article, elle écrit : « Il n'y a rien de noir ou blanc. Que des humains qui s'aiment et se brisent les ailes ». Sylvie St-Jacques, « La femme défendue », *La Presse*, 4 mai 2009.

⁵⁵ Marie Labrecque, « L'amour blessé », *Le Devoir*, 9 mai 2009.

⁵⁶ Alexandre Cadieux, « Loin du regard des autres », *Le Devoir*, 25 avril 2009.

Le même critique souligne le choix de Claudia Staviski de rendre le personnage de Ray « plus ambigu » qu'il n'apparaissait chez Spychalski⁵⁷. Deux ans plus tard, alors que Téo Spychalski reprend sa mise en scène (toujours avec Gabriel Arcand, mais avec Marie-Ève Pelletier dans le rôle d'Una), Alexandre Vigneault qualifie d'« essentielle » la « subversion » portée par le spectacle :

Notre époque se complaît dans les jugements à l'emporte-pièce. Face à ce vent dominant, les voix comme celles de David Harrower s'avèrent extrêmement précieuses. Partant d'un sujet susceptible d'enflammer les blogues d'opinions – l'amour illicite d'un homme de 40 ans et d'une jeune fille de 12 ans –, sa pièce *Blackbird* trouve les mots et le ton appropriés pour pousser la réflexion au-delà de la condamnation facile⁵⁸.

Comment analyser une telle revue de presse ? Je propose ici de considérer chaque spectacle comme une interprétation de l'histoire racontée par David Harrower dans *Blackbird*, et chaque critique comme une interprétation de cette interprétation, en m'attachant plus précisément, suivant une approche méthodologique relevant de l'analyse de discours, aux termes utilisés pour décrire la relation entre les personnages. Le texte, je l'ai dit plus haut, expose les conséquences du traumatisme sur la vie d'Una mais ménage *in fine* à ses interprètes la possibilité de condamner ou non les actes commis par Ray. Une étude même rapide de l'accueil critique réservé à la pièce en français révèle que le conflit interprétatif a pu être résolu tout à fait autrement que je ne l'ai fait dans le premier temps de mon analyse. Il faut souligner ici l'influence de la mise en scène de Claudia Staviski sur les réceptions ultérieures de l'œuvre d'Harrower en France. La seule version du texte disponible en français, traduite par les actrices Léa Drucker et Zabou Breitman, dont la célébrité a concouru à la légitimation de l'œuvre, a été publiée aux éditions de l'Arche à l'occasion de la création du spectacle en 2008. Le péri-texte de l'ouvrage joue lui-même un rôle d'encadrement d'interprétations textuelles ultérieures. La quatrième page de couverture isole ainsi un passage de la pièce qui suggère une histoire d'amour caché et de départ vers la mer, sans mention de la différence d'âge entre les protagonistes :

On avait marché sur la plage.

Il faisait froid.

⁵⁷ « Stavisky a pour sa part cultivé les zones d'ambiguïté du texte, notamment en ce qui concerne le personnage de Ray : éprouve-t-il réellement du repentir, est-il complètement franc, mais surtout, plus déconcertant encore, a-t-il récidivé ? » Alexandre Cadieux, « Sombres territoires de l'âme », *Le Devoir*, 14 septembre 2009.

⁵⁸ Alexandre Vigneault, « Essentielle subversion », *La Presse*, 15 septembre 2011.

On se tenait la main.

On pouvait parce que c'était la nuit.

Tu as pointé ton doigt vers la mer.

Au-dessus de la mer vers là où on allait.

Le résumé de la pièce, présenté avant la page de titre, manifeste plus clairement un point de vue sur la relation entre les personnages en la qualifiant de différentes manières :

Blackbird est la [sic] face à face de Ray et Una. Elle a fini par retrouver l'homme qui, quinze ans auparavant, l'avait séduite et enlevée à ses parents. Elle avait treize ans [sic], lui la quarantaine. Pourquoi avait-il si brusquement disparu ? Et avait-t-il [sic] le droit d'aimer une fille si jeune ? Y a-t-il de [sic] victime et qui est le coupable ? Quels sont les rôles que jouent, dans l'amour « impossible » d'une femme et d'un homme, les parents, la police, la « société » ?

La construction du duel entre Ray et Una, durant lequel la tension ne faiblit pas, et dont le lecteur ne sait jamais quoi penser, révèle une maestria hors pair.

C'est ce résumé que reprenait, avec des modifications mineures, le message du service culturel de l'Université Lyon 2 destiné à annoncer la pièce et ma participation au débat. Outre l'expression « amour impossible », qui renvoie au genre tragique et au motif des amants séparés, plusieurs éléments y euphémisent les faits racontés dans la pièce : Una est dite âgée de treize ans au moment des faits (elle en avait douze selon les dires des personnages), elle est présentée successivement comme une « fille si jeune » et « une femme », jamais comme une enfant. Les questions, largement rhétoriques, évacuent la responsabilité de Ray en interrogeant son « droit d'aimer », en faisant peser le doute quant à l'existence d'une « victime » et quant à l'identité d'un coupable, enfin en construisant, sur le modèle du récit d'amour tragique, deux ensembles opposés de protagonistes, « une femme et un homme », d'un côté, de l'autre « les parents, la police, la société », figures d'une autorité aveugle à leur amour. Autrement dit, un tel texte de présentation, loin de la subtilité du texte d'Harrower, assume sans plus d'embarras la thèse de l'« amour impossible » entre une fillette et son ravisseur. De tels discours péri- et épitextuels ne sont bien sûr pas l'œuvre elle-même. Mais on aurait tort de sous-estimer leur poids dans la réception des œuvres – en l'occurrence dans la réaction des étudiant·es.

Cette réaction était par ailleurs tributaire d'une donnée qui complexifie encore, en ajoutant un niveau supplémentaire à l'analyse, un conflit d'interprétation déjà démultiplié – entre les personnages par le biais des dialogues, entre des mises en scènes, entre des critiques considérées comme autant d'interprétations d'interprétations. Comme l'a déclaré à plusieurs reprises David

Harrower, *Blackbird* est une fiction inspirée d'un fait divers, ce qui est précisé dans de nombreuses critiques anglophones, mais dans une seule des critiques en français que j'ai pu rassembler⁵⁹. La pièce, même si elle ne s'y réduit pas, peut dès lors en partie être considérée comme une réinterprétation des faits réels dont elle est inspirée. Ces faits sont les suivants : en juillet 2003, une jeune britannique de douze ans, Shevaun Pennington, séduite sur internet par un ancien Marine américain de trente-deux ans, Toby Studebaker⁶⁰, fugue et se rend avec lui à Paris, où ils ont des rapports sexuels, puis à Strasbourg. Au bout de quelques jours, Toby Studebaker, sur le point de se rendre, est arrêté à Francfort et extradé vers le Royaume-Uni. Il plaide coupable pour enlèvement et incitation à la débauche et est emprisonné pendant quatre ans et demi. Les rapports sexuels ayant eu lieu à l'étranger, les tribunaux britanniques ne peuvent les prendre en compte : l'affaire incite ainsi à la mise en place en Écosse d'une loi contre la séduction sexuelle d'enfants sur internet (*grooming*). Toby Studebaker est ensuite expulsé vers les États-Unis, où il est à nouveau emprisonné pendant onze ans pour le même délit. Il y est également condamné pour possession de pornographie infantile⁶¹.

Une comparaison entre le fait divers et les événements qui constituent la diégèse de *Blackbird* montre un souci, de la part d'Harrower, d'inventer un personnage qui s'écarte des caractéristiques du pédocriminel qu'incarne Toby Studebaker : Ray est un voisin, Una et lui ne se sont pas rencontrés sur internet, mais à un barbecue familial. Le personnage affirme que, sur les photographies qu'il a prises d'Una et qu'il a détruites, elle était habillée, là où Toby Studebaker a été condamné pour possession de pornographie infantile. On constate par ailleurs que Ray n'a fait que trois ans de prison sur une peine de six ans⁶², alors même que les rapports sexuels ont eu lieu sur le territoire britannique, à Tynemouth⁶³. Le travail de complexification psychologique mené par Harrower et valorisé dans plusieurs critiques de la pièce, s'il se justifie du point de vue narratif, fictionnel ou dramatique, prend un tout autre sens dès lors qu'on choisit, comme l'on fait les étudiant·es, de lire *Blackbird* comme une « relecture » du fait divers, c'est-à-dire dans une perspective « référentielle ». Il apparaît alors comme une tentative détournée d'humaniser une figure médiatisée de pédocriminel et de minimiser la responsabilité d'un adulte ayant eu des rapports sexuels avec une mineure. Telle n'est probablement pas l'ambition d'Harrower, pas plus que celle des artistes qui s'emparent d'histoires vraies pour en

⁵⁹ Daniel Morvan, « Il faut toujours écouter la petite voix... », article cité.

⁶⁰ Nigel Bunyan & Marcus Warren, « Paedophile escapes life for abduction », *The Daily Telegraph*, 13 février 2004.

⁶¹ Owen Bowcott, « Ex-US marine gets 11 years for abducting girl », *The Guardian*, 23 avril 2008.

⁶² Il précise qu'il aurait été condamné à dix ans si les rapports sexuels qui ont eu lieu avant l'enlèvement avaient été mentionnés au procès, p. 56 de l'édition française.

⁶³ David Harrower, *Blackbird*, *op. cit.*, p. 58 de la traduction française.

faire des fictions. Mais, qu'on le veuille ou non, déclarer d'une pièce ou d'un roman qu'ils sont inspirés de faits réels ouvre la voie à une lecture référentielle des œuvres : il ne s'agit pas de croire qu'elles proposent un récit fidèle aux faits, mais une interprétation ou une réinterprétation de ces faits par l'auteur ou l'autrice. Dans son texte de présentation de *Blackbird*, Claudia Stavisky ne fait pas autre chose quand elle oppose l'espace social et juridique, où opère la sanction, et l'espace théâtral, caractérisé par un désir d'humanisation et de compréhension. La littérature contemporaine hérite d'une longue tradition de fascination pour les criminel·les. La tentative de les restituer, au-delà des actes commis, dans leur humanité trouve un exemple paradigmatique dans *In Cold Blood*, de Truman Capote, qui a connu une immense postérité. Rappeler que de tel·les criminel·les ne sont pas seulement des « monstres » n'est pas discutable en soi. Mais une affirmation de ce genre, même lorsqu'elle est formulée indirectement sous la forme d'une fiction, d'une mise en scène ou d'une critique théâtrale, est susceptible, selon la situation, le contexte historique et énonciatif, de susciter des réactions qui n'ont que peu à voir avec des jugements strictement esthétiques ou littéraires. Ce sont précisément ces réseaux de discours, de jugements et de représentations qu'une critique située entend étudier, afin d'éclairer les débats auxquels ils donnent lieu.

Dans le cas qui nous occupe, l'annonce de la pièce par le service culturel de l'Université Lyon 2 a été envoyée quelques jours à peine après les déclarations publiques de la comédienne Adèle Haenel qui, en novembre 2019, a dénoncé l'emprise et les atteintes à caractère sexuel dont elle a été victime alors qu'elle était adolescente de la part du réalisateur Christophe Ruggia sur le tournage du film *Les Diables*⁶⁴. Quelques mois plus tard, en février 2020, lors de la cérémonie des Césars qui a vu décerner le César de la meilleure réalisation à Roman Polanski, lui-même poursuivi par la justice et accusé de viols sur mineures, Adèle Haenel a ensuite quitté la salle pour dénoncer la complaisance du milieu du cinéma envers de tels actes⁶⁵. Dans ce contexte de dénonciation des violences sexuelles faites aux femmes et aux enfants, où les militant·es ont insisté sur les dangers de l'euphémisation et sur la nécessité, pour combattre ces violences, de commencer par nommer un viol un viol, comment ne pas s'insurger contre un texte qui, s'il expose à mes yeux le fonctionnement de l'abus sexuel et ses conséquences, le fait de manière

⁶⁴ Marine Turchi, « #MeToo dans le cinéma : l'actrice Adèle Haenel brise un nouveau tabou », *Mediapart*, mis en ligne le 3 novembre 2019, consulté le 20 novembre 2022, url : <https://www.mediapart.fr/journal/france/031119/metoo-dans-le-cinema-l-actrice-adele-haenel-brise-un-nouveau-tabou?onglet=full>.

⁶⁵ Marine Turchi et Camille Polloni, « Cinéma français : la nuit du déshonneur », *Mediapart*, mis en ligne le 29 février 2020, consulté le 20 novembre 2022, url : <https://www.mediapart.fr/journal/france/290220/cinema-francais-la-nuit-du-deshonneur>.

indirecte – et si subtile que tant d’interprètes (lecteurs et lectrices, metteurs et metteuses en scènes, actrices et acteurs) s’y sont apparemment trompés ?

3. POINT DE VUE SITUÉ

L’examen d’un contexte de réception donné, parmi la multiplicité des contextes de réception qui informent les lectures d’un texte et dont la succession constitue la vie des œuvres, permet aux critiques d’objectiver leur propre réaction face au texte et leur positionnement vis-à-vis des œuvres. Le positionnement qui est le mien face à *Blackbird* est *féministe* (et non pas féminin : un positionnement n’est pas lié à une identité, mais dépend d’un projet politique et d’un engagement dans les luttes collectives). En cela, je me situe du même côté que les étudiant·es. Mais une approche matérialiste en termes de position dans le champ académique révèle aussi que je ne me situe pas exactement au même point qu’elles et eux, et c’est cela que leur réaction a éclairé pour moi, révélant un des enjeux qu’il peut y avoir à penser les études littéraires en termes de savoirs situés. J’ai dit que, pour les étudiant·es, la polysémie du texte d’Harrower était synonyme d’ambiguïté, partant de complaisance. Il m’a fallu du temps pour comprendre que leur soupçon portait en réalité plus loin : la polysémie, la richesse interprétative, le discours oblique, sont à la fois ce que leur formation en études littéraires leur avait appris à valoriser dans les textes, et ce qu’elles et ils identifiaient, à juste titre me semble-t-il, comme une stratégie typique de défense des personnes accusées de violences sexuelles. Pour le dire autrement, n’était-ce pas toute une tradition critique, dominante dans l’institution et identifiée à celle-ci, qui se faisait complice de tels abus en valorisant systématiquement l’ambiguïté ? En cela, les étudiant·es qui ont manifesté leur désapprobation ont témoigné d’une attitude radicalement différente de celle à laquelle Stanley Fish a été confronté dans son cours – et invite à s’interroger sur la docilité avec laquelle ses étudiant·es s’exécutent et interprètent le texte que leur professeur leur présente⁶⁶. Là où l’anecdote (peut-être fictive) racontée par Fish lui sert à mettre en lumière l’existence d’une communauté interprétative qu’on peut qualifier de soudée, l’exemple de la réception de *Blackbird* met au contraire en scène les frictions entre des communautés interprétatives. Elles se distinguent, certes, du point de vue de leurs *définitions* de ce que sont les œuvres littéraires et des usages qui peuvent en être faits, mais elles divergent plus fondamentalement du point de vue des *positionnements* politiques qui nourrissent de telles

⁶⁶ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Community*, Cambridge, MA, 1980. À travers l’exemple d’une liste de noms de linguistes présentée à ses étudiant·es comme un poème et interprétée par elles et eux comme de la poésie, Fish défend l’idée selon laquelle ce ne sont pas les qualités intrinsèques d’un écrit qui le qualifient comme littéraire, mais le type d’attention qui lui est porté.

définitions. Elles se différencient enfin et peut-être surtout du point de vue de *l'objet* sur lequel porte leur interprétation. Dans un contexte académique, on s'attend *a priori* à ce que l'interprétation porte sur le texte ou sur l'œuvre. J'ai tenté de montrer que l'interprétation des étudiant·es portait en réalité au premier chef sur des métadiscours, eux-mêmes perçus comme des interprétations au second ou au troisième degré d'un fait divers, et le rôle que cette confusion a pu jouer dans leur réaction et dans nos échanges.

S'il me paraît utile de disséquer de tels conflits interprétatifs, c'est que les réactions de ce type ne sont pas isolées. De la traduction des poèmes d'Amanda Gorman à l'attribution du César à Roman Polanski en passant par le spectacle *Exhibit B*, un grand nombre des polémiques artistiques, d'ampleur très diverse, que j'ai évoquées dans les premières pages de cette étude impliquent la prise en compte de l'identité sociale d'artistes accusé·es de perpétuer des états de domination, par exemple sous la forme de l'appropriation culturelle, ou d'avoir commis divers crimes ou délits, notamment en matière de violences sexuelles. Ces polémiques s'accompagnent de discours métacritiques qui tendent à opposer lecture « militante » et lecture « littéraire », ce qui revient souvent à disqualifier les premières, et ce y compris de la part de critiques et théoricien·nes qui prennent parti contre les auteurs de violences sexuelles. Cette question est au cœur du livre d'Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de MeToo* qui entend accompagner le mouvement #MeToo mais qui mobilise pour cela une idée et une définition de la littérature qui disqualifie les lectures féministes, jugées « référentielles » et « littérales⁶⁷ ». Ces réactions contrastées sont la preuve que l'autonomie et l'exceptionnalité de la littérature ne font pas, ou plus, l'objet d'un consensus. Les études littéraires ont dès lors intérêt, comme le propose Anne Grand'Esnon⁶⁸, à prendre en compte ces réceptions et ces polémiques. Elles ont aussi intérêt à historiciser les paradigmes critiques et les définitions de la littérature qu'elles mobilisent, et à évaluer ce que ces paradigmes rendent possibles hors du champ littéraire. En d'autres termes, il me paraît nécessaire de considérer que la critique et la théorie littéraire participent d'une économie discursive globale dans laquelle les discours sur la littérature interagissent avec tout un tas d'autres discours qui n'ont rien à voir avec elle.

Gisèle Sapiro a ainsi montré dans *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* comment Roman Polanski, tout en défendant le principe d'autonomie de l'œuvre, a donné prise à une

⁶⁷ Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #metoo*, Ithaque, « Terra Incognita », 2020.

⁶⁸ Anne Grand'Esnon, « Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction : discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques. », thèse en cours sous la direction d'Henri Garric à l'Université de Bourgogne. Voir aussi sa contribution à ce numéro, ainsi que son travail publié dans le cadre du carnet de recherches « Malaises dans la lecture », url : <https://malaises.hypotheses.org/author/annegde>, consulté le 22/11/2022.

interprétation biographique de son film consacré à Dreyfus⁶⁹. Le réalisateur a en effet implicitement favorisé l'analogie entre la fausse accusation dont Dreyfus a été victime et les accusations dont il a fait lui-même l'objet, analogie reprise ensuite à son compte par Gabriel Matzneff dans *Vanessavirus*⁷⁰. Comment comprendre une telle contradiction ? En la considérant comme une stratégie destinée à construire la légitimité de l'artiste auprès de différents interlocuteurs et interlocutrices au moyen d'arguments parfois antithétiques. Le cadrage par Gabriel Matzneff de la réception de ses écrits est à cet égard typique d'un discours pervers, dont le propre est d'organiser l'irresponsabilité de celui ou de celle qui l'énonce, tout en ménageant son efficacité. Aux jeunes filles qu'il abusait, il affirmait que les romans vantant ses exploits pédophiles n'étaient que des fictions et devaient être lus hors de toute référence à la réalité extra-littéraire. Sur les plateaux de télévision, il veillait à suggérer le contraire, afin d'apparaître comme un écrivain subversif⁷¹.

La croyance en l'autonomie de la littérature, que par ailleurs Gabriel Matzneff ne cesse de trahir pour se mettre en scène comme un séducteur, sert sa stratégie, parce qu'elle définit certaines lectures comme non pertinentes. En refusant la référentialité, elle interdit la confrontation d'un discours à des faits sur le mode de la vérification. Une lecture féministe suppose de rétablir dans sa pertinence la question de la référentialité : soit parce que les œuvres elles-mêmes engagent avec les lecteurs ou lectrices un pacte de référentialité (c'est le cas de tous les genres factuels) ; soit parce que, même si les œuvres se présentent comme fictionnelles ou autofictionnelles, leur réception est encadrée par des métadiscours qui invitent à une lecture référentielle (dans le contexte évoqué plus haut, c'était le cas de *Blackbird*⁷²).

La conception autonomiste de la littérature tend à faire oublier que la réception des textes est toujours orientée par les discours, professionnels ou profanes, qui l'accompagnent et qui pour la plupart ne sont pas imputables aux auteurs et aux autrices. À l'inverse, une lecture située entend réfléchir à ce que font les textes et leurs interprétations, mais aussi les définitions de la littérature et les paradigmes interprétatifs que nous mobilisons : elle entend prendre ainsi en

⁶⁹ Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020, p. 99 sq.

⁷⁰ « Ces cas attestent, n'en déplaise aux adeptes de la critique interne, que la fiction elle-même s'éclaire de stratégies de l'auteur dans l'espace public et d'éléments biographiques ». *Idem*.

⁷¹ Pour une analyse détaillée, voir : Gisèle Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, *op. cit.* voir aussi : Marie-Jeanne Zenetti, « Que fait #MeToo à la littérature ? Lecture féministe et lecture littéraire », Denis Saint-Amand et Mathilde Zbaeren (dir.) *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 24, « Violences sexuelles et reprises de pouvoir », mise en ligne juin 2022, consulté le 22 novembre 2022, url : <https://journals.openedition.org/fixxion/2148>,

⁷² C'est là un problème que pose spécifiquement le genre de l'autofiction, mais qui concerne toutes les productions fictionnelles revendiquant leur lien à des faits les ayant inspirées et qui favorisent ainsi une identification entre personnage et auteur ou autrice, ou entre faits racontés et faits réels.

compte ce que nous faisons quand nous parlons de littérature. En lisant, en écrivant, en interprétant, en enseignant, nous agissons. Nous agissons sur les textes, mais aussi sur celles et ceux qui les lisent avec nous et qui les tissent à leur expérience extra-littéraire. Assumer les conséquences politiques de choix interprétatifs qui ne prennent sens qu'*en situation* est une manière de penser cette manière d'agir par nos lectures qui est au fondement du potentiel émancipateur de la littérature. Il ne s'agit pas d'abandonner une approche herméneutique des textes, mais de rapporter sa lecture à un point de vue qui ne s'ignore pas comme tel. Il s'agit ainsi, en somme, de revendiquer une lecture responsable, au même titre que les épistémologies féministes revendiquent une éthique scientifique de la responsabilité.