http://revel.unice.fr

Loxias

Pour citer cet article :

Mélanie Grué,
" « Behind the story I tell is the one I don't » : Le cri silencieux de l'enfant abusée dans l'œuvre de Dorothy Allison ",
Loxias, Loxias 32,
mis en ligne le 02 mars 2011.
URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6618

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

« Behind the story I tell is the one I don’t » : Le cri silencieux de l’enfant abusée dans l’œuvre de Dorothy Allison

Mélanie Grué

Mélanie Grué est agrégée d’anglais et allocataire-monitrice à l’U.F.R d’Études Anglophones Charles V (Université Paris-Diderot), où elle enseigne la littérature américaine. Ses recherches de thèse, dirigées par M. Jean-Paul Rocchi, sont consacrées à l’auteure américaine contemporaine Dorothy Allison, au grotesque *queer* et à la mise en échec de la catégorisation identitaire par le témoignage littéraire.

Dans *L’Histoire de Bone,* son premier roman semi-autobiographique, l’écrivaine américaine survivante d’inceste Dorothy Allison raconte l’abus physique et sexuel qu’une fillette subit aux mains de son beau-père. En proie à la terreur et incapable de dénoncer la violence, Bone est réduite au silence et s’enfonce peu à peu dans le désespoir. Pourtant, bien qu’elle décrive l’inévitable enfermement de la victime d’abus dans le cercle vicieux de la violence et du silence, Dorothy Allison donne en réalité une voix à l’enfant silencieuse et relève le défi, essentiellement féministe, de mettre des mots sur ce silence et de le briser. Ainsi, le travail d’écriture permet à l’auteure-survivante de pousser son propre cri : grâce à l’écriture autobiographique, Allison dénonce enfin, des années plus tard, l’enfer que lui a fait subir son abuseur. L’œuvre littéraire, en tant que « cri silencieux », brise le tabou de l’inceste, raconte l’inénarrable et l’expose aux yeux du monde.

In *Bastard Out of Carolina,* her first semi-autobiographical novel, the American author and incest survivor Dorothy Allison tells the story of a girl who suffers repeated physical and sexual abuse at the hands of her stepfather. Bone is racked by terror and unable to denounce her abuser, so that she seems condemned to remain silent, and sinks deeper and deeper into despair. Although she describes the child as being trapped in a cycle of violence and silence, Allison in fact gives the silent child a voice, and takes up the feminist challenge of putting words upon silence in order to break it. The writing process thus allows the author-survivor to finally cry out : years after suffering the abuse, and thanks to life-writing, Allison manages to denounce the living-hell she went through as a child. The literary work, a “silent scream”, finally breaks the taboo that surrounds child sexual abuse, allows the victim to speak up about the unspeakable, and to expose it for the world to see.

Dorothy Allison, inceste, silence, témoignage littéraire, féminisme

Dorothy Allison, incest, silence, literary testimony, feminism

La psychanalyse depuis Freud et les études sociales qui ont suivi ont depuis longtemps fait état de la difficulté que les victimes d'inceste éprouvent à mettre des mots sur la violence subie, et à dénoncer leurs abuseurs. Les ouvrages sur l'inceste, guides parentaux, recueils de témoignages et même œuvres fictionnelles sur la question font systématiquement du silence un élément central de la réflexion sur l'abus sexuel ; il suffit de considérer les titres de certains de ces ouvrages pour s'en rendre compte : *Conspiracy of Silence* de Sandra Butler (1978), *Voices in the Night* de Toni McNaron et Yarrow Morgan (1982), *He Told Me Not to Tell* de Jennifer Fay (1991), et plus récemment *Le Secret de Blanche* de Blanche Landry (2006). Silence généralisé donc, que l'on cherche à briser à tout prix, comme le suggère l'auteure américaine féministe et survivante d'inceste Dorothy Allison lorsqu'elle affirme : « Behind the story I tell is the one I don't[1] ».

Dans *L'Histoire de Bone*[2], Dorothy Allison raconte l'histoire d'une fillette issue d'une famille de Blancs pauvres de Caroline du Sud, victime d'abus physique et sexuel aux mains de son beau père, « papa Glen », pendant plusieurs années. À travers l'histoire de Bone, c'est sa propre histoire qu'Allison raconte, car plus qu'un roman, *L'Histoire de Bone* est un témoignage littéraire, où se mêlent fiction et autobiographie. Bien que toute œuvre écrite soit produite et lue en silence, le témoignage romancé de la survivante d'inceste, subversif car il adresse un sujet encore tabou dans l'Amérique du début des années 90, lui permet de « hurler sans bruit » (pour reprendre l'expression employée par Marguerite Duras dans *Écrire*) et de faire entendre son témoignage sur l'abus. Je me propose donc d'envisager ici le roman témoignage comme un « cri silencieux », à l'instar du *Cri* d'Edvard Munch. Afin de mieux mettre en lumière le cheminement de la victime d'inceste du silence au cri, du secret au témoignage rendu public grâce à la diffusion de l'œuvre, j'étudierai la description détaillée de la désorientation d'une fillette incapable de mettre des mots sur l'abus, en proie à une culpabilité qui la ronge et la réduit eu silence. Je considérerai ensuite la production littéraire et sa signification, pour suggérer qu'en écrivant *L'Histoire de Bone*, Dorothy Allison a réussi à « trouver sa voix » après des années de silence. Je m'intéresserai pour finir à la relation que le roman-témoignage entretient avec les revendications féministes : paradoxalement, la représentation de l'enfermement d'une enfant dans le silence de l'inceste constitue, chez Dorothy Allison, une prise de parole subversive et un témoignage violent, mis au service du discours féministe sur le silence des femmes et son dépassement.

« Je n'aurais rien pu dire » : inceste et silence obstiné

Dans *L'Histoire de Bone*, Anney Boatwright (la mère de Bone) rencontre Glen Waddell lorsqu'il vient déjeuner pour la première fois dans le restaurant routier où elle travaille. Étrangement attirée par le physique atypique de Glen, qui présente un mélange de force et de fragilité, Anney se laisse rapidement séduire. Très attachée à l'idéal de la famille unie et stable, un idéal fermement ancré dans les mentalités dans le Grand Sud américain, Anney cherche désespérément un mari, en

[1] Dorothy Allison, *Two or Three Things I know for Sure*, New York, Plume, 1996, p. 39. ("Derrière l'histoire que je raconte se cache celle que je ne raconte pas").

[2] Titre original : *Bastard Out of Carolina*, New York, Plume, 1992.

même temps qu'un père pour ses deux filles (« peut-être qu'il ferait un bon papa[3] », se répète-t-elle après l'avoir vu quelques fois). Glen apparaît comme l'homme idéal, travailleur et fort, mais également poli et délicat. « Papa Glen » prend donc rapidement sa place de chef de famille, et tisse avec sa femme et ses belles-filles des liens emblématiques de la société du Sud, qui repose sur une hiérarchie des genres inflexible : lorsqu'il demande Anney en mariage, Glen n'a de cesse de signifier qu'elle et ses filles lui appartiennent, et l'assimilation des femmes à des possessions matérielles est évidente lorsque Glen répète « Vous êtes à moi, toutes, à moi » (p. 57). Cependant, l'arrivée de Glen dans la famille semble mettre un terme à tous les soucis d'Anney, heureuse d'être parvenue à reconstruire une famille.

La situation s'aggrave dramatiquement lorsque, alors qu'Anney accouche du fils de Glen (l'enfant naîtra mort-né), ce dernier moleste Bone pour la première fois, dans la voiture, sur le parking de l'hôpital. C'est cet épisode, que Bone raconte en ne laissant de côté aucun détail, qui nous fait pénétrer dans la sphère du témoignage de la survivante d'inceste : le roman prend à ce moment une toute nouvelle tournure, la narration se resserrant sur l'abus et sur la relation entre la victime et son abuseur. Lors de cette première scène d'abus sexuel, durant laquelle Glen prend Bone sur ses genoux, se masturbe contre elle tout en pratiquant sur l'enfant des attouchements divers, Bone apparaît pour la toute première fois dans une position de victime déjà réduite au silence par l'incompréhension, qui transparaît dans les expressions qu'elle utilise pour rendre compte de la molestation et la masturbation : « Il a alors commencé à me faire bouger entre son ventre et son poignet » (p. 70) ; « ses doigts s'affairant avec son pantalon » (p. 70) ; « quelque chose de bizarre et d'âcre sur ses doigts » (p. 71) : la scène est décrite exclusivement du point de vue de l'enfant immobile et silencieuse, comme paralysée par la terreur : « trop effrayée pour pleurer, trembler ou me débattre, trop effrayée pour faire le moindre mouvement » (p. 71). Si l'enfant réagit à cette première attaque par un silence et une immobilité appliqués (« Je me suis mordu la lèvre et je n'ai plus bougé » (p. 71)), le lecteur a, quant-à lui, accès à toutes les pensées de Bone, qui hurle intérieurement : « Il me faisait mal, il me faisait tellement mal ! » (p. 71) traduit la détresse de la victime, qui pourtant ne laisse « échapper [qu']un sanglot » (p. 71), seul son qui sortira de sa bouche pendant cette scène d'abus. À partir de ce moment, le lecteur devient le témoin impuissant de la chute libre de Bone, rongée par une culpabilité grandissante, essayant de se convaincre que les attouchements ne sont qu'une banale marque d'affection et que papa Glen ne la bat que parce qu'elle se conduit mal. L'attitude et les pensées de Bone illustrent le sentiment de culpabilité qui touche la majorité des victimes d'inceste, un sentiment mis en évidence dans la plupart des témoignages : par exemple, dans leur introduction au recueil de témoignages intitulé *Voices in the Night*, Toni McNaron et Yarrow Morgan insistent sur le fait que les victimes se condamnent souvent elles-mêmes au silence alors qu'elles cherchent à comprendre ce qu'elles ont pu faire pour mériter les violences subies. C'est l'intériorisation de la honte et le sentiment incessant de culpabilité qui, selon McNaron et Morgan, incitent

[3] Dorothy Allison, *L'histoire de Bone*, Paris, 10/18, 1999, « domaine étranger », traduit de l'américain par Michèle Valencia, p. 30.

la victime à garder le silence ou même, quelquefois, à se donner la mort[4]. De la même manière, après avoir essayé en vain de se convaincre que la première scène d'abus n'était en fait qu'un cauchemar, lorsqu'elle songe : « Je me demandais si je n'avais pas rêvé toute cette scène du petit matin » (p. 72) et « Je me rappelais les moments passés sur le parking de l'hôpital, cauchemar brumeux, noyé d'ombre » (p. 76), Bone doit finalement se rendre à l'évidence : la scène était bien réelle, et vouée à se répéter. Ne parvenant pas à l'expliquer, elle sombre alors dans la culpabilité, et se persuade que les violences subies sont méritées.

Ainsi, dans *L'Histoire de Bone*, les moments où Bone s'exprime sur l'abus sont rares, et d'autant plus importants : c'est lorsque Glen bat Bone pour la première fois à coups de ceinture qu'Allison décrit en détail les cris de l'enfant qui, terrorisée, ne maîtrise plus les sons qui sortent de sa bouche : « "Je suis désolée, je suis désolée." J'étais tellement effrayée que j'en bégayais » (p. 148). Paralysée par la peur, Bone ne parvient plus à aligner les mots, et les abandonne rapidement au profit du cri désespéré :

> [La ceinture] m'a frappée et j'ai hurlé. Papa Glen a levé à nouveau sa ceinture. J'ai hurlé quand elle a fendu l'air, hurlé avant qu'elle m'atteigne. J'ai hurlé pour appeler maman. (p. 149)

La répétition du terme « hurlé » est révélatrice : c'est le seul moment du roman où Bone parvient à faire usage de sa voix pour signaler sa détresse et faire appel à un adulte. Par la suite, c'est un silence obstiné qui va caractériser l'enfant, que la confusion rend muette. En effet, les violences physiques et l'abus sexuel, injustifiés, réduisent Bone au silence, signe de sa totale incompréhension, signalée à plusieurs reprise par des expressions telles que « je ne savais pas comment parler à quelqu'un de ce que je ressentais » (p. 152) ; « je ne pouvais pas le dire à maman » (p. 152) ; « je n'aurais pas su expliquer » ; « je ne comprenais pas du tout » (p. 152) ; « je n'aurais rien pu dire » (p. 152). Alors même que Bone envisage la nécessité de raconter l'abus à ses proches, la détresse réduit à néant la possibilité de dire, si bien qu'elle laisse par exemple passer l'occasion de dénoncer Glen lorsque sa tante Ruth lui pose directement la question :

> – Bone, est ce que papa Glen t'a déjà…bon…touchée ? […] Est-ce qu'il t'a déjà fait mal, est-ce qu'il t'a tripotée ?
> Sa main s'est baissée, m'a tapotée entre les jambes.
> –Là, ma chérie. Est-ce qu'il t'a déjà fait mal là ? (p. 171)

La réponse de Bone semble sans appel : « Non » (p. 171). Pourtant, à cet instant, le lecteur a accès à des pensées que Ruth ne peut pas lire :

> Je me rappelais ses mains qui glissaient sur mon corps, sous mon chemisier, descendaient le long de mon short, sur mon derrière, ses cals m'écorchant la peau, sa respiration rapide sifflant au-dessus de moi pendant qu'il m'attirait tout contre lui,

[4] Toni McNaron et Yarrow Morgan, *Voices in the Night: Women Speaking about Incest*. Cité dans Anna Meigs & Kathleen Barlow, "Beyond the Taboo: Imaging Incest", *American Anthropologist*, Vol. 104, n°1, mars 2002, pp. 38-39. *"The silence of women who have been incest victims is often self-imposed. We feel shame at having been abused by those we know are supposed to love us, and the horror of that abuse and shame turns inward as the victim tries to learn what she has done wrong, why this is happening to her. The internalizing of shame and the belief that she is responsible somehow for what is done to her keep the victim silent, often for years after she is an adult and it is safe to speak. Holding this pain inside, keeping even the fact of pain secrets tarts a spiral that often leads to suicide-many incest victims do not survive."*

> j’entendais le bruit de sa ceinture arrachée aux passants de son pantalon dans le silence humide de la salle de bains. J’ai frémi. (p. 172)

Cette incursion dans l’esprit de Bone permet au lecteur de lire une dénonciation sourde de l’abus, malgré la réponse négative ferme apportée à la question de Ruth : « "Non", ai-je dit plus fort » (p. 172). La tension est à son comble lorsque Bone pense « Dis-lui tout. Dis-lui » (p. 172), mais n’agit pas. L’enfant prise au piège du cercle vicieux de la violence et du silence reste muette face à la violence, de sorte que le témoignage est, aux yeux de son entourage, inexistant.

Il n’est donc pas étonnant que, lorsque sa tante Raylene découvre les marques laissées par les coups de ceinture sur les cuisses de Bone, cette dernière panique à l’idée que le secret soit divulgué. La situation est renversée, et alors que Bone se met à crier non pas pour dénoncer, mais pour demander aux adultes de la laisser en paix, tout le monde cherche cette fois à la faire taire : « Calme-toi, Bone », lui dit Raylene (p. 332), tandis qu’elle et Anney répètent plusieurs fois « chut ». Après cet épisode, qui conduit Anney et ses filles à déménager momentanément pour éloigner Bone de Glen, Bone se torture l’esprit, cherchant à comprendre comment elle aurait pu garder l’abus secret, et s’accable de reproches :

> C’était de ma faute, tout était de ma faute [...] Je me demandais sans arrêt comment j’aurais pu empêcher tout ça […] si j’avais réussi à ce que tout se passe en douceur, calmement. (pp. 337-338)

Le sentiment de culpabilité est clairement exprimé par Bone, qui affirme que les violences subies sont méritées : « C’est moi qui avais mis papa Glen en colère. C’est moi qui rendais tout le monde furieux. » (p. 338) ; « C’était de ma faute, tout était de ma faute. J’avais tout gâché » (p. 338). Cette culpabilité atteint son paroxysme lorsque, après avoir été violée par Glen, Bone refuse catégoriquement de raconter les faits à la police :

> Non. Ma langue a enflé dans ma bouche. Personne ne devait rien savoir […] Je ne pouvais rien dire à cet homme. Il ne se souciait pas de moi. Personne ne se souciait de moi. Même moi, je ne m’en souciais plus. (p. 399)

Ainsi, jusqu’à la fin du roman, et malgré les encouragements des diverses figures d’autorité qui entourent Bone, en particulier ses tantes et le shérif qui vient l’interroger et lui « donn[e] envie d’être capable de parler, de lui raconter ce qui s’[est] passé » (p. 398), Bone demeure incapable de mettre des mots sur les actes infligés et de dénoncer son abuseur. Le silence est donc bien, chez Bone, le signe d’un traumatisme, le résultat immédiat d’une violence paralysante ; Bone apparaît comme l’archétype de la victime d’inceste, muette et résignée face à l’abus physique et sexuel répété.

La fiction-témoignage, espace alternatif d’expression

Bien que le roman dresse un portrait très sombre de l’enfant victime d’abus, ce témoignage fictionnel, qui décrit en détail l’enfermement de Bone dans le silence, est également un lieu paradoxal d’expression pour la victime d’inceste. Dans son article intitulé « Deconstructing and Locating Survivor Discourse : Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse », Nancy A. Naples explique que certains survivants d’abus sexuel ne voient pas la nécessité de revendiquer une place centrale dans le discours public, ni même de prendre part au débat sur l’abus. Malgré la croyance généralisée en la nécessité

de briser le silence qui entoure l'abus sexuel des enfants, les survivants ne trouvent pas toujours de sites institutionnels adéquats, ou de confidents de confiance, qui leur permettraient de témoigner[5]. L'œuvre littéraire d'Allison, en tant qu'elle est hybride de fiction et d'autobiographie, est un espace alternatif d'expression qui permet à la survivante d'abus de témoigner et de s'exprimer en toute liberté, et ce tout en dénonçant le silence imposé à la victime. Dans *L'Histoire de Bone* le lecteur occupe une position privilégiée : il a non seulement accès aux pensées inexprimées de l'enfant abusée, mais il est également « présent » dans la voiture et dans la salle de bain lorsque Glen moleste Bone. Il est ainsi constamment témoin à l'insu de l'abuseur, et ce bien que Bone soit dans l'impossibilité de raconter l'abus ; la narration rétrospective à la première personne attribue donc au lecteur une position de spectateur impuissant des scènes de violence, tandis qu'au sein de l'intrigue Bone rêve qu'un adulte puisse être témoin de l'abus. Par exemple, Bone panique à l'idée que personne n'est là pour la sauver lors de la première raclée : « ... j'ai prié pour que maman rentre vite à la maison. Maman l'arrêterait. » (p. 149) Cependant, lorsqu'Anney rentre, elle reste impuissante, et ne peut que tambouriner sur la porte close de la salle de bains : « Derrière nous, de l'autre côté de la porte verrouillée, Reese hurlait aussi et, bientôt, maman s'est mise à hurler elle aussi. Nous hurlions tous, et personne ne pouvait faire quoi que ce soit. » (p. 149) Si la mère de Bone se voit refuser, en même temps que l'accès à la scène, le double statut de témoin visuel et de libératrice, le lecteur se retrouve du « bon côté » de la porte et ne se voit épargner aucun détail, Bone décrivant jusqu'au sifflement de la ceinture qui fend l'air. De la même manière, le lecteur est le seul témoin du viol de Bone : « L'après-midi où papa Glen est venu, Alma était dans le jardin, toute seule [...]. » (p. 377) Lorsque Glen entre dans la maison, Bone est pétrifiée, et ses pensées se tournent immédiatement vers sa tante : « Je me demandais si tante Alma l'entendait dans le jardin, derrière la maison. » (p. 378) Ici encore, au sein de l'intrigue, l'adulte est éloigné (« derrière la maison ») et Bone est en danger, tandis que dans l'acte de lecture, le lecteur est de nouveau le témoin impuissant d'une violence extrême, dont Bone décrit chaque seconde :

> Du genou, il m'a écarté davantage les jambes et sa grosse main est tranquillement venue s'écraser sur ma joue. Il s'est alors mis à rire. On aurait dit qu'il aimait sentir le contact de mon sang sur son poing et il m'a frappée de nouveau. J'ai ouvert la bouche pour hurler et sa main s'est refermée autour de ma gorge [...] Mon hurlement était entrecoupé, faible, bridé par sa main plaquée sur ma gorge. Ses doigts ont trifouillé entre mes jambes, m'ont ouverte, puis il a légèrement reculé et m'a regardée bien en face, les yeux brûlants.
> – Maintenant ! a-t-il dit avant de lancer son corps agenouillé en avant. Ça va t'apprendre[6].

---

[5] Nancy A. Naples, "Deconstructing and Locating Survivor Discourse: Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse", *Signs*, Vol. 28, n° 4, été 2003, pp. 1153-54. "*Some survivors of childhood sexual assault may not find it necessary to claim a public position within the discourse nor to enter the public discourse (although they are obviously implicated in survivor discourse in significant ways). Despite the pervasive belief in the importance of breaking the silence and speaking out about early childhood abuse in earlier accounts of survivor discourse, not all of those who have experienced sexual abuse as children may find appropriate institutional sites in which, or sympathetic confidants with whom, to share their experiences.*"

[6] Dorothy Allison, *L'histoire de Bone*, pp. 383-384.

Lors du viol, Bone est incapable de crier assez fort pour ameuter les adultes : « J'avais la gorge tellement serrée que j'avais du mal à parler » (p. 379) ; « J'ai ouvert la bouche. J'avais envie de hurler, mais aucun son n'est sorti » (p. 380) ; « J'ai hurlé de toutes mes forces. Pas assez fort, pas assez fort pour que quelqu'un d'autre que moi entende » (p. 384) ; « Maman ! ai-je essayé de dire, mais ça n'a pas pu sortir. » (p. 386) Elle est littéralement réduite au silence dans cette confrontation finale, et ce bien qu'elle cherche à se faire entendre ; il n'est plus question ici du silence métaphorique de la victime d'abus qui, bien qu'elle sache parler, demeure incapable de dénoncer l'abuseur, mais du silence réel de Bone, qui fait tout son possible pour appeler les témoins potentiels mais est rendue physiquement muette par l'étranglement et le poids du corps de Glen. Ainsi, et tout comme dans les scènes de raclée, Bone est seule face à Glen : elle est isolée des autres personnages, le seul témoin évoluant dans l'espace parallèle de la lecture.

Bien que Bone se retrouve seule, sans témoin face à l'abuseur au moment de l'intrigue, le témoignage est pourtant effectif au moment de la narration rétrospective : en devenant la narratrice de sa propre histoire, Bone dénonce enfin Glen, et ce (paradoxalement) en racontant sa condamnation au silence. Il en va de même pour Allison, qui souligne dans ses mémoires : « Derrière l'histoire que je raconte se cache celle que je ne raconte pas [...] Avant ce moment il y a le silence, des années de silence[7]. » En couchant sur le papier l'histoire d'une fillette rongée par la culpabilité, incapable de raconter l'abus et réduite au silence par son abuseur, Dorothy Allison « trouve sa voix », témoigne et pousse son propre cri, de manière biaisée : après des années de silence, le roman-témoignage est une preuve que ce silence a été rompu, qu'Allison a « désappris à ne pas parler[8] ». Ainsi, dans l'acte de lecture, le lecteur de *L'Histoire de Bone* « entend » le témoignage inséré dans l'œuvre fictionnelle transformée en espace d'expression par la survivante. En effet, nombreuses sont les similarités entre l'héroïne de *L'Histoire de Bone* et Dorothy Allison, entre papa Glen et le beau-père de l'auteure. Dans ses mémoires, Allison raconte froidement : « Il nous battait, notre beau-père, ce petit chauffeur de poids-lourd au regard dur, aux épaules musclées et au sourire nerveux[9] » ; « Cet homme m'a violée. C'est la vérité. C'est un fait[10]. » À travers l'histoire de Bone, Allison raconte sa propre histoire et brise, en écrivant, le secret qui entourait jusqu'alors l'abus qu'elle avait subi. L'œuvre littéraire permet à la survivante de contourner l'obstacle de la « non-verbalisation » qui résulte de l'inceste[11], ce que suggère Jenyu Peng :

> la difficulté de mettre en mouvement un récit du trauma reflète avant tout la stagnation psychique du sujet, qui se traduit souvent par un sentiment de « blocage » total dans la vie, d'où vient en partie l'image récurrente du « mort-vivant ». Ce double blocage, celui du récit et celui de la vie courante, exprime un lien dialectique entre « l'identité narrative » et la capacité d'agir dans la vie[12].

---

[7] Dorothy Allison, *Two or Three Things I know for Sure*, p. 39 (ma traduction).

[8] Citée dans Nancy A. Naples, "Deconstructing and Locating Survivor Discourse: Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse", p. 1555 (ma traduction).

[9] Dorothy Allison, *Two or Three Things I Know for Sure*, p. 45 (ma traduction).

[10] Dorothy Allison, *Two or Three Things I Know for Sure*, p. 39 (ma traduction).

[11] Jenyu Peng, *À l'épreuve de l'inceste*, Paris, PUF, 2009, « Partage du savoir », p. 61.

[12] Jenyu Peng, *À l'épreuve de l'inceste*, p. 232.

Écrire *L'Histoire de Bone* a permis à Allison de surmonter le « blocage » dont parle Peng. Le récit du traumatisme est plus aisément « mis en mouvement » dans la fiction que dans l'écriture entièrement autobiographique, si bien que d'aucuns posent la question de la légitimité du « témoignage » d'Allison[13]. Cependant, et comme le souligne Peng, le témoignage romancé est un passage obligé pour Allison, qui cherche à dépasser le souvenir traumatique et à se reconstruire, en somme à échapper à la condition de « mort-vivant. » Empruntant à Suzette A. Henke la notion de « scripto-thérapie » (qui consiste en une « cure » écrite, à la mise en mots de l'expérience traumatique, sur le mode de la reconstitution thérapeutique[14]), En écrivant *L'Histoire de Bone*, Allison est parvenue non seulement à mettre des mots sur l'inceste, mais aussi à comprendre les actes subis et à vivre avec les souvenirs traumatiques. Comme le souligne Henke :

> l'effort de l'auteur de reconstruire une histoire de débilitation psychologique pourrait offrir la possibilité d'une guérison mentale [...] L'autobiographie mimerait si efficacement la scène de psychanalyse qu'elle pourrait consister en une alternative thérapeutique pour les victimes souffrant d'anxiété sévère et, plus sérieusement, du syndrome de stress post-traumatique[15].

L'écriture autobiographique s'apparente donc à une cure sans analyste, ce que suggère Ann Cvetkovich, selon qui l'œuvre fictionnelle peut finalement avoir un pouvoir curatif plus important que le témoignage explicite[16]. L'écriture répond ainsi à un objectif double : elle se présente à l'auteure comme un espace de liberté, au sein duquel la survivante peut prendre la parole malgré l'inadéquation des espaces institutionnels à accueillir le témoignage des victimes, tout en rendant bien visible la terrible réalité de l'inceste, dont la gravité était encore ignorée au moment de la parution du roman : dans son ouvrage consacré aux victimes du Sida, Ross Chambers décrit le témoignage comme abordant un sujet que les moyens conventionnels de représentation sont incapables de référencer, précisément parce qu'il se trouve à l'opposé de ce que la culture considère comme ses préoccupations normales et centrales[17]. De la même manière, en dénonçant l'inceste à travers l'autobiographie romancée, Dorothy Allison ramène cette réalité ignorée, « obscène », sur le devant de la scène, en fait une préoccupation centrale malgré les réticences de la société américaine à aborder ce sujet tabou, et expose l'inénarrable aux yeux du monde.

---

[13] Cette question de la légitimité du « témoignage fictionnel » et de sa valeur en tant que témoignage sociologique a été soulevée lors de la récente conférence sur les écritures du traumatisme, « Trauma Narratives and 'Herstory' », qui s'est tenue à l'Université de Northampton les 12 et 13 novembre 2010.

[14] « therapeutic reenactment. » Suzette A. Henke, *Shattered Subjects–Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St Martin's Press, 1998, p. xii (ma traduction).

[15] Suzette A. Henke, *Shattered Subjects–Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, p. xii (ma traduction).

[16] Citée dans Nancy A. Naples, "Deconstructing and Locating Survivor Discourse: Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse", p. 1168 (ma traduction).

[17] Ross Chambers, *Untimely Internventions – AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, The University of Michigan Press, 2004, p. xv.

Le témoignage féministe : silence et lutte contre la domination

Dans *Talking Back – Thinking Feminism, Thinking Black,* bell hooks[18] fait de la poésie le lieu d'expression de tout ce qui ne peut être directement dit ou nommé, et qui pourtant ne peut être tu (ce qu'elle appelle la voix secrète, ou « secret voice[19] »). Si beaucoup de femmes se tournent vers la production artistique pour s'exprimer, c'est bien parce qu'historiquement elles n'ont pas participé à la production du savoir et sont restées théoriquement et philosophiquement muettes. De même, Alice Crary explique que la théorie féministe discute de la manière dont les discours théoriques dominants évincent les voix des femmes, et se présente comme le vecteur grâce auquel les femmes peuvent trouver leur voix propre[20]. Dans le champ des études féministes, le silence est le signe d'un échec, le marqueur de l'état insupportable d'infériorité et de soumission physique et intellectuelle des femmes. Ainsi, si le silence est étudié dans le cadre des études féministes, c'est dans le but de le briser, de donner aux femmes la possibilité de s'exprimer et de sortir du carcan d'une société dans laquelle le corps est contrôlé, et le savoir défini, par les hommes. *L'Histoire de Bone* est donc indiscutablement un roman féministe, l'écriture permettant à Allison de reprendre le contrôle de sa vie et de décider seule des modalités du compte rendu de l'inceste ; elle écrit dans ses mémoires :

> J'aurais dû être réduite à néant et mourir. [...] J'aurais dû être démolie, incapable d'aimer, de faire confiance, d'éprouver de la passion. Mais ce n'est pas le cas, et je le dois en partie aux histoires que je me suis racontées pour survivre[21].

Dans *L'Histoire de Bone*, certains épisodes témoignent de cette récupération du pouvoir et illustrent la rage de vivre de la victime d'inceste, un aspect peu mis en avant dans les études menées jusqu'alors. En effet, peu après la première scène d'abus sexuel, et tout au long du roman pour survivre à la violence, Bone met en place des stratégies compensatrices et imagine des fantasmes aux tournures sado-masochistes dans lesquels elle se transforme en martyr, battue sous le regard attentif d'une foule d'inconnus pris au piège. Lorsqu'elle décrit les fantasmes, elle les oppose clairement aux scènes réelles d'abus :

> Quand il me battait, je hurlais, je donnais des coups de pied et je pleurais [...] En imagination, j'étais fière et provocante. Je fixais papa Glen à mon tour, dents serrées, sans faire de bruit du tout, sans hurlement honteux, sans supplication. (pp. 156-157)

Dans les scènes imaginées, le silence est le signe d'un contrôle exercé par la victime sur son corps et sur soi (ce que suggère l'image des dents serrées), la preuve d'une résistance à la violence, alors que le cri dans la réalité est une marque de terreur. Ainsi, les scènes fantasmées sont une première étape vers une prise de confiance en soi pour Bone qui, grâce à la richesse de l'imagination, parvient finalement à ne pas crier lors de la deuxième raclée, bien réelle celle-ci, que Glen lui inflige. Le dépassement de soi que le fantasme a permis est clairement illustré dans

---

[18] "bell hooks" est le nom de plume utilisé par la théoricienne américaine Gloria Watkins, qui l'écrit volontairement sans majuscule.

[19] bell hooks, *Talking Back – Thinking Feminism, Thinking Black*, Cambridge, South End Press, 1989, p. 11.

[20] Alice Crary, "A Question of Silence: Feminist Theory and Women's Voices", *Philosophy*, Vol. 76, n° 297, juillet 2001, p. 375.

[21] Dorothy Allison, *Two or Three Things I Know for Sure*, pp. 68-69 (ma traduction).

cette deuxième scène où la détermination de Bone, impassible, immobile et muette, ne fait aucun doute : Alors que la description de ses hurlements répétés envahissait la première scène, elle est le seul personnage silencieux dans la deuxième : « Je ne dirai pas un seul mot. Pas un mot, pas un hurlement, rien, cette fois [...] Derrière la porte, maman hurlait. Papa Glen grognait [...] Je ne hurlerais pas. Non, non, je ne hurlerais pas » (pp. 317-318). En incluant à l'histoire des scènes fantasmées, Allison crée un récit alternatif qui constitue une « pause » dans la narration de l'horreur et lui donne une tournure plus optimiste, annonçant la résilience de la victime. Dans son article intitulé « Hopeful Grief : The Prospect of a Postmodernist Feminism in Allison's *Bastard Out of Carolina* », Vincent King soutient que les fantasmes ne constituent pas une libération pour Bone, et qu'« au lieu de lui donner l'espoir d'une vie refaite, ces fantasmes [...] ne font qu'intensifier sa honte[22]. » Les fantasmes sont effectivement liés à la honte, puisqu'ils sont pour Bone « quelque chose d'horrible » (p. 158). Par ailleurs, l'héroïsme exprimé dans les fantasmes semble rappeler à Bone la violence réellement subie, lorsqu'elle souligne : « Dans les raclées réelles, il n'y avait pas d'héroïsme possible. Il y avait seulement des coups qui pleuvaient jusqu'au moment où j'étais couverte de morve et de détresse. » (p. 158) Cependant, loin de révéler un enfermement irréversible dans l'horreur, les fantasmes en constituent, à mon sens, une resignification. Le ton ambivalent des scènes fantasmées et l'apparition de termes inattendus, qui décrivent la fierté et la force de l'enfant, soulignent le fait que Bone prend conscience du pouvoir des identités alternatives. Bone ne peut se défaire du souvenir de l'expérience traumatique, une idée suggérée par Primo Levi dans *Les naufragés et les rescapés* : « le souvenir d'un traumatisme, souffert ou infligé, est lui-même traumatisant parce que son rappel fait souffrir ou, pour le moins, perturbe [...] l'offense est inguérissable : elle se prolonge dans le temps […]. »[23] Le contenu des fantasmes de Bone suggère bel et bien une obsession et un enfermement dans le cercle vicieux de la violence, mais la force de la fillette réside dans le fait qu'elle n'est pas une « naufragée », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Levi. Au contraire, elle s'empare de l'événement traumatique et le réinvestit, lui donnant un sens nouveau :

> Je m'imaginais que j'étais attachée, à l'intérieur d'une meule de foin, et que quelqu'un allumait la paille sèche à l'odeur éventée. Je me représentais parfaitement la scène tout en bougeant sur ma main. La rêverie consistait à me débattre pour me libérer pendant que le feu devenait plus chaud et se rapprochait. Je ne sais plus si je jouissais quand le feu m'atteignait ou quand je croyais y avoir échappé. (p. 92)

Dans ce fantasme, Bone est indéniablement placée dans une position de victime, mais la décision d'Allison de laisser sans réponse la question de sa fuite, et donc de sa survie, signale que la sphère imaginaire est bien un site potentiel de fuite. La capacité de Bone à transformer sa propre expérience en fiction et à la réinventer, à mettre en place de nouvelles structures dans lesquelles insérer une expérience réinvestie de l'abus, est ce qui lui permet de survivre. Ainsi, la subjectivité de Bone n'est pas effacée par l'abus, et les fantasmes sont une marque de sa volonté de ne pas se laisser détruire par l'abuseur. Le fantasme, expérience privée, secrète, et

---

[22] Vincent King, "Hopeful Grief: The Prospect of a Postmodernist Feminism in Allison's *Bastard Out of Carolina*", *The Southern Literary Journal*, Vol. 33, n° 1, automne 2000, p. 131.

[23] Primo Levi, *Les Naufragés et les rescapés – Quarante ans après Auschwitz*, [1989] Paris, Gallimard, 2005, « Arcades », traduit de l'italien par André Maugé, p. 24.

vécue en silence, permet à Bone de dépasser les effets négatifs et destructeurs du silence imposé par l'abus. Le fantasme se déroule dans une sphère parallèle et apparaît comme le reflet déformé de la scène d'abus, dont elle permet le dépassement. L'expérience incestueuse, honteuse, est ainsi transformée en un événement duquel la victime tire une certaine fierté. Ainsi, les fantasmes silencieux et invisibles au reste du monde remplacent « l'invitation à la parole » que mentionne Boris Cyrulnik dans *Autobiographie d'un épouvantail* :

> L'invitation à la parole ou la contrainte au silence, le soutien affectif ou le mépris, l'aide sociale ou l'abandon chargent une même blessure d'une signification différente selon la manière dont les cultures structurent leurs récits, faisant ainsi passer un même événement de la honte à la fierté, de l'ombre à la lumière[24].

Nous l'avons vu, Bone s'enferme au départ dans un cercle vicieux d'abus, d'incompréhension et de honte. N'ayant pas à sa disposition les termes nécessaires à la dénonciation, elle s'enfonce dans la culpabilité, cherche à se convaincre que les raclées sont méritées et que les attouchements n'ont rien d'anormal. Cependant, en réponse à ce silence imposé et culpabilisant, les fantasmes agissent comme des invitations à la survie. Grâce à ces mises en scène qu'elle garde secrètes, dans lesquelles elle est battue devant un auditoire imaginaire, Bone acquiert une identité de martyr battue pour les autres, admirée, chérie, et glorifiée, et le silence insoutenable qui résulte de la destruction psychologique est rendu plus supportable par les scènes imaginées. Dans une perspective féministe, les fantasmes peuvent donc être considérés comme une « une entreprise de libération[25] », une expérience solitaire qui, en réinvestissant la violence subie, permet à la fillette de s'en libérer. Cyrulnik souligne qu'un récit est « une réconciliation avec son histoire[26] », ce que Bone accomplit grâce aux fantasmes, qui lui permettent de transformer son identité de « victime féminine[27] » soumise et silencieuse en une identité de martyr et de survivante fière. De la même manière, en écrivant *L'Histoire de Bone*, Allison se libère de la loi du silence et, sans entrave, met des mots sur l'expérience vécue. Comme l'explique Jorge Semprun :

> quand il est indécent de parler et impossible de se taire, l'écriture accorde un détour supportable. Il ne s'agit pas de faire revenir le passé qui réveillerait la douleur, il s'agit de maîtriser le sentiment blessé et de le remanier pour en faire une action politique, philosophique ou artistique[28].

Le témoignage de la survivante est bien un acte politique, l'écriture fictionnelle permettant à Allison de remanier l'expérience vécue et, par l'intermédiaire du roman, de participer au débat sur l'abus sexuel. Ainsi pouvons-nous dire que *L'Histoire de Bone*, publiée aux États-Unis en 1992, est parue au terme d'un long processus de rupture du silence qui entourait l'abus sexuel : Minrose Gwin souligne qu'en un peu plus d'une décennie (entre 1980 et 1992), un système discursif s'est mis en place, qui avait pour objectif de mettre un terme à une « conspiration du silence » entourant la question de l'inceste, selon l'expression employée par Sandra

---

[24] Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 16.

[25] Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, p. 22.

[26] Boris Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, p. 22.

[27] Sharon Marcus, "Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention", *in* Ellen Rooney (dir.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge University Press, 2006, p. 91.

[28] Jorge Semprun, *L'Ecriture ou la vie.* Cité dans Cyrulnik, *Autobiographie d'un épouvantail*, pp. 192-193.

Butler en 1978. Cette « conspiration » était mise au service de la suppression de la vérité sur l'inceste, car en insistant sur la capacité de l'enfant à inventer des mensonges elle réduisait les victimes au silence[29]. Dorothy Allison participe ainsi d'un mouvement remettant en question jusqu'à l'attitude à l'égard de l'enfant abusé : en donnant une voix à une jeune narratrice, elle appelle à la confiance en le témoignage de l'enfant-victime, révélant ainsi que la fiction par nature mensongère peut être mise au service de la vérité sur l'abus, et contribuer à la libération des femmes vis-à-vis d'une violence masculine qui imprime sur le corps de la fillette agressée une identité de victime soumise, dont le corps peut être « éreinté, usé, jeté[30] ». Ainsi, l'identité narrative qu'Allison s'est construite en couchant sur le papier un témoignage partiellement autobiographique, tout comme l'identité narrative que Bone s'invente à travers les fantasmes sadomasochistes qu'elle élabore à partir de l'expérience incestueuse, vont de pair avec un accomplissement : le dépassement de l'horreur, seul garant de la survie de la victime d'inceste que l'on croyait condamnée au silence et au délitement.

Conclusion

L'Histoire de Bone est un roman dans lequel la fiction est mise au service du témoignage de la victime d'inceste. Plusieurs décennies après avoir fui la maison familiale, Dorothy Allison est enfin parvenue à mettre des mots sur l'expérience vécue, à briser le silence dans une œuvre écrite, que le lecteur lit pour soi, en silence. Ainsi, le silence présente différentes facettes dans l'œuvre : silence imposé, subi, insurmontable de la jeune victime incapable de comprendre les actes incestueux, honteuse et désorientée par la généralisation de la violence. Silence choisi ensuite, celui d'une victime qui comprend peu à peu la gravité des actes et prend la mesure de leur impact sur sa vie, et fait du silence obstiné une marque de résistance, contre les cris hystériques. Silence brisé enfin, mais « en silence », dans l'œuvre écrite. *L'Histoire de Bone* est ainsi une tribune de laquelle Allison s'adresse à la société américaine et raconte, témoigne, dénonce ce qui se passe derrière les portes closes de la famille américaine. Cri silencieux donc, à la manière du *Cri* d'Edvard Munch, un cri que l'on entend malgré le silence du tableau peint, un cri qui interpelle et affole justement parce qu'il est silencieux. Fidèle à ses opinions féministes, Dorothy Allison a donc écrit un roman controversé, dans lequel l'enfant victime qui a enfin trouvé sa voix raconte son histoire de manière rétrospective et se fait miroir pour l'auteure, pour qui écrire le roman s'est révélé un acte politique et, à l'époque encore du moins, subversif. Mettre des mots d'enfant sur l'attouchement et les raclées, rendre saisissantes des scènes insoutenables grâce à la force des mots immobiles, telle est la « méthode » allisonienne pour exposer aux yeux du monde la réalité étouffée.

Corpus

ALLISON Dorothy, *Bastard Out of Carolina,* New York, Plume, 1992

[29] Minrose Gwin, "Nonfelicitous Space and Survivor Discourse – Reading the Incest Story in Southern Women's Fiction", in Jones & Donaldson (dir.) *Haunted Bodies – Gender and Southern Texts*, Charlottesville et Londres, The University Press of Virginia, 1997, p. 420.

[30] Dorothy Allison, *L'histoire de Bone*, p. 280.

ALLISON Dorothy, *L'Histoire de Bone*, Paris, 10/18, 1999, « domaine étranger », traduit de l'américain par Michèle Valencia

ALLISON Dorothy, *Two or Three Things I know for Sure*, New York, Plume, 1996

Études et textes complémentaires

CHAMBERS Ross, *Untimely Internventions – AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*, The University of Michigan Press, 2004

CRARY Alice, "A Question of Silence : Feminist Theory and Women's Voices", *Philosophy*, vol. 76, N° . 297, juillet 2001, pp. 371-395

CYRULNIK Boris, *Autobiographie d'un épouvantail*. Paris, Odile Jacob, 2008

GWIN Minrose, "Nonfelicitous Space and Survivor Discourse – Reading the Incest Story in Southern Women's Fiction", *in* GOODWYN JONES Ann et DONALDSON Susan V. (dir.), *Haunted Bodies – Gender and Southern Texts.* Charlottesville et Londres, The University Press of Virginia, 1997, pp. 416-440

HENKE Suzette A., *Shattered Subjects – Trauma and Testimony in Women's Life-Writing.* New York, St Martin's Press, 1998

HOOKS bell, *Talking Back – Thinking Feminism, Thinking Black*, Cambridge, South End Press, 1989

KING Vincent, "Hopeful Grief : The Prospect of a Postmodernist Feminism in Allison's Bastard Out of Carolina", The Southern Literary Journal, vol. 33, n° 1, automne 2000

LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, [1989] 2005, « Arcades »

MARCUS Sharon, "Fighting Bodies, Fighting Words : A Theory and Politics of Rape Prevention", *in* ROONEY Ellen (dir.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge University Press, 2006

MEIGS Anna et BARLOW Kathleen, "Beyond the Taboo : Imaging Incest", *American Anthropologist*, vol. 104, n° 1, mars 2002

NAPLES Nancy A., "Deconstructing and Locating Survivor Discourse : Dynamics of Narrative, Empowerment, and Resistance for Survivors of Childhood Sexual Abuse", *Signs*, vol. 28, n° 4, été 2003, pp. 1151-1185

PENG Jenyu, *À l'épreuve de l'inceste*, Paris, PUF, 2009, « Partage du savoir »