

Ce mémoire intitulé

**La honte aux contours de l'autopoïesis :
*Une topographie du désir queer***

Présenté par

Maude Marcotte

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Terry Cochran
Président-rapporteur

Simon Harel
Directeur de recherche

Livia Monnet
Membre du jury

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Résumé

Ce mémoire porte sur la représentation littéraire de la honte entrevue comme un affect productif et étroitement lié à l'identité queer. Cette interprétation de la honte s'appuie sur la recherche d'Eve Kosofsky Sedgwick qui suggère que l'affect inaugure un pouvoir inextinguible de transformation. Il devient ainsi possible d'appréhender l'articulation entre la honte et l'identité, l'intime et le social, la répression et l'expression dans le roman *Autobiography of Red* (1998) d'Anne Carson et les recueils de poésie *The Dream of a Common Language* (1978) et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981) d'Adrienne Rich. Dans le roman, le protagoniste Geryon, un monstre queer inspiré d'un mythe grec ancien, tente de saisir la signification de son existence dans le monde. Au fil du récit, il construit son « autobiographie » pour mieux façonner son identité. Son apparence monstrueuse empreinte d'affects et une relation amoureuse queer se trouvent au cœur de sa production artistique. En ce qui a trait aux recueils de poésie, Rich projette de créer un langage commun pour enfin représenter les femmes (lesbiennes). Elle promet de leur bâtir un espace affectif en réécrivant l'histoire lesbienne par le biais de sa poésie. Celle-ci permet d'éclaircir le lien entre la honte et l'identité ainsi que d'énoncer les possibilités politiques que cette relation provoque. Ce mémoire développe donc deux manifestations distinctes de la honte chez le sujet queer. D'un côté, il étudie son expérience hautement intime et personnelle, enchevêtrée dans le processus de la constitution de soi. De l'autre, il analyse la façon dont le traitement de la honte par Rich conduit à la création, autant artistique que politique.

Mots-clés : Anne Carson, Adrienne Rich, honte, identité, queer theory

Abstract

This master's thesis engages with the literary representation of shame as a productive affect that is closely tied to queer identity. This interpretation of shame draws on the research of Eve Kosofsky Sedgwick, who argues that this affect inaugurates the place of identity and "a near-inexhaustible source of transformational energy." In doing so, it enables a comprehension of the nexus between shame and identity, the intimate and the social, repression and expression in Anne Carson's novel *Autobiography of Red* (1998) and Adrienne Rich's poetry collections *The Dream of a Common Language* (1978) and *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981). In the novel, the protagonist Geryon, a queer monster derived from an ancient Greek myth, attempts to grasp the meaning of his existence in the world. As the story unfolds, he constructs his "autobiography" to better construct his identity. His monstrous appearance, marked by affect, and a queer love story are at the heart of his artistic production. Concerning the poetry collections, Rich launches the project of creating a common language to at last represent (lesbian) women. She vows to shape an affective space for them by rewriting history through her poetry. It allows us to clarify the connection between shame and lesbian identity, and articulate the political possibilities that this relationship provokes. This master's thesis therefore develops two distinct manifestations of shame within the queer subject. On the one hand, it examines the highly intimate and personal experience of shame as it is entangled in the process of self-constitution. On the other, it analyzes the ways in which Rich's treatment of shame leads to sociability and to creation, both artistic and political.

Keywords: Anne Carson, Adrienne Rich, shame, identity, queer theory

Table des matières

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	III
TABLE DES MATIÈRES	IV
REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 — (DÉ)CONSTITUTIVE ET FONDATRICE : DÉFINIR LA HONTE	6
LE VISIBLE ET LE SPÉCULAIRE	10
IDENTITÉ, IDENTIFICATION, INCARNATION	13
HONTE ET <i>QUEERNESS</i>	15
<i>Idéalisation phantasmatique de l'hétérosexualité</i>	16
<i>Espaces normatifs : la famille comme appareil prescriptif</i>	20
FONCTION ÉTHOPOIÉTIQUE	24
<i>Identité et orientation sexuelle</i>	26
<i>Entre la sociabilité et l'introversion</i>	28
CHAPITRE 2 – SAISIR LES CONTOURS DU SOI DANS <i>AUTOBIOGRAPHY OF RED</i>	30
PARTIE I – AUTO/PHOTOGRAPHIE	32
<i>Statut de la (photo)graphie</i>	36
<i>Le désir de narration : ce « je » qui vous parle</i>	41
PARTIE II – QUESTIONS D’AFFECT ET AUTRES LAMENTATIONS	47
« <i>Who can a monster blame for being red?</i> » : thèmes de la captivité	49
« <i>Of Red</i> »	51
<i>Le corps monstrueux</i>	54
CONCLUSION	57
CHAPITRE 3 — AU SALON DES REFUSÉ·E·S : LE REJET RADICAL DE LA HONTE D’ADRIENNE RICH	59
ADRIENNE CECILE RICH	61
AFFECTS QUEERS	64
SE DÉFAIRE DE LA HONTE	64
« <i>Queer</i> » comme site de contestation collective	66
POTENTIEL PRODUCTIF DE LA HONTE	68
GENRE ET HONTE : THÈMES DE DOMINATION ET D’OPPRESSION	71
BÂTIR UN DEMI-MONDE : CONCEVOIR UN LANGAGE COMMUN	83
PORTRAITS DE FEMMES	88
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	96

Remerciements

La rédaction de ce mémoire ne s'est pas effectuée sans l'aide, l'amour et les réflexions précieuses de personnes que j'ai la chance de compter dans ma vie. Je souhaite leur transmettre ma gratitude et ma reconnaissance infinie.

D'abord, merci à mon directeur de recherche, Simon Harel, qui a su insuffler une confiance dans ma pratique d'écriture grâce à son incomparable bienveillance et générosité. Votre discernement et attention ont enrichi ma pensée. Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans votre soutien indéfectible.

Merci à mes ami·e·s, Maïa, Trevor, Florence et Marianne, qui ont accepté de lire des passages disloqués envoyés avec agitation à toute heure de la journée. Merci pour votre écoute, votre perspicacité, votre douceur et votre réceptivité. Votre présence, immanquablement chaleureuse, illumine ma vie. Merci pour votre amitié sincère.

Un grand merci à Sarah qui a écouté toutes mes angoisses et avec qui j'ai passé de longues heures à écrire et à aiguïser mon esprit. Merci d'avoir évacué la solitude. Ta sensibilité, ton ingéniosité, ta curiosité et ton érudition galvanisent ma pensée. Merci pour tous les échanges, les sorties au cinéma et les repas partagés.

Merci à ma grand-mère, Hélène, qui a instillé en moi une passion pour la littérature et la création dès mon tout jeune âge. Merci pour ton influence et tes encouragements. Merci à mon père, Richard, qui m'a toujours invitée à aller au bout de mes ambitions démesurées. Merci à ma mère, Guilnar. Je ne connais personne plus dévouée, aimante et généreuse. Je ne peux aspirer à démontrer un altruisme comme toi seule sais le faire.

Of all sweet passions Shame is the loveliest
— Alfred Douglas

Introduction

La question qui m'était le plus souvent posée quand je résumais ce mémoire à d'autres personnes se résumait à ceci : « pourquoi la honte ? ». La honte m'est apparue complexe, enchevêtrée dans une dimension sociale que je ne discernais pas tout à fait. La honte est mystérieuse et opaque. Pourtant, elle est aussi productive. Elle nous engage à évaluer sous un nouvel angle les interactions humaines, à réfléchir sur les corps et la société dans ce registre d'interactions. Cette productivité de la honte, qui revivifie les domaines de l'affect et de la *queer theory*, est essentielle. J'ai choisi de me concentrer sur la honte parce qu'aujourd'hui, en ce qui a trait aux relations et aux identités queers, il semble facile d'oublier ou de sous-estimer son pouvoir de transformation remarquable, comme l'avança d'abord Eve Kosofsky Sedgwick. La honte marque l'identité. Elle s'inscrit profondément en nous et nous façonne. Toute ma vie j'ai été assailli par la honte, surtout pour des choses qui apparaissent anodines aux yeux de plusieurs. Encore aujourd'hui, je garde des secrets enfouis en moi, inavouables après de nombreuses années, parce que j'ai honte. Le fait d'écrire sur cet affect relève presque de l'ordre de la confession. Je me suis d'ailleurs beaucoup reconnue dans l'un des personnages qui feront l'objet de ce mémoire. J'ai pu m'identifier à lui en ce qui a trait au désir, à la recherche incessante de soi et à une honte viscérale. Ce mémoire a représenté une façon de me réconcilier avec ma honte, ou du moins d'y faire face.

La honte telle que je la conçois s'inscrit dans le discours de la théorie de l'affect. Celle-ci se divise en deux courants : l'une repose sur l'héritage théorique de Baruch Spinoza et de Gilles Deleuze dont Brian Massumi est la figure de proue; l'autre se fonde sur l'interprétation que fait Sedgwick du travail du psychologue Silvan S. Tomkins. Un « tournant affectif » s'est produit dans les années 1990 avec la publication de textes de ces théoricien·ne·s et universitaires et d'une prolifération de travaux qui se réclamaient de ce cadre théorique. Si les deux courants de la théorie de l'affect ne sont pas tout à fait compatibles, ils placent néanmoins le corps au centre de leurs réflexions. L'affect est à la fois intime et impersonnel, parfois social selon Sedgwick et ses successeur·e·s. Il découle d'une structure intersubjective, car il émerge de la rencontre des corps. Il confère au corps un potentiel, celui d'affecter et d'être affecté en retour.

L'accent mis sur le corps est ce qui m'a, en partie, menée à écrire sur l'affect. L'idée de le considérer comme un site et de le concevoir à la fois dans sa matérialité et son immatérialité, dans son incarnation et sa désincarnation, me captivait. Sedgwick, avec son article « Queer Performativity: Henry James's *The Art of the Novel* », fonde le courant de la théorie de l'affect sur lequel ce mémoire s'appuie. Elle décrit l'incontestable sociabilité de l'affect; il nous rattache à un·e autre. Il se joue, d'une part, sur le corps comme déjà mentionné, mais aussi sur la visibilité, sur l'échange et le langage. Sedgwick souligne l'effet de la honte sur l'autopoïèse du sujet, une idée qui m'a toujours fascinée. La théoricienne s'est concentrée sur l'affect de honte parce qu'elle a constaté sa prédominance et son potentiel dans les écrits de Tomkins. Elle en a noté l'auxiliarité, c'est-à-dire la façon dont la honte n'est pas autosuffisante, qu'elle repose sur d'autres affects sous-jacents.

La honte agit sur deux plans. Sedgwick écrit : « *Shame is the affect that mantles the threshold between introversion and extroversion, between absorption and theatricality, between performativity and—performativity* » (1993, 8). La honte est à la fois universelle et singulière, individuelle et relationnelle. Elle fait appel au plaisir, mais aussi à la répression, à l'expression et à l'inhibition. Le premier chapitre offre le cadre théorique dans lequel prend place l'analyse des œuvres *Autobiography of Red* d'Anne Carson, *The Dream of a Common Language* et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* d'Adrienne Rich, qui présentent deux manifestations distinctes de la honte. Afin de mieux saisir le travail de Sedgwick, une synthèse du programme d'affects de Tomkins s'impose. La conception de la honte en termes de connexions et de relations sociales du psychologue parvient ainsi à éviter le *pathos* de la honte et à la déloger du thème de la prohibition. Sedgwick reprend ces idées pour démontrer que l'affect est productif, qu'il représente une source de possibles. Puisque la honte émane d'une structure intersubjective, qu'elle nécessite la présence d'un·e autre, le regard joue un rôle primordial dans le déploiement et la compréhension de l'affect. Les questions du·de la témoin et du spéculaire sont alors abordées. Je m'interroge enfin sur l'identité, tout particulièrement l'identité queer, les questions de l'idéal, de l'idéalisation, de l'hétéronormativité et du processus de la formation de l'identité afin d'appréhender ce qui provoque la honte chez les personnes queers.

Ces notions informent directement mon analyse du roman *Autobiography of Red* d'Anne Carson, qui fait l'objet du deuxième chapitre. La façon dont la honte s'entremêle à la formation du sujet et les notions générales de l'affect se révèlent utiles dans l'étude du roman. L'autrice met en scène Geryon, un monstre rouge et queer dérivé d'un mythe grec antique. Né dans une banlieue canadienne, il est le seul personnage monstrueux, ce qui complique son intelligibilité et provoque le « tourment de la conscience du soi », comme l'écrit Tomkins. Geryon entame son « autobiographie » dès son enfance, un terme que je place entre guillemets puisque sa production ne convient pas au titre qu'on lui donne. À l'aide de celle-ci, pourtant, il tente de saisir son rôle dans le monde et son identité. Son autobiographie prend plusieurs formes, de la sculpture à l'écrit et la photographie. *Autobiography of Red* reprend un thème central au roman d'apprentissage : le protagoniste tente de faire sens de lui-même dans le monde. Je m'intéresse à la question de l'autobiographie dans la première partie du chapitre et je tente de discerner les mécanismes de celle-ci dans sa relation à l'affect. Je détourne cependant mon regard de ces questions dans la deuxième partie : j'avance que l'apparence monstrueuse et l'expérience vécue de Geryon sont empreintes d'affects de honte. La théorie des *sticky signs* de Sara Ahmed s'avère particulièrement utile pour expliquer la façon dont l'affect s'enchevêtre dans son apparence. L'agencement de l'affect et de la peau rouge de Geryon nous conduit à songer à la valeur métaphorique et affective de la couleur rouge, et à la question de la transposition entre cette dernière et le protagoniste. La honte informe sa subjectivité et sa compréhension de lui-même. Dans ce deuxième chapitre, il est donc question de l'expression personnelle de la honte et de son rapport intime à soi.

Dans le troisième chapitre, en revanche, un registre différent de la honte est évoqué. Il ne s'agit pas de déceler les effets sur la formation ontologique du sujet, mais plutôt de faire état du caractère social de la honte. Ma lecture de la poésie de Rich m'a menée à repérer des manifestations de la honte (ce qui n'a pas été tenté ailleurs à ma connaissance). Bien des commentateur·rice·s de Rich identifient la solitude, le désir de connexion, la mélancolie et la passivité dans les textes de la poète. Cependant, aucun·e d'entre iels ne lie ces thèmes à la honte. Bien entendu, Rich est une poète lesbienne fière, mais cela n'empêche en rien qu'elle pouvait ressentir de la honte dans son rapport à sa sexualité et à son identité. L'affect se détecte dans les relations personnelles de la poète, dans sa lutte contre l'effacement de figures du langage, de

l'histoire et de la création, dans un désir ardent de rétablir les connexions entre femmes¹. Même si Rich ne nomme pas la honte, ces actions concordent avec des stratégies militantes queers qui découlent de cet affect. Rich crée, dans sa vie et dans ses textes, des espaces semblables aux salons des refusé·e·s, pour reprendre l'expression de Michael Warner : « *Queer scenes are the true salons des refuses, where the most heterogeneous people are brought into great intimacy by their common experience of being despised and rejected in a world of norms that they now recognize as false morality* » (2000, 35–36). Bâtir de tels espaces, qu'elle conçoit comme le demi-monde effacé par la structure sociopolitique patriarcale, est rendu possible par la posture de Rich : celle de rejeter la honte. Au cœur de son œuvre se trouvait une préoccupation pour les idées de communauté, de communalité, d'harmonie, le souhait d'offrir des espaces et des lieux de parole aux femmes (lesbiennes). La honte opère sur ce terrain. Son évacuation se trouve à la source de ses actions politiques et de sa poésie engagée. Le troisième chapitre clarifie donc l'association entre l'affect et l'identité lesbienne dans la poésie de Rich et formule les possibles politiques que ce lien produit.

Quand on me demande : « pourquoi la honte ? », je suis pleinement consciente que cette question émerge d'une inquiétude face à l'association de la honte et de la *queerness*. La question dérive d'un désir de vouloir transgresser la honte, de la dépasser et de ne plus devoir faire cette association. La honte est honteuse. Pourtant, elle ne devrait pas l'être. La honte renferme un potentiel puissant, elle s'inscrit en nous tou·te·s, que l'on soit queer ou non. En écrivant ce mémoire, j'espère démontrer ce potentiel. J'espère démontrer ce qui m'a le plus émerveillée quand je lisais des travaux sur la réappropriation de la honte par la *queer theory* : son inscription dans l'autopoïèse du sujet et sa surprenante capacité à faire table rase. La honte nous révèle ce à quoi nous vouons de l'intérêt, à quoi nous sommes attaché·e·s. Elle nous permet de mieux nous connaître et de mieux nous positionner dans le monde. Les œuvres de Carson et Rich illuminent la façon dont la honte, si elle est vécue difficilement d'abord, mène à réfléchir aux conventions et

¹ Par « femmes », j'entends une définition non essentialiste et transinclusive, c'est-à-dire que j'y inclus les femmes cis, trans, non binaires, *gender fluid*, queers, etc. L'exclusion des identités trans et leur évacuation de la catégorie des femmes alimentent une culture qui maintient la violence transphobe et sexuelle contre les femmes. Une définition féministe de « femme » qui ne respecte pas les identités transgenres prend indirectement part à l'oppression des femmes. Évidemment, les membres des catégories identitaires précédemment citées ressentent la honte de manière plus ou moins aiguë et un important travail pourrait émerger de ces distinctions.

à l'ordre en place, à les contester et à produire des espaces et des collectivités qui favorisent l'inclusion.

Chapitre 1 — (Dé)constitutive et fondatrice : Définir la honte

[...] suspendre les conventions techno-bourgeoises de la table, du sofa, du lit, de l'ordinateur, de la chaise. Le corps et l'espace se confrontent sans médiation. Ainsi, face à face, ils ne sont plus des objets, mais des relations sociales.

— Paul B. Preciado

Si Elspeth Probyn se demande : « *How can we listen and speak shame? How many stories and descriptions of shame circulate?* » (2005, 72), quel travail représente alors la définition de la honte ? Comment identifier cette dernière si son interaction avec le langage lui est singulière ? Quelle forme de communication la honte emprunte-t-elle au-delà du langage ? L'intérêt d'une définition, à laquelle je m'engage dans le présent chapitre, est de découvrir le caractère puissant de l'affect, relatif au thème de l'identité et à ses effets sur nos relations interpersonnelles. Dans l'article « *Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel* », Eve Kosofsky Sedgwick élabore pour la première fois la relation entre la honte comme affect productif et l'identité queer. Elle demande, soucieuse de la critique : « *What's the point of accentuating the negative, of beginning with stigma* » (1993, 4) ? Sedgwick affirme qu'aucune forme d'acceptation ne parviendra à effacer la marque profonde de la honte chez les sujets queers. La honte permet toutefois d'aller puiser dans « *a near-inexhaustible source of transformational energy* » (*Ibid.*). Près de trente ans plus tard, ce mémoire s'appuie sur le courant de la *queer theory* qui inaugure la réhabilitation de l'affect de honte. Alors, puisons.

Pour en arriver aux théories queers et poststructuralistes de Sedgwick et de ses successeur·e·s, il faut d'abord s'attarder sur le programme d'affects de Silvan S. Tomkins qui en jette les bases. Il me permet de développer ma volonté de considérer la honte comme un affect au potentiel productif/générateur, et non destructeur, notion qui anime l'entièreté de ce mémoire. Dans *Affect, Imagery, Consciousness* (1963), Tomkins introduit un système contenant neuf affects

situés sur un continuum : le dégoût-mépris (*disgust-contempt*), la honte-humiliation (*shame-humiliation*), la peur-terreur (*fear-terror*), la détresse-angoisse (*distress-anguish*), la colère-rage (*anger-rage*), la surprise-sursaut (*surprise-startlement*), le plaisir-joie (*enjoyment-joy*), l'intérêt-excitation (*interest-excitement*) et le mépris (*dismissal/contempt*). De tous les affects de Tomkins, le psychologue admet que la honte est centrale puisqu'elle engage le sujet à se confronter à la totalité de son être, à prendre conscience de sa position dans le monde et de sa corporalité face à un·e autre.

Tomkins identifie la première manifestation d'une forme sous-développée de la honte chez l'enfant dès l'âge de trois à sept mois, avant toute absorption psychique possible du concept de prohibition. Ce moment du développement infantile coïncide avec la reconnaissance du visage du parent : un rituel impliquant la reproduction d'expressions faciales entre le parent et l'enfant se serait établi au cours des premiers mois de la croissance de ce·tte dernier·ère. La protoforme de la honte, caractérisée par la tête détournée et le regard baissé, se détecte lors de l'interruption du rituel avec le visage familial. Pour l'enfant, ce refus se traduit par un bris de communication causant le protoaffect.

Sedgwick constate que cette observation réussit à déloger la honte du concept de prohibition et ainsi à éviter les discours moralisateurs. Elle exemplifie l'affect comme « *a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication. Indeed, like stigma, shame is itself a form of communication* » (1993, 5). Sedgwick parvient ainsi à penser la honte en termes de connexion sociale. Cette idée invite à analyser la manière dont la honte marque un désir de reconstitution des liens interpersonnels. En donnant l'exemple du protoaffect, Sedgwick identifie l'émergence de l'affect de honte à la suite du refus de réciprocité (*Ibid.*, 8). D'un côté, Tomkins assure la centralité de la honte dans son programme d'affects et, d'un autre, il la décrit comme un affect auxiliaire. L'auxiliarité de la honte indique qu'elle ne peut s'activer que s'il se produit une réduction incomplète des affects de joie ou d'intérêt. La honte ne peut, à vrai dire, apparaître qu'après la manifestation d'un attachement ou d'un désir pour un·e autre : « *Shame marks the break in connection. We have to care about something or someone to feel ashamed when that care and connection—our interest—is not reciprocated* » (Probyn 2005, 13). L'alignement de la honte à la joie et à l'intérêt formulé par Tomkins nous permet de revitaliser

notre appréhension d'un affect dit négatif. Il inaugure alors la possibilité de présager ce désir de reconnexion — une porte de secours devant une promesse de négativité. Cette réfraction du *pathos* de la honte attire aussi Sedgwick vers le travail de Tomkins et son « programme d'affects ». Cet aspect de la théorie est remarquable : l'affect prend une dimension sociale qui lui apparaît indétachable et réussit à occuper un rôle crucial, non seulement dans l'herméneutique de soi, mais dans les rapports sociaux qui nous constituent en tant que sujet. Revenons toutefois au noyau de la théorie de l'affect de la honte.

Comment comprendre l'affect et la façon dont il se déploie ? S'agit-il d'une humeur qui nous traverse ? Qu'est-ce qui le provoque ? Tomkins avance que l'affect est toujours provoqué par un·e autre, par un objet. Le psychologue voyait pourtant un potentiel dans l'impossibilité de l'anticipation objectale des affects. Cette qualité, entre autres, suffit au psychologue pour créer une catégorie propre à l'affect et le différencier du modèle de pulsions de Sigmund Freud. Il est impossible de déterminer quel objet se localisera à l'origine de l'affect puisque l'expérience peut varier d'une personne, d'une culture, d'une expérience vécue à l'autre, ce qui les différencie des pulsions. Les affects possèdent, eux, une forme d'autotélie : « *they can be discharged in a self-rewarding or self-punishing fashion independently of any object whatsoever* » (Leys 2007, 133). La théorie de Tomkins trouve son origine dans cette compréhension de la théorie de Freud pour en arriver à rejeter l'instrumentalisation des affects. Tomkins avance que ces derniers détiennent plus de liberté que les pulsions puisqu'ils s'attachent à un objet non prescrit, impondérable. Il est vrai que nous ne saurions lier un objet spécifique à un affect, mais s'ils peuvent (et doivent) s'attacher à un éventail d'objets, cela ne signifie pas que l'« objectité » est perdue. Cette liberté se trouve, en fait, toujours limitée à l'objet (Leys 2007). À travers cette affirmation, Tomkins nous révèle malgré tout le caractère social de l'affect, sa dépendance à un·e autre².

Contrairement aux pulsions, les affects sont, d'une certaine manière, ressentis de façon externe. Cela justifie aussi de les différencier des pulsions, selon Tomkins. Elles contractent le corps, s'expriment sur le visage. Le psychologue ne tente pas de supprimer la notion de pulsion, mais la trouve incomplète :

² Cela présage un paradoxe par rapport à la honte : si celle-ci émerge des bris de connexions, d'une interruption de la communication, elle reste définie par un rapport social. Nous y reviendrons.

Tomkins argues that the two systems are very different, although complementary. The drives concern the basic urges necessary for the human organism, for instance, the sex drive. They are normally thought of as the biological and psychological imperative to perform a function the body needs to survive. Sedgwick and Frank characterize the drives as digital in their on/off function; for example, the sex drive ceases once orgasm has taken place, and the hunger drive ceases once we have eaten our fill. Each is discrete in its object, and usually a particular drive will not concern itself with another object (Probyn 2005, 19).

En prônant cette liberté accrue des affects, Tomkins croit découvrir une fissure dans la théorie freudienne, ce que Sedgwick appuie. Celle-ci et Adam Frank, dans leur *Silvan Tomkins Reader* (1995), mettent l'accent sur la façon dont les affects échappent à la prédétermination de l'objet, contrairement aux pulsions. L'importance de ce principe repose sur le fait que la théorie de l'affect de Tomkins promeut un domaine de multiples possibles. Elle rejette ainsi un discours qui penche vers l'essentialisme (ce qui, du point de vue de la *queer theory*, est vital).

Si je m'intéresse dans ce mémoire à la honte, des questions sur la culpabilité émergent. Il est important de les distinguer, et une nuance apparaît lorsqu'on pense à la honte et à la culpabilité dans sa relation au Moi. À leur source se trouvent le sujet et la réprobation personnelle qu'il éprouve après avoir commis une faute. Toutefois, la honte s'attache à qui l'on *est* alors que la culpabilité s'attache à ce que l'on *fait*. La honte nécessite une interrogation du soi, que l'on se confronte à nous-même plutôt qu'à nos actions posées. L'acuité de l'affect de honte se cache dans l'inévitabilité du corps, l'impossibilité de se dégager du soi, de devoir rester enfermé·e et isolé·e dans le corps honteux. La culpabilité s'extirpe de cette condition. Elle est ressentie lorsqu'on bafoue une certaine forme d'autorité, alors que la honte se ressent quand on faillit à soi-même ou à un groupe (Rose 2004, 4).

Le sentiment de culpabilité échappe à la dimension spéculaire, essentielle à la honte. On parvient à s'en détacher, à établir une distance temporelle et ontologique. La honte, elle, se colle à nous et nécessite que l'on évalue la qualité du soi incarné. L'on devient responsable de nous-même dans la honte. L'affect de honte se voit alors intimement lié aux problèmes de l'identité et de notions du soi, et ce qui se manifeste dans la honte « *is something deeply personal, some particularly intimate, sensitive and vulnerable aspect of the self. Unlike guilt, the complex emotion*

released when we have violated some rule or done harm to another person, shame monitors our sense of self» (Nathanson 1989, 381). Si la honte est une expérience profondément intime, comme le propose Tomkins, elle est une expérience de soi par le soi (1963, 133).

La honte se rapporte aux déficiences et aux insuffisances de soi, soumises et découvertes par le regard de l'autre. « *Why is shame so close to the experienced self?* », nous demande Tomkins. « *It is because the self lives in the face, and within the face the self burns brightest in the eyes. Shame turns the attention of the self, increases its visibility and thereby generates the torment of self-consciousness* » (*Ibid.*). Cette dernière phrase suppose un important concept ontologique. En générant le problème de la conscience de soi, cela signifie-t-il que l'on prend conscience de soi à travers la honte ? Elle fait apparaître notre profonde et irrémédiable individualité, mais elle nous révèle d'autant plus une relation intime au soi, « [notre présence à nous-même] ne révèle pas notre néant, mais la totalité de notre existence. [...] Ce que la honte découvre c'est l'être qui se *découvre* » (Lévinas 1982, 114, italiques dans le texte).

Le visible et le spéculaire

Si la honte est ressentie comme « *an inner torment, a sickness of the soul* » (Sedgwick et Frank 1995, 133) et qu'elle ne s'inscrit pas que dans le registre spéculaire, il est indéniable qu'elle repose principalement sur l'apparence, sur le problème de l'incarnation et, par conséquent, sur un jeu de regard. La honte est un affect dont l'expérience s'inscrit dans une structure intersubjective requérant un témoin, c'est-à-dire un parti externe qui assiste à une défaillance personnelle. Se sentir honteux·se revient donc à constater son échec selon ses propres critères devant autrui, réel ou imaginé. Il s'agit d'une exposition d'un aspect de soi qui révèle un échec moral ou une défaillance directement liée à sa personne.

On n'éprouve jamais vraiment la honte seul·e : « *Shame requires a witness: even if a subject feels shame when she or he is alone, it is the imagined view of the other that is taken on by a subject in relation to herself or himself* » (Ahmed 2014b, 105). Dans la proposition d'Ahmed, le recul établi par l'écoulement du temps joue un rôle important. Le souvenir permet de faire rejouer une scène en positionnant le sujet comme son propre témoin dans la remémoration. Le

sujet, en conjurant « *the imagined view of the other* », peut éprouver de la honte rétroactivement parce qu'il a failli à une idéalisation à laquelle il aspire. La dissonance entre le soi évoqué dans le souvenir et le modèle auquel l'on désire adhérer provoque alors l'affect. La honte révèle une relation intime avec soi et un processus de prise de conscience de notre profonde individualité (*individuation*). Elle nous permet de saisir les dimensions du soi. Le moi subjectivé est essentiellement imbriqué dans l'expérience vécue de la honte :

we are “subjects” only in relation to others, whose recognition grants us that status as subjects, to whose gaze we are subjected; we achieve what “sovereignty” we have only through that relationality, recognition and subjection. Furthermore, the acute self-consciousness of shame announces a moment in which the self comes into being (through this consciousness, this viewing of oneself as object for one’s own gaze) and is undone by the intensity, the intimacy of that self-scrutiny (Mitchell 2020, 5, italiques dans le texte).

La honte est associée à l'identité et à la subjectivité pour les raisons énoncées dans la citation de Mitchell. Il ne s'agit pas que d'un affect vécu dans l'isolement. La présence de l'autre s'avère essentielle. La dimension spéculaire intrinsèque à la position du témoin met en relief l'assujettissement de soi au regard de l'autre, ce qui joue un rôle primordial dans l'affect de honte.

L'autre met en scène la visibilité du corps honteux, qui devient, par conséquent, le site de l'affect. Le mouvement de ce corps freine toute forme de communication : il se recroqueville, ne peut supporter le regard de l'autre sur lui, la main couvre le regard. La réintroduction du corps dans la production de l'affect correspond à un autre élément essentiel de la théorie de Tomkins. Pour le psychologue, l'expression affective est un geste affectif : elle s'accompagne toujours d'un engagement du corps. L'affect est également ressenti de manière viscérale, avant toute articulation possible du discours. À vrai dire, les affects s'enregistrent aussi dans le corps. La honte, elle,

is the body’s way of registering interest, even when you didn’t know you were interested or were unaware of the depth of your desire for connection. [...] affects are innate and compel us to view the human body as a baseline in all human activity, and that the bodily thing we call shame presupposes and promises interest (Probyn 2005, 28).

Si le corps agit à titre de terrain, cela produit des conséquences phénoménologiques importantes.

En ce qui a trait à l'idéal du Moi, Sara Ahmed souligne sa particularité. Elle le décrit comme un contenant vide, dénué de caractéristiques. Il prend forme au fil des rapports établis avec d'autres et au gré des valeurs données aux sujets : « *through their encounters with others* » (Ahmed 2006, 106). Notre mode de vie doit convenir à un idéal social, et c'est le rôle de la honte de régulariser les comportements sociaux et sexuels. L'expression instinctive de l'affect de honte « *is literally an ambivalent turning of the eyes away from the object and toward the face, toward the self* » (Izard et Tomkins 1966, 118 dans Leys 2007, 129). Si une déliaison sociale s'observe alors par un bris de communication, la honte opère dans cette tension où l'aspect social lui est à la fois inhérent et insupportable. La honte a aussi des répercussions sur ce qu'Ahmed nomme la phénoménologie des corps, comme nous l'avons déjà énoncé : « *when shamed, one's body seems to burn up with the negation that is perceived (self-negation); and shame impresses upon the skin, as an intense feeling of the subject "being against itself"* » (Ahmed 2014b, 103).

L'exposition de ce qui devait demeurer dissimulé se fait insoutenable. L'intériorité se fait extériorité dans cet instant de grande transgression. Dans la honte, on veut se couvrir, mais celle-ci est synonyme d'exhibition ostentatoire. Le regard d'autrui se fixe sur le soi et il devient impossible de cacher le soi dans ce corps si visible. La honte dévoile l'intrinsèque sociabilité du sujet par le fait de le confronter à sa profonde individualité puisqu'elle l'isole dans un moment de défaillance intime. Lévinas lie la honte à l'irrémissible consolidation de l'être : « Ce qui apparaît dans la honte c'est donc précisément le fait d'être rivé à soi-même, l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à soi-même » (1982, 113).

L'affect agit constamment sur deux plans : le plaisir et la répression, l'exhibition et l'inhibition, l'individuation et la relationnalité, sans oublier le brouillage de la distinction entre le sujet et l'objet. Le sujet est transformé dans l'expérience affective de la honte. Il devient à la fois sujet et objet, ce qui exacerbe la difficulté de l'incarnation du corps honteux. La citation de Nathanson offerte plus haut (« *Unlike guilt, the complex emotion released when we have violated some rule or done harm to another person, shame monitors our sense of self* ») souligne les différences ontologiques entre la culpabilité et la honte; la honte se rattache non à un geste que nous posons, mais à qui nous sommes. Dans le moment de la honte, nous devenons quelque chose.

Dans la honte, nous redoutons un objet et cet objet n'est pas autre chose que nous-même. Ressentir de la honte engage d'avoir honte de notre personne. Ainsi s'opère le brouillage sujet-objet. Par la structure intersubjective de l'affect, le soi devient l'objet à travers l'autre et le jugement porté sur soi-même est celui porté sur un objet. Lors de l'expérience vécue de la honte, nous apparaissions nécessairement comme un objet devant un·e autre. L'affect est ressenti de façon irrépessible, et il ne peut se détacher du Moi par le fait qu'il efface la distinction entre le sujet et l'objet. Si l'on songe à l'affect du dégoût où le sujet cherche parfois à expulser l'abject hors du corps, on comprend que la honte vise à reproduire l'opération sans pouvoir y parvenir. Dans la honte, l'abject n'est pas qu'emmuré à l'intérieur de nous, c'est nous.

Identité, identification, incarnation

Toutefois, si la structure intersubjective joue un rôle déterminant dans le déclenchement de l'affect, il faut se remémorer que l'expérience de la honte produit le problème de la conscience de soi : « On n'est pas vulgaire tout seul. Ainsi autrui ne m'a pas seulement révélé ce que j'étais : il m'a constitué sur un type d'être nouveau qui doit supporter des qualifications nouvelles » (Sartre 1943, 259–60). Il est intéressant de songer au travail de l'exposition de soi qui concrétise la transformation du sujet en quelque chose ou quelqu'un de nouveau. La honte serait donc un affect productif³. La honte génère des façons d'exister et des moyens de compréhension :

But shame does more than attune us to the vast variety of sensations that inform life; it also proposes a sensibility at once practical, ethical, and necessary: "The appropriate reaction to one's own shame is a type of self-transformation," as Paul Redding summarizes Nietzsche's view. [...] Shame produces a somatic temporality, where the potential of again being interested is felt in the present pain of rejection (Probyn 2005, 63, je souligne).

L'on ressentirait la honte comme un sentiment désagréable qui s'attache à ce qui nous constitue fondamentalement. Cette constitution de soi se noue donc à la notion de l'identité.

³ J'emploie le mot « productif » dans son acception foucauldienne, comme le fait Probyn. Il devient alors synonyme de « générateur », sans qu'une connotation positive ou négative ne s'y attache forcément.

Sedgwick propose l'inauguration de la « *place of identity, the structure "identity", marked by shame's threshold between sociability and introversion* ». Cette structure « *may be established and naturalized in the first instance through shame* » (1993, 12, italiques dans le texte). Le refus de réciprocité qui active l'affect met en relief la limite du soi et de l'autre. Cela situe le sujet dans son aporie, dans sa différence personnelle. Ce qui suscite la honte répond à un intérêt d'incarner un modèle, de devenir, dans une certaine mesure, une reproduction d'un idéal; dans le moment de la honte, on assume une apparence dont on niait l'association à notre personne. Quand autrui assiste à notre défaillance, celle-ci se colle à nous comme une tache indélébile. Sedgwick avance que « *one is something in experiencing shame* » (2003, 37). Mais si l'on est quelque chose, qu'incarnons-nous exactement ?

Dans le moment perturbateur de la honte, on se trahit à travers la révélation de son attachement à un objet dont on peine à se dissocier. La honte révèle, parfois à l'insu du sujet, un profond attachement au monde et le désir de maintenir les liens sociaux. L'attachement que je confère à l'objet de ma honte, par exemple, consolide le continuum honte-intérêt-joie :

my shame confirms my love, and my commitment to [...] ideals in the first place. This is why shame has been seen as crucial to moral development; the fear of shame prevents the subject from betraying "ideals", while the lived experience of shame reminds the subject of the reasons for those ideals in the first place (Hultberg 1988 dans Ahmed 2014b, 106).

Ces idéaux renvoient directement au nœud social dans lequel on est pris, duquel la honte découle toujours. Elle opère en tant qu'affect humain universel et incarné, et elle se traduit toujours par la culture. À travers la transmission de valeurs culturelles se trouve une dimension tout à fait affective. Être gagné·e d'un sentiment de honte lorsqu'on faillit à notre idéal du Moi renforce ainsi nos idéaux sociaux. Les principes moraux qui nous animent, une notion sur laquelle je reviendrai dans les prochaines pages, sont maintenus en place par la peur de ressentir de la honte ou de faillir à nos idéaux.

Il est impossible de se fuir dans la honte et ce qui se manifeste est la présence intolérable de soi à soi-même. Ce soi est objet, il est extérieur à soi-même. On se voit, on s'illustre dans la honte. Là aussi réside la dimension spéculaire de l'affect : il s'agit de tenir un miroir devant soi et

de devoir faire face à l'image qui se présente. « [L]'acuité de la honte », propose Lévinas, « consiste précisément dans l'impossibilité où nous sommes de ne pas nous identifier avec cet être qui déjà nous est étranger et dont nous ne pouvons plus comprendre les motifs d'action » (1982, 111). La honte entre directement en dialogue avec la question de l'incarnation.

Honte et *queerness*

Il s'imposait de revoir le modèle de Tomkins pour situer le travail de Sedgwick et de ses successeur·e·s et pour en comprendre les ramifications. Les idées présentées dans ce mémoire reposeront davantage sur la réhabilitation de la honte par la *queer theory* dont Sara Ahmed, Douglas Crimp, Heather Love, Sally Munt, Elspeth Probyn, Eve K. Sedgwick, Michael Warner et d'autres sont les théoricien.ne.s. Leur travail permet de tisser un lien porteur de sens entre la honte et l'identité queer. Mais maintenant que l'identité queer semble ne plus porter le stigmate d'autrefois, que motive ce choix ? Pourquoi revenir aux jours de la pré-fierté et se concentrer sur un affect dit négatif ?

Le présent travail ne vise pas à justifier le lien entre la honte et la sexualité/identité queer, mais à se demander si la honte peut être appréhendée comme un affect productif. S'il est historiquement associé aux identités et aux sexualités queers (ce qui est indéniable et il n'est pas honteux de l'assurer), quels sont les effets de la honte ? Que *fait* la honte ? Quelles possibilités de (re)signification produit-elle ? Il est important pour moi de ne pas désavouer la honte dans la constitution ontologique, en particulier celles des personnes queers qui ressentent la pression sociale de promouvoir leurs simples présence et existence. La fierté, un thème célébré en grande pompe et bien plus accepté, repose paradoxalement sur cette honte. Elle est empreinte de cette dernière, ce à quoi je reviendrai dans le troisième chapitre. Même si la vie des membres du groupe 2SLGBTQ+ est aujourd'hui différente de celles de la génération qui la précède,

feelings of shame, secrecy, and self-hatred are still with us [les personnes queers]. Rather than disavowing such feelings as the sign of some personal failing, we need to understand them as indications of material and structural continuities between these two eras. [...] we cannot do justice to the difficulties of queer experience unless we develop a politics of the past (Love 2007, 20–21).

L'échec, l'impossibilité, la perte et la mélancolie sont inscrits dans le désir queer. Rien de cela ne se rapporte à l'essentialisme, mais il demeure que ces événements, ces émotions, ces affects ont de profonds effets sur la vie, l'histoire et l'identité des sujets queers.

Idéalisation phantasmatique de l'hétérosexualité

La honte trouve l'une de ses origines dans la peur de la transgression des idéaux. Celle-ci mène directement à la reproduction des normes sociales et plus particulièrement à la régulation des comportements sexuels. Des sentiments amoureux qui dérogent aux scénarios de l'expérience normative provoquent parfois aussi cet affect. L'hétéronormativité est donc l'un des terrains qui permettent à la honte de prendre forme chez le sujet queer. Les dommages associés à la régulation des comportements sexuels, établis selon des processus itératifs et performatifs ont bien été documentés (par Berlant, Butler, Foucault, Rich, Sedgwick, Warner, etc.). Butler fait mention de ces effets sous le terme d'hétérosexualité compulsive, un terme emprunté à Adrienne Rich : « *Compulsory heterosexuality sets itself up as the original, the true, the authentic; the norm that determines the real implies that "being" lesbian is always a kind of miming, a vain effort to participate in the phantasmatic plenitude of naturalized heterosexuality* » (1993, 312). Les termes « hétérosexualité compulsive⁴ » et « hétéronormativité » sont utilisés de manière quelque peu interchangeable aujourd'hui. De ce concept de l'hétéronormativité, créé par Warner, il faut retenir qu'il se fonde sur les notions de l'hétérosexualité compulsive, mais qu'il englobe les choix personnels de tout individu quant à la façon de vivre sa vie.

Si l'hétérosexualité compulsive a trait au domaine de la sexualité, si elle présuppose qu'elle est l'orientation sexuelle par défaut, l'hétéronormativité est plutôt une culture, une idéologie. L'hétéronormativité promeut l'idée que notre vie, en tant que personne genrée, doit suivre une trajectoire prescrite, doit s'identifier à une « *position marked out within the symbolic domain* » (Butler 2011, 61). Au-delà du domaine de la sexualité, elle s'étend aux institutions politiques et sociales comme la famille, le mariage, le droit à l'adoption et l'accès à l'emploi.

⁴ Ces deux termes se rejoignent. En résumé, Adrienne Rich introduit l'idée d'une hétérosexualité compulsive et fait valoir que l'orientation hétérosexuelle représente la seule sexualité viable et que la société met en place des systèmes d'oppression fondés sur ce modèle, perpétués à travers les institutions publiques de l'éducation, de la justice et de la santé. L'hétérosexualité apparaît naturelle et la *queerness* déviante.

Ahmed renchérit : « *compulsory heteronormativity — defined as the accumulative effect of the repetition of the narrative of heterosexuality as an ideal coupling — shapes what it is possible for bodies to do, even if it does not contain what is possible to be* » (2014b, 145). Le couple hétérosexuel désigne alors la seule union tenue en estime dans un monde hétéronormatif. L'hétéronormativité marginalise et opprime les sexualités et les genres queers en les déposant hors de la norme avérée (Warner 1991, 2000; Warner et Berlant 1998; Laurie et Stark 2012; Munt 2007). L'hétéronormativité ne désavoue pas complètement la sexualité queer, mais elle relègue la *queerness* aux marges sociales. Comme le proposent Berlant et Warner (1998, 558), la *queerness* est interprétée comme un mouvement instable et factieux qui n'entretient pas une « relation nécessaire avec l'espace domestique, la parenté (*kinship*), la forme du couple, la propriété ou la nation » [traduction libre].

Déroger du modèle hétéronormatif suscite la honte (Munt 2007), non seulement en invalidant l'orientation sexuelle et la formation de couples queers, mais en supposant que l'identification queer renvoie à une pâle copie, à une mimésis du couple hétérosexuel. Cette accusation insinue que le couple queer ne peut être naturel, et donc que la sexualité queer serait forcée, une exagération qui connote le motif de l'infériorité. Nos mœurs sociales sont imprégnées du discours hétéronormatif, même dans notre contexte actuel. Si les personnes queers d'aujourd'hui n'éprouvent pas les mêmes douleurs que les générations 2SLGBTQ+ qui les ont précédées, la honte rattachée à l'identification queer est encore présente. Je ne tiens pas à tisser de longues généralisations qui prétendent à l'universalité. J'avance que le sujet de la honte est toujours brûlant pour les personnes queers, conscientes des dangers de représenter une altérité, d'occuper un corps « différe(mme)nt », de s'orienter spatialement et sexuellement vers des corps et des espaces non prescrits. Si le mouvement 2SLGBTQ+ a célébré des avancées considérables depuis Stonewall, il ne faut pas sous-estimer le principe de différence auquel ces corps sont soumis. En fait, maintenant que les personnes queers ne sont pas condamnées à vivre dans la honte, il est pertinent d'étudier les possibilités de transformation qui découlent des expériences résiduelles de l'affect.

Si j'offre ici comme exemple un souvenir personnel, je peux aisément songer à mes retours de l'école primaire. Perdue dans mes pensées, je réfléchissais et décortiquais toutes les actions

que j'avais posées durant la journée. Rapidement, j'arrivais au sujet de mon orientation sexuelle — à l'âge d'environ neuf ans. Je déplorais ma préférence pour les vêtements masculins, mon affinité pour les activités avec les garçons plutôt qu'avec les filles. Mon manque d'intérêt romantique me perturbait. J'étais convaincue que mon apparence et mon indifférence faisaient de moi une lesbienne. Je priais(!) durant ma marche et avant d'aller au lit de ne pas « devenir » lesbienne. Pour moi, il m'était impossible de concevoir une union entre deux personnes du même sexe. Le mot revêtait des connotations négatives et abjectes trop grandes pour pouvoir les supporter. Je m'imaginai tirillée de sentiments homosexuels fictifs et je ne pouvais concevoir de scénario plus désastreux, plus humiliant. Le mot « lesbienne » n'était rien d'autre qu'une abjection qui posait sur moi sa marque permanente : celle de l'échec, de l'aberration, de la saleté, de la honte. Comment une angoisse pareille peut-elle tarauder un enfant de neuf ans ? Et comment fait-on pour savoir si cet affect n'a pas altéré certaines conditions de l'émergence d'un moi ?

Pour comprendre les ramifications de l'hétéronormativité, je fais référence à la proposition de Berlant et de Warner, qui décrivent cette entité comme un ensemble de pratiques, de discours, de représentations plutôt qu'une doctrine :

The institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent—that is, organized as a sexuality—but also privileged. Its coherence is always provisional, and its privilege take several (sometimes contradictory) forms: unmarked, as the basic idiom of the personal and the social; or marked as a natural state; or projected as an ideal or moral accomplishment. It consists less of norms that could be summarized as a body of doctrine than a sense of rightness produced in contradictory manifestations—often unconscious, immanent to practice or to institutions. Contexts that have little visible relation to sex practice as life narrative and generational identity, can be heteronormative in this sense, while other contexts forms of sex between men and women might not be heteronormative (1988, 548, italiques dans le texte).

Je veux mettre l'accent sur ces manifestations inconscientes qui se dégagent des demandes d'une autorité sociale prescriptive. Comment et par qui ces pratiques sont-elles édictées ? À vrai dire, y a-t-il quelqu'un qui vérifie ou confirme la justesse de nos actions posées ? Quelqu'un qui agit à titre de juge en temps réel ? La peur ou la honte d'être découvert·e dans notre transgression des normes trouve son origine dans les institutions et les règles inculquées. Néanmoins,

l'intériorisation de la peur ou de la honte n'est réellement activée que par soi. Bref, quand nous faisons référence à une loi, personne ne l'ordonne quoiqu'elle n'apparaisse pas moins décrétée.

Il est là le réel piège de l'hétéronormativité, où « *[t]he work of repetition involves the concealment of labour under the sign of nature* » (Ahmed 2014b, 145). En témoigne un processus itératif qui rejoint le principe de la performativité et de la performance. Décortiquons la citation d'Ahmed. La répétition dont elle fait mention renvoie à l'hétérosexualité compulsive, résultat d'une itération, d'une accumulation des gestes produits par le couple idéal et hétérosexuel. Ce dernier a été institué et réitéré comme modèle à travers des pratiques sociales. Rien n'est « naturel » dans le couple hétéronormatif (Ahmed 2014b). Il est le résultat de rituels, d'éloges, de répétitions :

The parodic replication and resignification of heterosexual constructs within non-heterosexual frames brings into relief the utterly constructed status of the so-called original, but it shows that heterosexuality only constitutes itself as the original through a convincing act of repetition. The more that "act" is expropriated, the more the heterosexual claim to originality is exposed as illusory (Butler 1993, 314).

Dès lors que la reproduction et la répétition de l'hétéronormativité sont essentielles à son statut hégémonique, cela signifie qu'elle est aussi sans cesse contestée. Butler souligne cette précarité de l'hégémonie normative, ce qui renverse sa prétention d'orientation hétérosexuelle « naturelle » et par défaut.

La construction de la sexualité, des normes et de la performance trouvent un point de convergence avec les actes de langage et leur fonction illocutoire. L'un des exemples les plus cités de cette fonction illocutoire est l'énoncé : « Je vous déclare mari et femme » que propose John L. Austin. Prononcée pendant la cérémonie de mariage, la déclaration permet de « faire » quelque chose. Il s'agit d'un énoncé performatif puisqu'il met en œuvre ce qu'il nomme. L'acte de langage produit une réalité qui prétend faire référence à une autorité incontestable. Sedgwick propose un autre exemple : « *Shame on you* ». Cette proposition s'avère particulièrement violente puisqu'elle efface la présence d'un « je ». Qui parle alors à travers l'interjection ? La suppression du « je » fait appel à une forme d'autorité, à la matrice normative qui motive l'appel de la honte.

En acceptant ces conventions et ces idéologies normatives, la formation d'une certaine réalité se concrétise. Si l'énonciation ne produit pas de représentation au même titre qu'un certificat de mariage, une charge affective circule tout de même. Celle-ci a de réels effets sur la réalité matérielle et affective. Une hiérarchie morale se forme à travers l'énonciation. Si la personne qui reçoit la proposition est liée à l'autre ou à l'objet supposé de la honte, cette hiérarchie se concrétise et constitue le monde dans lequel elle se trouve. Que ce monde soit une construction langagière a peu d'importance. L'hétéronormativité puisqu'il n'appartient pas moins à la réalité du sujet.

Pour Butler, la sexualité ne peut s'exprimer hors du pouvoir : « *Given that there is no sexuality outside of power, and that power in its productive mode is never fully free from regulation, how can regulation itself be construed as a productive or generative constraint on sexuality?* » (2011, 60). La performativité n'équivaut pas à un acte isolé « *for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition* » (Butler 2011, xxi). Les contraintes (hétéro)normatives encadrent l'acte de performance, et l'idée de la prohibition génère la sexualité. Quelles sont alors les implications engendrées par l'alliance de la sexualité et du pouvoir, ou de la gouvernance de l'activité sexuelle ? La mise en relation de la sexualité et du pouvoir découle évidemment de Michel Foucault. « Le pouvoir », nous dit Foucault, « serait essentiellement ce qui, au sexe, dicte sa loi. [...] le pouvoir prescrit au sexe un "ordre" qui fonctionne en même temps comme forme d'intelligibilité : le sexe se déchiffre à partir de son rapport à la loi » (1976, 110). Dans notre contexte, l'attribution du pouvoir est confiée au discours dominant. Je réitère que cette loi dont nous parlons n'est établie par personne. Le travail de répétition vital à l'inculcation des normes (dont le statut exogène a été contesté) et le rapport à la loi le soutiennent.

Espaces normatifs : la famille comme appareil prescriptif

Queer Phenomenology d'Ahmed relève l'association entre l'espace, la *queerness* et l'affect. Elle s'interroge sur la manière dont les corps queers occupent un espace et sur leurs possibilités phénoménologiques. Ahmed relève que le rôle des normes, aussi anodin qu'il paraisse, est absorbé par la disposition des espaces et des corps qui les habitent. Cette configuration trace une ligne

directe vers la notion de l'identité qui est essentielle au développement de ce mémoire. Ahmed nous permet de considérer de quelle manière le monde est bâti de façon à renforcer le concept d'hétéronormativité, qui favorise un environnement où les personnes queers sont disposées à ressentir des affects négatifs telle la honte. Pour visualiser les corps dits queers et normatifs, elle représente la normativité selon un axe vertical. L'accent est ainsi posé sur le concept de l'orientation dans l'« orientation sexuelle ». Outre l'attrance vers un objet, on peut songer à la manière dont le corps s'étend et cohabite dans l'espace. Tout comme Butler et Warner, Ahmed s'oppose à l'idée que les corps s'orientent naturellement vers l'objet du désir hétérosexuel, et que le désir queer est dissonant, en somme une anomalie.

Ahmed tente de représenter spatialement les concepts de la normativité et de la *queerness* en les comparant à des lignes. Selon Ahmed, un corps hétérosexuel et hétéronormatif peut s'imaginer comme une ligne droite (« *straight* » *bodies*). Le corps queer, quant à lui, se pose de travers. Il apparaît diagonal, désaligné. « *Things look right when they approach us from the right angle* », propose Ahmed (2006, 67). Celle-ci souligne l'illusion d'une orientation des corps dite naturelle, une illusion qui est révélée du fait que cette orientation se doit d'être constamment renforcée, maintenue comme « *a social requirement for intelligible subjectivity* » (*Ibid.*, 84). Le corps queer, posé de travers, nuit à l'action hétéronormative. Ahmed réévalue la dimension spatiale du terme « queer » : « *Bodies are sexualized through how they inhabit space* » (*Ibid.*, 67). L'hétérosexualité gouverne nos dispositions, actions et intentions sociales en délimitant les lieux qui nous accueillent et les personnes qui sont disponibles comme objets de désir, mais aussi avec qui nous pouvons simplement entrer en contact (*Ibid.*, 95). En somme, l'orientation sexuelle est enchevêtrée dans la présentation de l'identité et affecte la présentation non sexuelle des sujets queers.

Le principe de normalisation institué par l'(hétéro)sexualité est déterminant. Cette dernière est maintenue en place par une logique de répudiation qui entretient un lien avec un système de contraintes. Si nous songeons au premier espace normatif que toute personne rencontre, il faut alors parler de la structure familiale. La structure familiale hétéronormative est offerte comme un modèle à reproduire et elle solidifie la validité du couple hétérosexuel. Ainsi, la structure familiale inculque tacitement les normes, les codes et les conventions sociales (Berlant et Warner 1998).

L'assemblage de la famille fonctionne comme un « réseau de plaisirs-pouvoirs articulé selon des points multiples et avec des plaisirs transformables » (Foucault 1976, 63). Foucault donne en exemple la séparation des enfants et des adultes, la ségrégation des garçons et des filles et la réduction de l'activité sexuelle à la relation conjugale. Pour l'historien français, la chambre à coucher semble occuper un rôle central dans l'organisation de la vie domestique familiale. À travers les critiques de la famille hétéronormative, on remarque que le couple hétérosexuel est soumis aux exigences de la « moralité ». La famille est un appareil prescriptif (Foucault 1984, 32), où la transmission jusqu'à plus soif de normes est favorisée. Selon Foucault, l'alliance familiale a subi une transformation, voire une concrétisation normative en raison de la religion, mais également de l'économie. Le dispositif de la sexualité s'articule ainsi autour et à partir du « dispositif d'alliance » (Foucault 1976, 142). La famille agit donc comme la structure hétéronormative primaire par laquelle l'hétérosexualité « *becomes a script that binds the familial with the global* » (Ahmed 2014b, 144).

L'absorption de contraintes, de normes, de codes, se fait à travers la structure familiale (du moins pendant l'enfance). Elle sert un scénario (hétéro)normatif précis : le couple monogame, la sexualité cachée mais procréative. Voilà pourquoi Berlant et Warner soulignent la production d'« espaces aseptisés » (*sanitized space*) qui font place aux comportements hétéronormatifs et qui condamnent les identités et sexualités queers : « *National heterosexuality is the mechanism by which a core national culture can be imagined as a sanitized space of sentimental feeling and immaculate behaviour* » (1998, 549). Évidemment, on pourrait débattre du fait que la famille obéit progressivement à un principe d'inclusion : les couples queers occupent une place publique plus importante aujourd'hui. Il est primordial cependant de prendre en considération que ces couples agissent selon des contraintes normatives : « Nous sommes comme vous ! Nous aussi pouvons être suffisamment respectables pour entrer dans vos espaces de vie ! » Ce comportement présente un danger : un désir d'assimilation à un régime historiquement (et toujours) répudiatoire, un symptôme de la mélancolie queer⁵.

⁵ Pour une introduction portant sur la mélancolie queer liée à une impossibilité de rejoindre un idéal, voir *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (2002) de Douglas Crimp et l'article « Melancholy Gender—Refused Identification » (1995) de Judith Butler.

L'hétéronormativité est, entre autres, une idéologie et un système dogmatique qui infiltre tous les aspects de la vie sociale : « *nationality, the state, and the law; commerce; medicine; and education; as well as in the conventions and affects of narrativity; romance, and other protected spaces of culture* » (Berlant et Warner 1998, 554–555). La culture normative permet de distinguer les vies « correctes » des vies « incorrectes ». L'hétéronormativité s'exprime, de toute évidence, à travers des pratiques trop nombreuses et tacites pour en dresser la longue liste dans ce mémoire. Cependant, elle parvient à insuffler le privilège hétérosexuel dans l'organisation sociale. D'abord, nous observons une série de codes, de normes et de phantasmes qui sont associés à l'hétéronormativité. Celle-ci devient le scénario sur lequel reposent nos ambitions et nos rêves : « *(hetero)norms are investments, which are “taken on” and “taken in” by subjects* » (Ahmed 2014b, 147). La honte, par exemple, circule dans cette économie affective du phantasme de l'expérience hétérosexuelle : « *Queer lives remain shaped by that which they fail to reproduce. To turn this around, queer lives shape what gets reproduce: in the very failure to reproduce the norms through how they inhabit them, queer lives produce different effects* » (*Ibid.*, 152).

Si la famille correspond à un idéal, notre évolution dans le monde se produit alors sans trop d'embûches⁶. Ahmed compare l'hétéronormativité à une zone de confort. L'orientation sexuelle guide non seulement les corps vers l'objet de leur désir, mais elle oriente aussi nos itinéraires dans certains espaces sociaux. En d'autres mots, l'orientation hétérosexuelle accentue les possibilités matérielles et corporelles du sujet. Quand on évolue dans un monde hétéronormatif en tant qu'hétérosexuelle, on ne s'aperçoit pas nécessairement des bienfaits quotidiens qui nous accueillent : « *One does not notice this as a world when one has been shaped by that world, and even acquired its shape. Norms may not only have a way of disappearing from view, but may also be that which we do not consciously feel* » (*Ibid.*, 148, italiques dans le texte). Si l'on se sent inconfortable dans le moule des normes, si le corps ne s'y conforme pas forcément, l'on demeure tout de même définie par elles. Les moments d'interpellation tels que « As-tu une copine ? », lancées à un homme (et vice versa) ou encore le présupposé de l'orientation hétérosexuelle d'une

⁶ L'hétéronormativité prône la famille hétéronormative sous le prétexte de la préservation de l'enfant. Pour lire sur le rôle de l'enfant dans les discours anti-2SLGBTQ+, voir *No Future* (2004) de Lee Edelman. Il y soutient que l'enfant devient l'emblème d'une innocence et de la possibilité de l'avenir, qui sont mises en danger par le couple queer.

personne bisexuelle lorsqu'elle est en couple avec une personne du sexe opposé renforcent le rituel hétéronormatif et, par conséquent, l'aliénation du sujet queer.

Fonction éthopoïétique

Quels sont les rouages du cadre social et quels sont ses effets sur le soi ? Comment comprendre mon rapport à l'autre ? Et comment ai-je été amené·e à traiter cet autre ? Ces questions regorgent de présupposés et d'implications sociales. L'une d'entre elles veut que le soi s'adresse à l'autre et le reconnaisse. Les propositions présentées dans cette section englobent un contexte plus vaste que la question queer. Puisque les sujets queers sont aliénés par les conditions de leur émergence (notamment au travers de l'appareil prescriptif de la famille, des codes et des espaces normatifs), il est essentiel de se pencher sur les questions de notre rapport à l'autre et de la constitution de soi. Les liens entre les notions relatives à l'affect, à la formation de l'identité et aux conditions de l'émergence du sujet apparaîtront alors plus nettement.

Dans *Giving an Account of Oneself* (2005), Butler avance qu'il n'y a pas de « je » « *that can fully stand apart from the social conditions of its emergence, no "I" that is not implicated in a set of conditioning moral norms, which being norms, have a social character that exceeds a purely personal or idiosyncratic meaning* » (7). Le « je » ne peut s'extraire de son contexte social et historique. Il est impossible, nous dit Butler, de faire abstraction de ses conditions sociales. Celles-ci précèdent le « je ». Il ne peut donc jamais déterminer la matrice sociale de laquelle il émerge, ni les mots qui en découlent. Toutefois, les conditions de son émergence, c'est-à-dire de sa formation ontologique, deviennent les seuls outils par lesquels le sujet est contraint de se constituer. En d'autres mots, le sujet apprend à se définir par des indices de signification qui le précèdent, et le « je » se voit dépossédé. Il apprend qui il est que selon une matrice établie bien avant son émergence. Butler indique cette internalisation quand iel suggère : « *It is one thing to say that a subject must be able to appropriate norms, but another to say that there must be norms that prepare a place within the ontological field for a subject* » (*Ibid.*, 9, je souligne). Le sujet se forme par rapport à un ensemble de codes, de valeurs, de prescriptions transmis de manière diffuse.

Un façonnage éthique du moi, selon Foucault, n'est pas une création ontologique radicale, mais une délimitation des parties de soi qui forment ensuite l'objet de sa pratique morale. Cela veut dire que les normes et l'ensemble des codes moraux constituent le soi. Il est important de souligner la tension dans laquelle se trouve le sujet dès son émergence : il ne saurait se construire ontologiquement *ex nihilo*, c'est-à-dire sans référents moraux ou sociaux. Il est donc assujéti à ceux-ci, puisqu'il est obligé de se soumettre à des codes et qu'il doit se situer par rapport à ces derniers. Il n'y a pas, en effet, de stylisation de soi à l'extérieur des normes qui gouvernent les formes possibles d'un sujet. Cette citation de Foucault démontre bien le rôle de l'action morale dans l'herméneutique du sujet :

une action peut être dite « morale » ne doit pas se réduire à un acte ou à une série d'actes conformes à une règle, une loi ou une valeur. Toute action morale, c'est vrai, comporte un rapport au réel où elle s'effectue et un rapport au code auquel elle se réfère ; mais elle implique aussi un certain rapport à soi ; celui-ci n'est pas simplement « conscience de soi », mais constitution de soi comme « sujet moral », dans laquelle l'individu circonscrit la part de lui-même qui constitue l'objet de cette pratique morale, définit sa position par rapport au précepte qu'il suit, se fixe un certain mode d'être qui vaudra comme accomplissement moral de lui-même ; et, pour ce faire, *il agit sur lui-même, entreprend de se connaître, se contrôle, s'éprouve, se perfectionne, se transforme* (1984, 35, je souligne).

On se façonne soi-même comme sujet éthique, ce qui répond d'une fonction éthopoïétique. Une telle formation démontre que la constitution de soi s'avère être en somme une production. En effet, le soi, soumis à une dépossession des conditions qui l'ont produit comme sujet, doit accepter la contrainte exogène des normes et se situer par rapport à elles. Cela mènerait, d'après Butler, à une réflexion critique sur les conditions sociales de son émergence.

Cette proposition fait écho à la réflexion d'Adorno, cité dans *Qu'est-ce qu'une vie bonne ?* de Butler, qui avançait qu'un être ne vivant que pour soi serait une abstraction vide (50). Les relations dans lesquelles s'implique le « je » lui sont donc vitales. Le « je » a besoin d'être confronté à autrui pour entamer sa constitution ontologique. En fait, on se reconnaît, on peut s'apercevoir lorsque quelqu'un s'adresse à soi. Si personne ne s'adresse à soi, si l'on est exclu.e de la scène de l'adresse, cela me conduit à ma perte. La genèse du « je » indique que celui-ci n'a pas d'histoire propre, qu'il requiert cette altérité pour prendre forme. Les conditions sociales qui

outrepassent le sujet et qui sont liées au cadre social apparaissent de nouveau dans cette dynamique : « *if I can address you, I must first have been addressed, brought into the structure of address as a possibility of language before I was able to find my own way to make use of it* » (Butler 2005, 53). Le langage est le véhicule principal des normes sociales et Butler suggère qu'il se configure selon une mimésis. Il apparaît donc primordial d'étudier les effets du langage et des normes qui sont imposées aux sujets marginalisés, par ailleurs conditionnés et formés à coups d'imitation, de répétition et de représentation par un·e autre.

Comme l'autopoïèse du sujet requiert autrui, l'on se trouve en terrain glissant : « *If I am first addressed by another, and if this address comes to me prior to my individuation, in what forms then does it come to me?* » (*Ibid.*) Cet enjeu du traitement de l'autre renvoie au champ de la normativité sociale puisque la conduite est guidée par les normes et les règles morales maintenues en place. Comment nous faut-il alors considérer l'Autre dans la formation d'un sujet ? Quel rôle occupe l'altérité dans la circulation sémiotique de l'être ? L'inauguration du soi se fait indépendamment de ses actions propres, nous ne pouvons incorporer dans le monde selon nos propres barèmes. À vrai dire, la scène de l'adresse déclenche la transformation du moi par la force de l'interpellation. « *Being acted upon* » inaugure un sens du Moi, mais également un sens de l'Autre⁷ (*Ibid.*, 89).

Identité et orientation sexuelle

Les réflexions de Butler et de Foucault au sujet des conditions de l'émergence d'un « je » et du façonnage du moi me paraissent essentielles pour traiter l'émergence du sujet queer dans un monde hétéronormatif ainsi que l'association entre la honte et le désir queer. Sedgwick indique que le terme « homosexuel⁸ » fait son apparition dans le discours occidental avant le terme

⁷ J'emploie en général l'« autre » pour faire référence à autrui, qui s'oppose au soi. En revanche, je juge que cet·te autre fait parfois appel à un rapport éthique qui transcende sa simple présence et entité. J'aurai recours à l'« Autre », écrit avec une majuscule, pour interpeller non seulement autrui, mais également une figure d'altérité qui découle d'une représentation idéologique embrouillée dans un rapport éthique avec le soi.

⁸ À noter ici que je conserve la forme masculine et que je souligne l'absence de ses compléments genrés par le fait même. Bien sûr, les termes queer, non binaires, etc., s'ils ne définissent pas de nouvelles réalités, n'ont fait que leur apparition linguistique dans notre contexte historique actuel. La forme féminine « homosexuelle » demeure introuvable dans les textes référés. Que dire de ce silence, de la négation de l'existence linguistique de forme féminine « homosexuelle » ? Il en sera question dans le troisième chapitre.

« hétérosexuel ». Qu'est-ce que cette proposition implique dans les faits ? Est-ce que l'homosexuel aurait été un nouveau phénomène, produit par son contexte social ? Est-ce que l'hétérosexuel·le, ellui, est déterminé·e selon un principe d'homosexualité ? Foucault trace la première apparition du mot « homosexuel » en 1870 (1976, 59). Si cette origine est contestée par d'autres historien·ne·s, la proposition de l'invention d'un « personnage » par une société normative est maintenue. Je ne me risquerai pas à retracer la genèse des termes « homosexuel » ou « homosexualité » — plusieurs brillant·e·s théoricien·ne·s l'ont fait avant moi. Il relève tout de même d'une évidence que l'homosexuel, en tant que concept idéologique, a été inventé. Qu'impliquent alors les modalités et les circonstances de son émergence ?

L'invention de l'homosexuel serait, tout compte fait, une production du discours normatif, une production qui fait suite à une *demande*. Être amené·e à répondre de ce terme solidifie la catégorisation identitaire, nous positionne en tant que sujet. Lorsqu'on s'identifie aux termes « queer » ou « homosexuel·le », nous nous associons au procédé itératif mis en place pour énoncer ces termes. Puisque ceux-ci font leur apparition avant le mot « hétérosexuel·le », cela trahit que l'Autre sert d'outil pour assurer l'idéologie hétéronormative (à ses dépens). Son statut d'altérité « *become[s] sources of fascination that allow the ideal to be posited as ideal through their embodiment of the failure of the ideal to be translated into being or action* » (Ahmed 2014b, 144). En des termes quasi-hégéliens, l'hétérosexuel·le *dépend* de l'homosexuel·le pour assurer son hégémonie. Iel nécessite de situer l'Autre dans une position d'infériorité et de menacer son existence même. Sans la figure de l'homosexuel·le, il serait plus ardu de prétendre aux bonnes mœurs et à la rectitude morale, d'assurer l'hégémonie de l'hétérosexualité. Le système sociopolitique hétéronormatif révèle encore ici sa précarité.

Ce qui frappe dans l'identification à l'homosexualité est l'amalgame de l'orientation sexuelle à l'identité. « L'homosexuel du XIX^e est devenu un personnage : [...] une forme de vie », rapporte Foucault. « Rien de ce qu'il est au total n'échappe à sa sexualité » (1976, 59). L'orientation sexuelle (particulièrement l'orientation queer) détermine l'intelligibilité du corps. D'Ahmed, on se rappelle cette proposition : dès qu'un corps queer fait son apparition dans un lieu, dès qu'il est perçu, il encourt le risque d'être sexualisé. Je ne tente pas ici de promouvoir un discours essentialiste. Bien entendu, tous les corps queers n'apparaissent pas de la même manière,

ne répondent pas tous à un même modèle. (On pourrait même avancer que la ressemblance est le privilège dévolu à l'hétéronormatif.) Cependant, dès qu'un corps dévie de la présentation normative régimentée, il est susceptible d'adopter un statut d'altérité. Il semble aussi qu'il soit toujours nécessaire aujourd'hui de le souligner ouvertement. Par exemple, lorsqu'on parle d'un homme gai, pourquoi apparaît-il requis de mentionner son orientation sexuelle ? Cet ajout de « gai » ou « queer » à « l'artiste », « l'auteur », au « politicien », etc., trahit une association à un champ qui dépasse la catégorie « homme ». La personne queer est sujette à une recatégorisation perpétuelle. Le seul fait d'apparaître mène donc à une potentielle association entre un individu et un présumé lexical. Ce dernier n'est même pas limpide, il n'est révélé comme sa définition le laisse entendre qu'à demi-mot. Et quand l'on exprime verbalement son appartenance à l'identité 2SLGBTQ+, cette association nous échappe : « *the conscious "I" who would reveal its sexuality is perhaps the last to know the meaning of what it says* » (Butler 1993, 309).

Les dispositifs de normalisation, qui sont aussi des régimes d'oppression, se sont longtemps appuyés sur des catégories identitaires. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, les conditions de notre émergence ne sont pas déterminées par le soi. Lorsqu'on évoque le terme « queer », sa définition nous glisse entre les mains. Nous ne pouvons réellement savoir ce à quoi elle fait référence et quand le « je » devient opaque à l'interprétation. Devenons-nous alors l'Autre ? Le soi est continuellement produit par un discours qui prétend faire appel à une vérité préalable. Comment se représenter dans ce discours et peut-on s'en défaire ? Est-ce même nécessaire de s'en dissocier ?

Entre la sociabilité et l'introversion

Dans la mesure où la honte se situe entre les pôles de la sociabilité et de l'introversion, qu'elle est de plus polysémique et parfois difficile à repérer, une définition de l'affect s'imposait. Les notions présentées dans ce chapitre étayent l'analyse du roman *Autobiography of Red* d'Anne Carson et des recueils de poésie *The Dream of a Common Language* et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* d'Adrienne Rich, qui feront l'objet des chapitres à venir. L'expérience vécue de la honte se manifeste de deux façons dans ces œuvres. Les textes de Carson et de Rich sont liés par le traitement de la honte et sa relation avec une identité queer. Cependant, il importait de considérer

deux représentations littéraires dissemblables de l'affect. Elles permettent de mieux saisir les possibles offerts par la honte. Les textes choisis démontrent que l'affect, souvent interprété de façon négative, détient un pouvoir productif inattendu.

Dans *Autobiography of Red*, il sera question de cette expression intime et personnelle de la honte. Elle marque profondément la compréhension du soi et la subjectivité du protagoniste Geryon. Le roman nous permet d'intégrer le corps dans l'expérience vécue de la honte puisque Geryon illustre aussi la façon dont l'affect et la visibilité sont imbriqués. La honte rive le regard sur le sujet, le rend terriblement visible et ainsi « *generates the torment of self-consciousness* », comme le rapporte Tomkins. Geryon est aux prises avec ce tourment. Ainsi, il était impératif de définir la notion d'autopoïèse et les conditions de l'émergence d'un « je » afin d'analyser le développement du récit et du protagoniste d'*Autobiography of Red*. Quant à la poésie de Rich, son traitement et sa sous-évaluation de la honte nous font aborder un autre registre. Si l'affect se trouve sur « le seuil entre la sociabilité et l'introversion », comme l'écrit Sedgwick, Rich fait état du caractère social de la honte. Chez la poète, la honte se détecte dans ses relations amoureuses, dans sa dénonciation de l'effacement de figures féminines du langage, et dans la genèse d'une topographie queer malgré l'influence d'un monde hétéronormatif et patriarcal. Rich adopte la stratégie politique de nier la honte. Pourtant, à la lumière des théories énoncées dans ce chapitre, il sera possible de constater la manière dont l'affect définit inconsciemment ses efforts militants et ses écrits.

Chapitre 2 – Saisir les contours du soi dans *Autobiography of Red*

*Je me demande ce qui est moi. Non pas moi au milieu
du corps, car je sais que c'est moi qui suis dans ce
corps et non un autre, et qu'il n'y a pas d'autre moi
que le corps, ni dans mon corps, mais en quoi peut
consister ce moi qui se sent ce qu'on appelle être, être
un être parce que j'ai un corps.*

— Antonin Artaud

Each mortal thing does one thing and the same:
Deals out that being indoors each one dwells;
Selves — goes itself; *myself* it speaks and spells,
Crying *Whát I dó is me: for that I came.*

— Gerard Manley Hopkins

Pour saisir les strates de sens d'*Autobiography of Red: A Novel in Verse (AoR)* d'Anne Carson, il faut d'abord situer le roman dans son contexte initial, le mythe. Tout débute avec Héraclès et son dixième travail. Pour le compléter, le héros mythique doit s'emparer du bétail de Géryon, un monstre rouge qui élève un bétail rouge et un chien rouge sur une île rouge pourtant le nom d'Erythéia. Bien entendu, Héraclès, figure emblématique de la mythologie grecque, incarne l'archétype du protecteur de la civilisation contre le barbarisme. Le récit des douze travaux est manipulé maintes fois au cours de l'Histoire, comme le veut la tradition de l'oralité, et les détails sont adaptés d'une reprise à l'autre. Stésichore, poète lyrique grec, perturbe le récit du dixième travail en le racontant sous un nouvel angle : celui du monstre. Dans des fragments retrouvés et archivés sur lesquels se fonde Carson, Stésichore imagine la perspective de Géryon : celle d'assister à l'arrivée d'Héraclès sur son île dans le but de le tuer et de saisir son bétail. L'autrice s'approprie ce même point de vue. Elle interprète et distord les grandes lignes du récit afin de

situer son œuvre dans notre contexte contemporain. Dans sa version, Geryon⁹, le monstre et notre protagoniste, grandit dans une banlieue canadienne, produit son autobiographie, tombe amoureux d'Herakles et devient photographe. Si, dans le mythe, Héraclès tue Géryon et s'empare de son bétail, « [*i*]n Carson, *Herakles breaks Geryon's heart and steals his innocence* » (Kirsch 1998). Les deux personnages se rencontrent initialement pendant leur adolescence. Ils entament une relation qui se termine abruptement, au paroxysme de l'adoration de Geryon pour son amant. Quelques années plus tard, désormais adultes, ils se croisent à Buenos Aires où Herakles est accompagné de son nouvel amoureux, Ancash. Quand on demande à Carson quel élément a inspiré une adaptation aussi audacieuse du dixième travail d'Héraclès, c'est-à-dire quel élément du mythe de Stésichore l'a motivée à le transformer en histoire d'amour entre le héros et le monstre, l'autrice réplique :

Absolutely nothing. In the ancient myth Herakles goes there, confronts Geryon and kills him and the story is over. But in the other ancient sources, for example the Iliad, there's a certain amount of reference to homoerotic tenderness and it's interesting to me how that works in a story and I wanted to give Geryon a fun part to his life (Wachtel 2014).

AoR s'apparente à un roman d'apprentissage où Geryon tente de comprendre sa place dans le monde à travers des réflexions phénoménologiques et une production photographique dite autobiographique.

Carson se démarque par sa profonde érudition; ses œuvres regorgent de mythologie, de philosophie et de théorie critique. Elle est connue en grande partie pour ses pastiches de la littérature grecque classique, et son style allie de brillants calques et croisements iconoclastes de genres et de traditions littéraires. Dans la biographie de tous ses livres, Carson se décrit simplement comme une professeure d'études classiques. Elle est davantage célébrée pour ses poèmes et ses romans, mais elle a également publié des essais, des opéras et des traductions d'Euripide et de Sappho. Elle naît en 1950 à Toronto, au Canada, et obtient son baccalauréat, sa

⁹ Lorsque le présent texte concerne les personnages mythologiques, j'emploierai la graphie française des noms (Héraclès et Géryon). Toutefois, quand je traiterai des personnages de Carson, je conserverai les noms tels qu'elle les épelle dans *AoR*, c'est-à-dire Herakles et Geryon. Puisque la différence est difficile à repérer et peut porter à confusion, je prendrai soin de souligner cette différence et spécificité si nécessaire.

maîtrise et son doctorat à l'Université de Toronto en études classiques. Dans son premier livre publié, *Eros the Bittersweet* (une version de sa thèse doctorale), elle se concentre sur l'œuvre de Sappho et traite des questions de l'amour et du désir (*longing*). Ces thèmes agissent comme fil conducteur dans l'ensemble de son œuvre (et d'évidence dans *AoR*).

Dans le premier chapitre du présent mémoire, je m'interrogeais sur les modalités de la honte et sur la façon dont cet affect intervient dans la production de soi¹⁰. *AoR* me permet de pousser ces réflexions davantage : il informe la théorie présentée dans ce premier chapitre et, en retour, la théorie me sert à détecter la place de l'affect dans le roman de Carson. *AoR* présente une poétisation de la formation de l'identité de Geryon, modulée par les affects dont la honte. La relation entre l'affect et l'identité est importante puisque la honte génère le problème de la conscience de soi, comme le dit Tomkins. De manière habile, l'autrice situe deux éléments majeurs dans le titre de son œuvre, *Autobiography of Red*. Tout ce dont nous avons besoin pour le moment s'y trouve. Je me servirai de cette organisation pour présenter mon analyse. La première partie de ce chapitre précise la signification du processus autobiographique (l'« *Autobiography* ») en relation avec le tourment de la *self-consciousness*. Je réponds d'abord à des questions d'ordre formel qui abordent des techniques de la narration, de soi et du récit. Des propos qui se rapportent à l'expérience subjective et à l'affect s'imposent au fil de mon analyse, et j'y consacre enfin toute mon attention dans la deuxième partie. Il est alors possible de se concentrer sur l'affect (« *of Red* ») et d'étudier la façon dont la honte s'inscrit dans la compréhension du soi et l'autopoïèse de Geryon. Du fait de l'agencement de l'affect et de la couleur rouge, centrale au récit, je songe à la valeur métaphorique et affective de la couleur, et à la question de la transposition entre celle-ci et le personnage de Geryon.

Partie I – Auto/Photographie

Je m'intéresse d'abord au concept de l'autobiographie tel que présenté dans *AoR* parce qu'il soulève d'importantes questions. *AoR* n'est pas une autobiographie. Pourquoi intituler un roman

¹⁰ J'emploie le signe « soi » pour suppléer le « je », compris comme l'être qui nous est propre et qui se révèle à nous au cours de nos recherches ontologiques.

« *Autobiography of Red* » s'il n'en est pas une ? Il est cependant fait référence à « [*t*]he autobiography, / which Geryon worked on from the age of five to the age of forty-four » (Carson 2016, 60). L'œuvre de Geryon fait son apparition sous la forme d'une sculpture, prend ensuite celle de l'écriture, et devient enfin un essai photographique. La mère de Geryon est celle qui fait mention d'une autobiographie pour la première fois quand elle décrit la sculpture réalisée par son fils : en parlant à une amie au téléphone, sa mère dit « [Geryon]'s right here working on his autobiography / . . . / No it's a sculpture he doesn't know how to write yet » (*Ibid.*, 35, italiques dans le texte). Pour quelles raisons ? Pourquoi s'agit-il toujours d'une autobiographie, selon la narration, quand la production artistique de Geryon devient plus tard un essai photographique ? L'autobiographie s'applique de façon incertaine, voire erronée, au roman de Carson, c'est-à-dire que l'auteur perturbe les modalités du genre littéraire. *AoR* ne présente pas l'autobiographie du monstre, mais adopte plutôt les airs d'un roman d'apprentissage, d'un journal intime, d'un autoportrait d'artiste, d'un *Künstlerroman* et même d'un récit de voyage. Le roman s'affranchit des conventions narratives du canon littéraire.

Comment peut-on définir le genre littéraire auquel il correspond ? L'auteur résiste activement aux codes soulevés par Philippe Lejeune¹¹ dans son livre *Le pacte autobiographique*. Lejeune, renommé théoricien du genre, émet une liste de règles afin de pouvoir apposer la mention « autobiographie » sur un texte : il s'agit d'un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1996, 14). *AoR* ne répond à aucune des exigences formelles relevées dans la citation. Passons en revue les exigences de cette liste : 1. Si l'on considère l'œuvre produite par Geryon, il ne s'agit pas d'un récit. Geryon n'emploie l'écriture qu'un bref moment (sur ce quoi je reviendrai); 2. Son « autobiographie » n'est pas non plus rétrospective puisqu'elle se construit en synchronie avec sa vie, comme on le ferait dans un journal; 3. Le roman est écrit en vers plutôt qu'en prose, ce que Carson prend la peine de souligner dans le sous-titre de son livre, *A Novel in Verse*; 4. Geryon n'est pas non plus une personne réelle, mais un monstre issu de la mythologie grecque; 5. Le·a narrateur·rice demeure inconnu·e; 6. Le roman met bien l'accent

¹¹ Philippe Lejeune, né à Paris en 1938, est un spécialiste français de l'autobiographie. Il étudie les lettres classiques et devient professeur à l'Université Paris-Nord jusqu'en 2004. Ses ouvrages portent également les journaux personnels.

sur la vie individuelle et la personnalité de Geryon, mais son « autobiographie » y résiste, ce qui apparaîtra évident quand il sera question de l'affect plus loin dans le chapitre.

Je veux porter mon attention vers d'autres théoricien·ne·s de l'autobiographie pour saisir davantage les intentions de Geryon. James Olney, dans son livre *Metaphors of Self* (1972), présente le genre littéraire comme un procédé métaphorique qui permet à une conscience subjective individuelle d'ordonner des visions personnelles, des modèles et des hypothèses sur le soi et sur le monde. Il considère le langage comme un « théâtre de possibilités » plutôt que de dépouillement¹². L'écrivain·e et le·a lecteur·rice s'avancent vers une connaissance, non pas que de soi, mais aussi du monde dans lequel iels habitent : « *the lonely subjective consciousness gives order not only to itself but to as much of objective reality as it is capable of formalizing and of controlling* » (Olney 1972, 30). Pour Olney, l'humain est « *a great shape-maker impelled forever to find order in himself and to give it to the universe* » (*Ibid.*, 17). La pratique autobiographique conduit l'auteur·rice à se comprendre comme le produit du processus créatif de l'invention de soi. L'autobiographie appartient au domaine discursif, mais elle le transcende tout autant. Pour lire *AoR* et suivre la trame narrative empruntée par Geryon, la définition de l'autobiographie d'Olney nous offre une perspective fascinante. Elle permet l'exercice d'une forme d'agentivité sur sa propre autopoïèse, ce à quoi aspire le protagoniste d'*AoR* par l'entremise de la narration de soi. À l'aide de l'autobiographie, une consolidation de l'identité prend forme. L'exercice formel du concept de la création de soi est exactement ce qui me frappe, et ce sur quoi je veux insister, dans *AoR*.

De leur côté, Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone¹³, théoricien·ne·s de l'autobiographie, offrent une définition rigoureuse du genre littéraire :

la plupart des dictionnaires donnaient, en effet, une traduction étymologique du terme [autobiographie] qui aboutissaient en général à : « Vie d'un individu

¹² Je fais mention du dépouillement puisque Paul de Man avance cette idée dans son célèbre essai « *Autobiography as De-facement* ». Il y renverse la notion d'un soi qui produit le texte au profit d'un texte qui produit le soi. Selon De Man, l'autobiographe est « *eternally deprived of voice and condemned to muteness* ». Penser à la place et au pouvoir du langage dans le projet autobiographique de Geryon pourrait se montrer productif dans un travail futur. Je préfère toutefois m'en tenir à la pensée d'Olney, qui préconise l'expression et la découverte du soi, pour ce chapitre.

¹³ Jacques Lecarme a été professeur de littérature à l'Université de Paris-III Sorbonne Nouvelle et Éliane Lecarme-Tabone a été maître de conférences honoraire à l'Université de Lille-III.

racontée par lui-même » [...]. Cet « individu » est remplacé d'abord par « quelqu'un », qui a le mérite de l'indétermination complète et qui frôle le « n'importe qui » (l'idéal autobiographique de Sartre, de Gertrude Stein et de quelques autres), puis par « personne réelle », qui introduit enfin deux dimensions importantes de l'acte autobiographique : il faut un être humain constitué en tant que personne psychologique, morale, sociale et peut-être religieuse et politique pour qu'une autobiographie soit énoncée; d'autre part, le principe même de l'autobiographie sera le principe réel pour déplacer une notion freudienne, et non le principe du plaisir, qui convient mieux au roman (2015, 23).

Bref, il apparaît clair qu'*AoR* ne correspond pas aux définitions de l'autobiographie. Quelle est alors la fonction de l'autobiographie dans *AoR* ? Le roman reprend, en fait, l'intention d'un individu (ou plutôt d'un personnage) qui veut se raconter. Dans *L'autobiographie* de Lecarme et Lecarme-Tabone, les théoricien·ne·s se penchent sur le genre autobiographique écrit par des femmes. Iels y décèlent dans leurs œuvres une préoccupation marquée pour la recherche de l'identité : « La femme écrivain trouve, le plus souvent, son identité véritable dans la construction de sa vie affective et intellectuelle, ce qui dessine les étapes d'une progressive émancipation » (*Ibid.*, 97). Par le biais de l'autobiographie, on peut procéder à cette recherche. Le Geryon de Carson pourrait, en fait, très bien remplacer « la femme écrivain » dans la citation précédente.

Que peut-on alors tirer de ces théories sur l'autobiographie ? Si l'on décortique le mot « autobiographie », on y décèle l'écriture (*graphein*) de la vie (*bios*) d'un soi (*auto*). La définition d'« écrire », dans le cas de Carson, peut se dilater pour contenir sa fonction, c'est-à-dire pour inclure les notions d'inscription, d'organisation et de production. *AoR* présente à tous les égards l'intersection de ces axes : ceux de la création et de la vie subjective. Avec son roman, Carson décompose la pratique du genre littéraire. Elle explore le texte dans le but de tracer la brèche entre un soi empirique et un soi fictionnel, de réaliser une poétisation de l'être. Point n'est question d'exercer la mémoire, mais plutôt de coucher sur la page la notion de formation d'un sujet, d'illustrer le moment de la prise de conscience d'une expérience individuelle. L'autrice entreprend une réflexion en ce qui a trait à la formation et aux techniques de soi, et elle s'appuie sur le langage du discours autobiographique pour le faire. Carson explicite l'intérêt de Geryon face à la quête de son identité dans certains dialogues, notamment dans cet échange entre lui et Herakles : « You know you have to pass an examination to get into the electricians' union / in Buenos Aires but all the exam questions / are about the constitution. What do you mean the human constitution? / No

the constitution of Argentina » (Carson 2016, 61, italiques dans le texte). En supposant que la constitution ne peut qu'être reliée à la question de la formation de soi, Geryon laisse entrevoir cette préoccupation qui l'habite. La pensée du protagoniste se pose continuellement sur cette question de la constitution ontologique. Carson intitule le roman *Autobiography of Red* pour signaler qu'elle insiste sur l'acte de façonnage généré dans l'autobiographie. Celle-ci correspond à un important exercice d'organisation et de stylisation de soi. Elle agit comme le parfait médium pour que Geryon parvienne à saisir qui il est et quelle est sa place dans le monde. *AoR* suggère que le projet de Geryon est une autobiographie, non pas pour duper le·a lecteur·rice, mais pour mettre l'accent sur l'exercice discursif, sur la production de soi et le processus créatif autopoïétique. S'il est important de dissocier *AoR* du genre autobiographique, identifier sa fonction et ses mécanismes pour en comprendre l'influence l'est tout autant. « [L]'identité est le point de départ réel de l'autobiographie », nous dit Lejeune (1996, 38). Carson le croit aussi.

Statut de la (photo)graphie

La définition élastique de l'autobiographie de Carson pourrait s'expliquer par la relation particulière que l'autrice entretient avec le langage. Professeure d'études classiques, elle soutient dans une entrevue que sa fascination pour le grec ancien trouve l'une de ses origines dans la manière dont la langue se loge à la genèse de la signification et de l'appellation des signes :

When you're traveling around in Greek words, you have a sense that you're among the roots of meanings, not up in the branches. [...] as far as we can take any language back there is always a thing called Greek. And you can feel that sense of beginning from these people who were stumbling around in the word saying, "The name for this is blank and it's just the right name for it." More reality in the words. They just shine right out at you (D'Agata 1997, 7)¹⁴.

Il ne serait donc pas étonnant si, pour elle, *AoR* s'avérait être une réflexion sur la manière dont la graphie de l'« autobiographie » réussit à se glisser dans celle de la « photographie ». Comment ces modes de production parviennent-ils à s'entremêler ? La photographie peut agir au même titre

¹⁴ Dans une entrevue avec Brick, elle reprend aussi cette idée : « [*The Greeks*] are at the root of things that then grew up and formed the trees where we now live—they're fresh, the ideas still have dew on them. And thousands of years later our ideas have some of that left in them but they're all kind of crusted over and with centuries in between. The newness of the world keeps dawning on the Greeks » (Wachtel 2014).

que l'écriture; elle s'érige au titre d'inscription et crée de nouvelles significations. Si l'on devient soi-même par le biais du langage¹⁵, j'avance que Geryon veut savoir si l'on devient soi-même par le biais de l'image. Comment agit alors la photographie et quel est son statut dans *AoR* ? Dans *On Photography*, Susan Sontag avance que la photographie « *has been interpreted in two entirely different ways: either as a lucid and precise act of knowing, of conscious intelligence, or as a pre-intellectual, intuitive mode of encounter* » (1977, 116). La pratique artistique de Geryon rejoint cette deuxième interprétation : il veut venir à la rencontre du monde et, par conséquent, à la rencontre de lui-même, à travers la photographie. Carson présente cette pratique artistique comme un outil qui relie, connecte le soi et le monde. Le sujet posé de la photographie, que ce soit une personne, un objet, un paysage, touche et relève de notre intimité, de notre processus cognitif, de nos formes d'attachement. Un certain brouillage entre sujet et objet ne s'installe-t-il pas de fait ? Comment délimiter la différence entre le sujet et l'objet si leurs contours se troublent dans le processus cognitif ? Si l'on s'entrevoit à travers l'objet ?

Dans l'autobiographie de Geryon, il n'y a pratiquement pas, ou peu, d'autoportraits parce que l'histoire du protagoniste se fond à celle des autres; les autres nous habitent, construisent le soi. Avant leur rupture, Geryon et Herakles rendent visite à la grand-mère de ce dernier. Geryon étudie une photographie prise par la grand-mère lors de l'éruption d'un volcan en 1923. La photographie est le résultat d'une exposition de quinze minutes d'un paysage statique, le volcan et les environs, et les cendres et la lave qui explosent dans l'air et coulent sur les pentes du volcan. Geryon demande à quoi ressemblerait une exposition photographique aussi longue d'un homme en prison qui aperçoit la lave à sa fenêtre. « *I think you are confusing subject and object* » (Carson 2016, 52), lui répond la grand-mère. Cette réplique explicite que la distinction objet/sujet apparaît superflue ou insaisissable pour Geryon, qui peine à se définir et à se posséder à travers le langage. Un second passage accuse la difficulté de la démarcation. Avant la création de son autobiographie, le mot « *each* » lui pose problème : « *The word each blew towards him and came apart on the wind. Geryon has always / had this trouble: a word like each, / [...] What does each mean? /*

¹⁵ Ce que Judith Butler, Adriana Caravero et Michel Foucault soutiennent dans leurs théories entourant l'herméneutique du sujet et de la constitution de soi. Voir *Gender Trouble* (1990), *Giving an Account of Oneself* (2005) et *The Senses of the Self* (2015) de Judith Butler, *Relating Narratives* (1997) de Caravero, *L'histoire de la sexualité, T.2* (1984) et *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self* (1993) de Foucault.

Geryon had asked his mother. She never lied to him. Once she said the meaning / it would stay » (Ibid., 26, italiques dans le texte).

La pratique photographique du protagoniste rend compte de la relationnalité entre le monde et l'être. L'objet affecte le sujet, et cette affectation réside dans ce dernier et le transforme. Cette délimitation incertaine rappelle une théorie avancée par Sontag selon laquelle « *picture-taking is both a limitless technique for appropriating the objective world and an unavoidably solipsistic expression of the singular self. [...] [Photographs] depict an individual temperament, discovering itself through the camera's cropping of reality* » (1977, 122, je souligne). Notre expérience subjective dicte notre relation au sujet et à l'objet de nos photographies. Cette relation assigne ce à quoi nous attribuons de la valeur malgré tout. Le sujet détermine ce à quoi il accorde de l'importance, il *recadre* la réalité : la photographie renferme son regard, son expression hautement individuelle et intime. On *découvre* une expression de soi-même à travers la caméra (comme on se découvre soi-même à travers la honte) : « *For Lange every portrait of another person is a "self-portrait" of the photographer, as for Minor White—promoting "self-discovery through a camera"—landscape photographs are really "inner landscapes"* » (Ibid.). On ne saurait prendre une photographie autrement qu'avec notre regard, qu'avec notre point de vue. Des éléments attirent notre attention sans que nous ne puissions en justifier la raison, mais cette attirance révèle notre attachement au monde. En outre, ce magnétisme nous construit et nous façonne.

Il ne s'agit pas que de relier, mais de faire entrer en dialogue le soi et le monde. L'expression de la pratique artistique révèle que Geryon conteste une délimitation précise entre le soi et le monde. Dans le contexte d'*AoR*, les photographies que prend le protagoniste sont des indices de représentation du monde. Pourquoi parle-t-on d'autobiographie si les photos ne sont pas de lui ? Le fait que les photographies de volcans, de la bouche de sa mère et des souliers des collègues de Geryon fassent partie de son autobiographie, c'est-à-dire la graphie de sa subjectivité, indique qu'elles sont une extension de sa personne. Geryon inclut et inscrit autrui dans son autobiographie parce qu'il ne croit pas en une expérience individuelle de la vie, mais en une expérience qui se veut collective. Geryon tente de capturer des expériences, de capturer son reflet à travers l'image. Même si la photo doit honorer son engagement au réel, il est impossible

d'assumer la véracité du monde tel qu'observé; nous sommes pris·e·s avec « *the inability to take for granted the world as observed* » (*Ibid.*, 120). S'il est un monstre dans un monde d'humains, il exprime le désir de se fondre dans ce monde.

Y aurait-il une autre raison qui le motive à prendre en photo la bouche de sa mère ou les chaussures de sa collègue de travail ? Le·a lecteur·rice comprend ces éléments comme faisant partie de son autobiographie, mais que communiquent-ils ? Geryon reconnaît la force métonymique du *punctum*; il entrevoit sa propre expérience, ses propres souvenirs (qui le marquent et le bâtissent ontologiquement), à travers ces éléments photographiques. Il immortalise des paysages, qui deviennent affectifs par leur relation au *punctum*, lui permettant de réfléchir et de considérer sa propre intelligibilité. « [D]onner des exemples de *punctum*, c'est, d'une certaine façon, *me livrer* » (1980, 73, italiques dans le texte), écrit Roland Barthes. Quand Geryon prend des photos, il se livre aussi, il admet, peut-être malgré lui, ce qui le « pointe », comme dirait Barthes.

Ellen McCallum, professeure d'anglais à l'Université du Michigan, relève la relation entre la photo et la mort, et, par conséquent, le temps. Si les caméras sont des horloges pour voir (Barthes 1980), la photographie doit être, par voie de conséquence, liée au temps. Si tel est le cas, elle se rapporte sans doute à la pratique narratologique (*narrative*) et donc à la mort, mais aussi à l'amour, à la perte et à l'immortalité (McCallum 2007, 2). Comment interpréter le fait d'appeler l'exercice de Geryon un essai photographique alors qu'il se développe dans le cadre d'une autobiographie (« *The autobiography, / which Geryon worked on from the age of five to the age of forty-four, / had recently taken the form / of a photographic essay* » [Carson 2016, 60]) ? Cela suggère que le monde dans lequel nous évoluons nous construit et nous forme, que nous ne sommes jamais indépendant·e·s de notre contexte immédiat. La dissonance entre l'autobiographie et l'essai photographique ne pose-t-elle pas un conflit, puisque ces ouvrages visent des objectifs inconciliables ? La mention de la longévité de l'autobiographie importe également (« *from the age of five to the age of forty-four* »). Cela témoigne d'un processus constant de création, d'invention de soi. Que l'autobiographie ne s'achève qu'après une quarantaine d'années souligne le long processus de façonnage et de déliaison ontologique, l'opacité de son existence à soi-même, ce dont Geryon prend conscience. L'autobiographie, pour Geyron, pose une question philosophique.

Elle ne demande pas « Qui suis-je ? », mais plutôt « Qui puis-je dire être ? ». L'autobiographie considère « *the conditions through which self-writing is made possible, offering insight into the terms by which a self might be said to possess itself in language, even as it is possessed by a life that it will never fully comprehend* » (Murray 2005, 104).

McCallum discerne un parallèle entre l'exercice discursif de Carson, c'est-à-dire sa description particulière des photographies, et celle du *Jardin d'Hiver* de Barthes. Carson et Barthes dépeignent une image absente qui organise l'exploration verbale de la signification de la photographie et du temps. La description des photographies dépend de l'absence de l'objet représenté. À travers ce procédé, la charge affective de l'image se libère : « *In seeing not Barthes's mother (a doubly-layered referent) but the absent image of his mother, we not only perceive an experience analogous to Barthes's experience of ordinary loss, but are vulnerable to be wounded by the punctum of the verbal photograph* » (McCallum 2007, 3). Carson emploie une technique semblable. Elle présente les derniers chapitres d'*AoR* comme des photographies (« *Photographs: Origin of Time* », « *Photographs: I Am a Beast* », « *Photographs: The Old Days* », etc) en omettant la description visuelle de ces images. Carson place en exergue des phrases qui décrivent les photographies. Sous le titre du chapitre « *Photographs: #1748* »¹⁶, on lit : « *It is a photograph he didn't take; no one here took it* » (Carson 2016, 145). L'effet produit est de détourner notre attention; l'autrice produit une *photographie* verbale, comme le propose McCallum, et nous force à considérer la représentation affective du moment saisi par les photographies.

Néanmoins, écarter ainsi l'objet visuel qu'est la photographie pour se concentrer sur sa description verbale postule aussi la théorie selon laquelle le soi se construit à partir du langage. Le·a lecteur·rice perçoit l'expérience incarnée de Geryon, iel devient vulnérable à son *punctum*, à lui en tant que personnage sensible. La résistance de Carson en ce qui a trait à l'*ekphrasis* la conduit à se centrer sur le contexte, le moment et la temporalité de la photographie et de l'affect, plutôt que sur l'image en soi. Carson ne s'intéresse pas à la production photographique, mais à la production affective. Elle attire notre attention vers le contexte dans lequel la photographie est

¹⁶ Le numéro 1748 renvoie d'ailleurs au poème d'Emily Dickinson placé en épigraphe du roman. Il porte sur un motif récurrent d'*AoR*, le volcan. Je ne me pencherai pas sur sa signification, mais le volcan fait songer à une force destructrice, qui peine à être contenue. Ce pourrait référer à Geryon lui-même ou alors à ses sentiments envers Herakles.

prise, vers l'état d'esprit, vers l'humeur, vers l'intention, plutôt que vers son sujet ou vers le moment exact où Geryon appuie sur l'obturateur. Bref, *AoR* opère selon les principes autopoïétiques de l'autobiographie. Plusieurs parallèles se tissent entre le roman de Carson et *Metaphors of Self* d'Olney. À l'aide de la photographie, Geryon tente de saisir qui il est et quelle est sa place dans le monde. Geryon se met à la recherche de soi-même à travers différentes formes aux résonances autobiographiques. Il se met à la recherche du sens de son existence dans un monde qui a assisté à sa propre émergence. La photographie lui permet de procéder à un travail d'organisation ontologique, c'est le *man-in-the-moon* d'Olney : « *man explores the universe continually for laws and forms not of his own making, but what, in the end, he always finds is his own face: a sort of ubiquitous, inescapable man-in-the-moon which, if he will, he can recognize as his own mirror-image* » (1972, 4).

Le désir de narration : ce « je » qui vous parle

Carson propose, à travers *AoR*, le caractère indispensable de l'Autre à notre expérience humaine et à notre constitution ontologique. Cela est exprimé à travers la photographie (la plupart des photographies de l'autobiographie de Geryon qui ne sont pas de lui) et la narration (plus précisément au moyen des dialogues, ce sur quoi porteront les passages à venir). Puisque Carson présente ce roman comme une étude de la production du soi, le roman pose le « je » au premier plan, qui met en relief une conscience aiguë de soi. Le·a lecteur·rice doit demeurer attentif·ve au « je », qui se perd par moments dans *AoR*. Cet effacement s'effectue dans les dialogues et dans les rapports interpersonnels. Dans les moments où Geryon est malheureux, comme dans les interactions avec son frère qui l'abuse sexuellement dès l'enfance, l'emploi du « je » est refusé : « *Want to wrestle? Said Geryon's brother. / No, said Geryon. / Why? Just don't* » (Carson 2016, 30, italiques dans le texte). Plus loin, au moment de la rupture avec Herakles, pareil refus se produit quand ce dernier exprime qu'il souhaite que Geryon soit libre. Geryon pense : « *Don't want to be free want to be with you* » (*Ibid.*, 74). Ces deux citations sont marquées par l'absence du « je ». J'insiste sur cet aspect puisque le genre autobiographique se rapporte intimement au soi; il repose en tous points sur l'expression du « je ». Lorsqu'on fait usage de cette forme pronominale, le travail de mise en mémoire et de mise en histoire autobiographique s'effectue. En éliminant le « je », Geryon exprime alors la difficulté d'effectuer ce travail, et va même jusqu'à

le rejeter. Il refuse l'inscription du moi dans l'événement de la rupture, initiée par Herakles. C'est-à-dire que l'effacement lui permet de ne pas y tenir un rôle. Ces scènes indiquent qu'il assume un rôle entièrement passif, voire nul lors de sa rupture avec Herakles. Le « je » devient donc, par moments, inexprimable. Dans *AoR*, il se trouve en un terrain incertain.

Carson joue sur la visibilité du « je » de plusieurs façons. Dans le prochain dialogue entre Herakles et Geryon, il devient impossible de discerner le locuteur :

*It's not the photograph that disturbs you it's you don't understand what photography is.
Photography is disturbing, said Geryon.
Photography is a way of playing with perceptual relationships.
Well exactly.
But you don't need a camera to tell you that. What about stars?
Are you going to tell me
none of the stars are really there? Well some are there but some burned out
ten thousand years ago.
I don't believe that.
How can you not believe it, it's a known fact. But I see them. You see memories.
Have we not had this conversation before? (Ibid., 65, italiques dans le texte).*

À partir de « *What about stars?* », il est complexe de supposer avec certitude qui parle. L'omission de certaines marques de ponctuation perturbe l'organisation du dialogue. Les sauts de lignes n'importent plus. Les voix s'entremêlent. La délimitation entre le soi et l'autre se trouble. Carson mise sur cet effet pour insister sur la théorie de Geryon qui soutient que les autres font partie de nous. Geryon ignore ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de lui, c'est-à-dire ce qui le définit et ce qui définit autrui. Geryon résiste à la notion d'expérience individuelle, qui lui apparaît incompréhensible. Qu'est-ce que l'individualité si notre expérience est enchevêtrée dans une subjectivité négociée (*mediated*), qui découle d'un monde duquel des expériences vécues, multiples et collectives sont issues? La théorie développée par Geryon repose sur une reconnaissance essentielle et préliminaire à l'articulation ontologique, comme l'avance Adriana Cavarero. *AoR* essaie de saisir son intelligibilité, essaie de saisir les contours de soi, c'est-à-dire de déterminer la zone limitrophe où ces contours s'effacent et où ceux du monde apparaissent. Bref, *AoR* cherche le lieu où le travail de définition de soi peut enfin prendre place.

On ne peut vivre dans le monde sans soutenir le regard ni sans recevoir les mots des autres. Ils nous habitent, nous forment, nous déterminent, nous régissent. On interprète qui l'on est par le biais d'une histoire qui façonne notre relation au monde, une relation qui est offerte aux autres : « [s]omeone's life-story always results from an existence, which, from the beginning, has exposed her to the world – revealing her uniqueness » (Cavarero 1997, 36). En d'autres mots, la conception du soi se fonde sur la façon dont on apparaît au regard de l'autre. La narration à la première personne doit attester ce rapport spéculaire. Cette idée, selon laquelle le soi engage l'Autre, transcende la pratique photographique. L'enchevêtrement complexe des dialogues d'*AoR* l'étaye. Cette organisation, marquée par la difficulté de déterminer qui parle, soutient que l'expérience subjective inclut l'Autre. Les dialogues s'entremêlent et se confondent parce qu'il importe peu pour Geryon de savoir qui parle; une fois prononcées, les paroles d'Herakles le constituent. L'organisation du dialogue soutient que le monde devient intrinsèque à notre expérience vécue. Cette idée renvoie en outre à la question de l'identité qui se consolide à travers la narration (autobiographique ou non).

L'autobiographie de Geryon est en cours de création et elle se transforme au fil du récit. Plus le protagoniste vieillit, moins son ouvrage se construit à partir de lui-même. La première expression de son autobiographie correspond à un autoportrait sous la forme d'une sculpture. Il utilise une tomate pour y coller des cheveux, des yeux, un nez. Il change de médium plus tard et adopte l'écriture. Dans son carnet, il rapporte des faits connus sur son personnage ou plutôt sur les grandes lignes du mythe du Stésichore. Il se tourne enfin vers l'essai photographique et accumule des photos de son environnement. Plus il acquiert une compréhension du monde, plus il se distancie de lui-même et absorbe le monde. Cavarero nous offre des outils théoriques pour mieux exprimer la méthodologie geryonienne. Philosophe féministe italienne et professeure à l'Université de Vérone, Cavarero est largement reconnue pour ses travaux qui portent sur Hannah Arendt, Platon, les théories féministes, de la différence sexuelle et de la narration. Influencée par Arendt, elle développe une théorie de l'identité personnelle qui se fonde sur la notion d'un moi racontable (*narratable self*) dans l'ouvrage intitulé *Tu che mi gardi, tu che mi racconti* (1997)¹⁷. Son travail se loge à l'intersection de la narratologie, de l'éthique et du discours politique. Elle y

¹⁷ Le livre n'est pas encore traduit en français. Paul A. Kottman le traduit vers l'anglais sous le titre *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood* en 2000.

formule une éthique qui se définit à partir de rapports assujettis à l'exposition de soi, à la dépendance de l'Autre et à la vulnérabilité, c'est-à-dire qui se fonde sur une ontologie relationnelle. Ces concepts postulent autrui comme nécessaire au soi incarné. Elle suggère que notre identité ne peut être essentialiste, qu'elle n'est pas une notion ou une disposition innée que l'on apprend à connaître. Elle nous est plutôt donnée par l'Autre — une idée reprise par Butler dans *Giving an Account of Oneself*. Cavarero juge que cette identité nous est communiquée sous la forme d'un récit qui est notre biographie : « *the “narratable self” cannot tell the story of his or her own genesis. [...] [The narratable self] desires this story, this story of birth, from the mouth of another* » (*Ibid.*, xiv–xv, italiques dans le texte).

La philosophe italienne affirme que nous nous percevons comme des êtres qui peuvent être racontés, des protagonistes d'une histoire que nous désirons profondément entendre de la voix des autres. Le désir d'entendre son histoire racontée par autrui devient alors le moteur de la recherche de l'identité :

Every human being, without even wanting to know it, is aware of being a narratable self — immersed in the spontaneous auto-narration of memory. Indeed, it is not necessary that the personal memory be explicitly solicited in its autobiographical exercise; that is, memory need not make of itself an “active remembering.” The narratable self finds its home, not simply in a conscious exercise of remembering, but in the spontaneous narrating structure of memory itself. This is why we have defined the self as narratable instead of narrated (*Ibid.*, 33–34, italiques dans le texte).

Selon Cavarero, le désir d'être raconté·e se loge au cœur d'un concept fondamental de la narratologie de soi. Geryon fait écho à cette affirmation : « *If the world / ends now I am free and / If the world ends now no one will see my autobiography* » (Carson 2016, 70, italiques dans le texte). Geryon désire être perçu et connu par autrui. Quand le protagoniste voyage en Amérique du Sud et qu'il suit Herakles et Ancash à contrecœur, il pense : « *I am disappearing, he [Geryon] thought / but the photographs were worth it* » (*Ibid.*, 135). Les photographies immortalisent une réalité recadrée de son passage dans le monde, elles attestent son existence. Les photographies en valent la peine parce qu'elles témoignent de la trace et l'impact de Geryon dans le monde, parce qu'elles accomplissent le travail de reconnaissance auquel Geryon s'évertue. Les citations révèlent que la notion de reconnaissance motive la production du protagoniste. Quelques jours après leur

rupture amoureuse, Herakles appelle Geryon. Herakles rêve de son ancien amant comme d'un oiseau jaune, ce qui enrage Geryon : « *Yellow? said Geryon and he was thinking Yellow! Yellow! Even in dreams / he doesn't know me at all! Yellow!* » (*Ibid.*, 74, italiques dans le texte). À travers la narration, nous désirons que l'être aimé puisse rendre compte de nous. Nous ne pouvons être tout à fait nous-même sans être reconnu·e par l'autre. Herakles, son amant, ne réussit qu'à méconnaître Geryon. Il ne pourrait raconter son histoire et lui rester fidèle, le raconter tel qu'il est.

Dans *AoR*, nous nous trouvons en présence d'un personnage qui tente de donner un sens à son existence dans le monde. Il est animé par le désir d'ordonner sa vie et de lui offrir une signification. Il est à la recherche de sens à travers la photographie, mais formule tout aussi bien son désir de compréhension et d'organisation dans des citations comme : « *What is time made of? Geryon said suddenly / turning to the yellowbeard who / looked at him surprised. Time isn't made of anything. It is an abstraction. / Just a meaning that we / impose upon motion* » (*Ibid.*, 90, italiques dans le texte). Geryon est un personnage contrarié par son identité, par ce qu'il signifie et ce qu'il désire. Carson transpose, en fait, l'une des qualités du Géryon grec, qui, dans le mythe originel, ignore s'il est immortel. Selon des versions du mythe, Géryon est informé de l'arrivée imminente d'Héraclès pour l'affronter et saisir son bétail. Cela soulève un dilemme : le monstre ne sait pas si le combat lui sera fatal ou non¹⁸. Il se résout tout de même à affronter Héraclès, qui a raison de lui. Carson transpose la confusion et l'anxiété du personnage en ce qui concerne son identité : si le Géryon grec s'interroge sur son statut en ce qui a trait à son immortalité, le Geryon d'*AoR* se questionne sur qui il est et sur ce qu'il représente.

Pendant son enfance, Geryon écrit des « *Facts Known* » sur lui-même dans un carnet, aussi compris comme une partie de son autobiographie. Carson explicite alors la relation parallèle entre Géryon, le monstre ancien, et Geryon, le monstre contemporain. Ce dernier écrit dans son autobiographie une version distordue du mythe de Stésichore :

*His [Geryon's] mother's friend Maria gave him a beautiful notebook from Japan
with a fluorescent cover.
On the cover Geryon wrote Autobiography. Inside he set down the facts.*

¹⁸ Géryon est le fils de Chrysaor, fils de Poséidon et de Méduse, et de Callirhoée, une Océanide (nymphé aquatique), descendante de Gaïa et d'Ouranos. En prenant compte d'une aussi imposante lignée, le monstre se demande s'il est immortel comme la majorité des membres de sa famille.

Total Facts Known About Geryon.

Geryon was a monster everything about him was red. Geryon lived on an island in the Atlantic called the Red Place. Geryon's mother was a river that runs to the sea the Red Joy River Geryon's father was gold. Some say Geryon had six hands six feet some say wings. Geryon was red so were his strange cattle. Herakles came one day killed Geryon got the cattle (*Ibid.*, 37, italiques dans le texte).

Il n'est pas indiqué pourquoi ni comment il connaît c/ses faits, qu'il remet à son institutrice d'école. Elle semble également l'ignorer : « Where does he get his ideas » (*Ibid.*, 38, italiques dans le texte). Une double mimésis s'installe alors : Geryon et Carson reprennent ensemble le récit de Stésichore. Qu'est-ce que cela signifie ? D'un point de vue génératif, l'autobiographie est un processus de création, de (ré)invention de soi. Dans l'autobiographie, on (re)cadre l'histoire — de même qu'on (re)cadre la réalité à travers la photographie. Geryon voit la ligne tracée, il sait que quelqu'un, que ce soit lui ou quelqu'un comme lui, a déjà vécu, et il doit donner un sens malgré tout à son existence. Son histoire est enchevêtrée à une autre.

AoR est, en quelque sorte, un exercice de définition pour Geryon. Il doit saisir ce qu'il représente et ce qui le constitue; il tente de rendre son identité intelligible. Le Geryon moderne peine à faire sens de son existence parce qu'elle est déjà écrite, voire prédéterminée. La narration du protagoniste est entravée par cette référence au mythe. Comment Geryon peut-il mener sa vie et se définir si son histoire est déjà écrite ? Carson poétise les théories de l'émergence du « je » et de l'herméneutique du sujet présentées dans le premier chapitre; Geryon est le produit d'un monde duquel il hérite un langage et des connaissances qui le précèdent, sur lesquelles il n'a pas mainmise. Quelle sorte d'agentivité le monde lui lègue-t-il alors ? Carson ne s'intéresse pas à étudier les mécanismes de réception des codes et du langage qui nous déterminent, même si ces questions sont au centre des réflexions du protagoniste (ce qui apparaît en filigrane au cours de ce chapitre). Carson s'intéresse plutôt à l'interprétation qu'on donne à ces questions, à la manière dont on réussit tout de même à mener sa vie et dont on exerce, tant bien que mal, son agentivité.

Partie II – Questions d’affect et autres lamentations

Dans *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed introduit sa théorie de signes « *sticky* » selon laquelle le signe et l’affect s’entrecroisent. Une association entre différents signes se forme, et une chaîne de sens en découle. Pour illustrer son propos, Ahmed prend pour exemple une forme dite collante (une gomme à mâcher, un rouleau adhésif, etc.) : on peut y discerner les corps et les objets avec lesquels cette forme serait venue en contact. L’écrivaine transfère cette idée d’adhérence à une fonction sémiotique, quoique les signes fonctionnent de manière plus abstraite :

stickiness is not the property of an object, as it accumulates and affects that which it touches. As a result, to get stuck to something sticky is also to become sticky. In the event of being cut off from a sticky object, an object (including the skin surface) may remain sticky and may ‘pick up’ other objects. Stickiness then is about what objects do to other objects – it involves a transference of affect – but it is a relation of ‘doing’ in which there is not a distinction between passive or active, even though the stickiness of one object might come before the stickiness of the other, such that the other seems to cling to it (Ahmed 2014b, 91, je souligne).

Ahmed théorise l’adhérence des signes en fonction d’un processus itératif auquel ils sont assujettis. Lorsqu’un emploi particulier d’un signe entre dans l’usage à coups de répétition, cet usage lui devient inhérent :

signs become sticky through repetition; if a word is used in a certain way, again and again, then that ‘use’ becomes intrinsic; it becomes a form of signing. It is hard then to hear words like ‘Pakis’ without hearing that word as insulting. The resistance to the word acquiring new meaning is not about the referent; rather the resistance is an effect of these histories of repetition of the word ‘Paki’. This repetition has a binding effect; the word works to generate others as ‘Paki’; it has particular effects on others who recognise themselves as the object of the address (Ibid., 91–92).

Elle constate que cet effet conduit à un blocage terminologique et idéologique, qui proscrit l’acquisition d’une nouvelle valeur. Bref, lorsque l’on emploie un signe *sticky*, on fait alors référence au procédé itératif qui donne lieu à une chaîne de sens, sous le voile du mot en question. Le signe tire une signification, une connotation, à partir de cette chaîne. Cette série de mots camouflés est précisément ce qui procure une valeur affective au signe.

AoR abonde en citations telles que « *He [Geryon] stood on his small red shadow* » (Carson 2016, 24) et « *The red monster sat at a corner table* » (*Ibid.*, 82). Elles indiquent que toute l'expérience subjective de Geryon est imprégnée du fait qu'il est rouge et surdéterminé par son apparence physique. Sa peau rouge et ses ailes sont les attributs qui l'associent à une figure monstrueuse. Si le·a lecteur·rice finit par oublier son apparence de monstre, Geryon, lui, ne l'oublie jamais. Le signe « monstre » est déterminant pour Geryon, et fait référence à cette chaîne de sens : monstre « *becomes an insult through its association with other words, other forms of derision* » (Ahmed 2014b, 92). Dans *AoR*, l'interpellation délétère « monstre » s'attache à Geryon, lui devient inhérente et constitutive, et bloque — ou complique — l'accumulation de toutes autres formes d'association. Il est donc soumis à cette appellation. Mais que veut dire « monstre », au juste ? Quel est le signifié du signe ? En tenant compte de la théorie d'Ahmed énoncée plus haut, on comprend que l'apparence de Geryon regorge d'affects. Elle est, en fait, liée à l'affect, qui ne peut se détacher de l'expérience vécue de Geryon. L'affect (particulièrement la honte, ce que je démontre plus loin dans cette partie) est associé à l'apparence du protagoniste de la même manière qu'Ahmed unit le signe à l'affect.

Lorsque Carson évoque la couleur rouge dans *AoR*, elle évoque par extension le monstre, la *queerness*, la mythologie grecque, la différence, le principe d'altérité, mais aussi la honte. L'autrice construit un monde où Geryon est le seul monstre, c'est-à-dire qu'il représente une réelle anomalie dans une banlieue canadienne ordinaire. De ce fait, le rappel constant de la couleur rouge mise en relation avec l'apparence monstrueuse de Geryon témoigne non seulement de la singularité de son expérience, mais souligne de plus la honte et le principe de différence. Comment Carson met-elle en œuvre ce procédé itératif ? Maintes mentions de la différence de Geryon peuvent être relevées, mais de qui et d'où proviennent-elles ? La seule remarque désobligeante lancée à Geryon vient de son frère, qui lui dit qu'il est laid (« *You're so ugly I bet it fell off* » [Carson 2016, 27, italiques dans le texte]). Ce pourrait n'être pourtant qu'une simple dispute entre frères. S'il est compris que les autres personnages du roman reconnaissent que Geryon est un monstre, ils n'évoquent jamais son apparence; sa mère cache ses ailes dans son chandail sans en faire mention, Ancash est surpris par la vision des ailes de Geryon alors qu'ils voyageaient déjà ensemble depuis plusieurs jours, personne ne mentionne sa peau rouge. Geryon croit entendre une chanteuse avec qui il s'entretient brièvement l'appeler « monstre », mais ce pourrait n'être qu'un

produit de son imagination – je reviendrai sur ce passage sous peu. La narration insinue que les personnages sont conscients de l'apparence physique de Geryon, mais jamais plus conscients que Geryon lui-même.

« **Who can a monster blame for being red?** » : *thèmes de la captivité*

La photographie fournit des outils à Geryon pour contourner la nécessité du langage. Devient-elle un outil de redéfinition et de réinterprétation pour lui, qui est enfermé dans son apparence de monstre ? Produit-elle une façon de voir le monde à travers une lentille rouge, à travers les yeux de Geryon ? Ce monde dans lequel il est pris comme dans une cage peut-il être traversé grâce à la photographie, qui deviendrait son échappatoire ? La pratique photographique témoigne d'un désir d'intelligibilité de soi et de définition de sa propre identité. Il taille les contours du soi à même le monde. Quand son frère lui demande quelle est son arme favorite, il répond simplement : « cage ». Son frère conteste pareille affirmation : « Cage, said his brother. / You idiot a cage isn't a weapon. It has to do something to be a weapon. / Has to destroy the enemy » (*Ibid.*, 33, italiques dans le texte). Geryon sait pourtant ce qu'est une arme. Geryon est pris dans son corps et il se sent assailli par la *stickiness* symbolique qu'il représente. Il est défini par son apparence qui le surplombe d'un sentiment d'inadéquation. Pour lui, la cage est son corps ainsi que le monde dans lequel il évolue et le langage dont il a hérité. Celui-ci assigne les différentes significations de « monstre » à Geryon avant même qu'il saisisse sa propre subjectivité. Les thèmes de la captivité et de la monstruosité sont intimement reliés. Geryon désire se libérer de son apparence de monstre qui l'emprisonne.

La récit rend compte de l'existence de cet enfermement quand il entretient une conversation avec une inconnue qui lui demande : « whose / tank are you in? » (*Ibid.*, 103, italiques dans le texte). Cette citation soutient l'idée qu'il est emprisonné dans son corps, dans l'affect et dans le monde. « All your designs are about captivity » (*Ibid.*, 55, italiques dans le texte), lui dit Herakles quand Geryon peint un graffiti du mot « *LOVESLAVE* » bordé d'ailes rouges. Pendant son voyage en Argentine, Geryon lit, dans sa chambre d'hôtel, un passage d'Heidegger qui porte sur le *Stimmung*¹⁹. Une fois sorti de sa chambre, il assiste à un spectacle de tango et il tient une

¹⁹ Carson fait maintes allusions à la phénoménologie et à Martin Heidegger dans *Autobiography of Red*. Il aurait été pertinent de se concentrer sur les rapprochements entre les notions du *Stimmung* et de l'affect dans ce travail, mais

conversation avec la chanteuse. Il l'entend lui dire : « Who can a monster blame for being red? » (*Ibid.*, 104, italiques dans le texte). Aurait-il mal entendu ? Elle répète et, cette fois, Geryon entend : « I said looks like time for you to get home to bed » (*Ibid.*, italiques dans le texte). Cette interaction est un jeu de mots qui ressemble en partie au lapsus. Il ne convient pas tout à fait de nommer ainsi cette forme langagière, mais le mécanisme utilisé est néanmoins semblable; ce que Geryon entend initialement témoigne d'un tourment et d'un discours inconscient qui l'habite. Cet épisode laisse transparaître une consternation perpétuelle en ce qui a trait à son apparence physique, à la manière dont il ne se fonde pas tout à fait dans le moule. Cette convention le fixe dans le rôle de monstre qu'il finit par accepter. S'il se défait parfois des lieux communs qui déterminent son apparence, est-il seulement possible de se débarrasser de cette idéologie qui nous dicte à quoi nous devons ressembler ?

Le signe « monstre » détermine Geryon. Il est prononcé par la narration et ne vient jamais des autres. En quelque sorte, la narration omnisciente prétend à une certaine neutralité. Elle devrait relater la « vérité », c'est-à-dire qu'on présume qu'elle peut poser un regard objectif. Si elle signale rituellement son statut de monstre, cela indique que Geryon apparaît ainsi. Ne pourrait-on supposer que la narration révèle la manière dont Geryon apparaît d'un point de vue social ? Geryon n'est pas un monstre sur le plan moral, il l'est en raison de son apparence. Cela provoque la préoccupation de la conscience du soi, un aspect essentiel de la honte. Dans *Les Anormaux*, un cours donné au Collège de France par Foucault, l'historien fait remarquer que les monstres et les anormaux ont toujours été des déviants sexuels. Foucault lie la monstruosité à la sexualité par des analyses spécifiques du déploiement des corps sexués, de la régulation des désirs propres, de la manipulation des espaces domestiques et de la taxonomie des actes sexuels tels que la sodomie (Puar et Rai 2002, 8). Il suggère que la monstruosité transgresse les limites naturelles, les classifications, la loi comme tableau (Foucault 2001, 90–91). Le monstrueux menace notre propre humanité et notre statut. Cela complique l'intelligibilité de Geryon et il éprouve de la difficulté à saisir qui il est du fait de cette association au monstre. De rares fois, « personne » remplace « monstre » dans *AoR*. Pourquoi ? Pour rappeler son humanité au·à la lecteur·rice ? Pour lui rappeler le monde dans lequel il se trouve, non pas le monde des monstres mythologiques de

hélas ! le temps nous manque. Le livre de Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (2008), amorce cette mise en relation d'un point de vue théorique.

Stésichore, mais le monde contemporain de Carson ? Pour mieux mettre afficher l'incongruité du contraste entre son apparence et son intériorité ? Pour troubler davantage son intelligibilité ?

La théorie de Butler introduite dans le premier chapitre s'avère utile dans cet exemple. Geryon émerge dans un monde qui établit des termes qui le précèdent, mais qui finissent par le définir, sur lesquels il n'a pas du tout mainmise. En d'autres mots, le monde produit un « je » qui s'approprie un langage donné, qui le précède. Geryon en rend lui-même compte : « *we are beings who have been thrown into something else* » (Carson 2016, 98). Il est le produit de sa matrice sociale. Il est jeté dans un monde qui le précède, le définit et lui donne les mots pour ce faire. Il doit apprendre à se définir et à vivre avec le signe « monstre », une figure mythique qui trouble l'ordre, les lois, les codes moraux, ce à quoi il ne correspond en rien. Il doit adopter le signe « monstre » et toutes ses connotations voilées sans même pouvoir s'en détacher.

« Of Red »

« Rouge » est un adjectif, ce qui s'avère significatif pour Carson. L'autrice nous indique, dès sa préface, qu'*AoR* entretient un rapport particulier à leur fonction :

What is an adjective? Nouns name the world. Verbs activate the names. Adjectives come from somewhere else. The word adjective (epitheon in Greek) is itself an adjective meaning "placed on top," "added," "appended," "imported," "foreign." Adjectives seem fairly innocent but look again. These small imported mechanisms are in charge of attaching everything in the world to its place in particularity. They are the latches of being (Ibid., 4).

Les adjectifs, pour Carson, sont queers. Ils ne sont pas tout à fait à leur place, ils semblent appartenir à un ailleurs. Geryon agit aussi comme un adjectif, en ce sens. Qu'est-il s'il n'est pas importé du mythe, « *"placed on top," "added," "appended," "imported," "foreign"* » ? L'autrice suggère que les adjectifs sont des liens entre le monde et l'être. Mais comment délimiter ce rapport, exactement ? Comment Geryon évolue-t-il dans le monde, dans lequel son corps rouge jure ? Si la couleur rouge est responsable « *of attaching everything in the world to its place in particularity* », si elle est l'une des « *latches of being* » de Geryon, Carson avance que toute l'expérience subjective du protagoniste se voit teintée de rouge, de *queerness*. Geryon s'attache

au monde à sa façon, en fonction de sa particularité. Les passages tels que « *He stood on his small red shadow* » (*Ibid.*, 24), « *The red monster sat at a corner table* » (*Ibid.*, 82) et « *funny red smell* » (*Ibid.*, 75) indiquent que la vie de Geryon est déterminée par son apparence physique, que ces adjectifs affectent et constituent l'expérience subjective et affective.

De quelle façon Geryon appréhende-t-il le monde à travers le prisme de sa rougeur ? De toute évidence, la couleur agit comme un rappel du mythe originel, elle renvoie à l'héritage de Stésichore. Dans les mains de Carson qui tord le mythe, quelles raisons justifient la préservation de la couleur rouge sur le corps de son protagoniste ? Si le monde mythique de la Grèce antique regorge de monstres, Geryon est un monstre à l'ère de la modernité. Ses ailes, la couleur de sa peau et le mythe hérité de Stésichore le transforment en un symbole d'altérité, en monstre. La *queerness*, chez Geryon, est exprimée de deux manières : du fait qu'il entretient une relation homosexuelle avec Herakles et à travers sa monstruosité, qui le situe à l'extérieur de la norme. Or, l'homosexualité, qui définit aussi Geryon, était historiquement associée à la monstruosité. Celle-ci le syntonise au monde, le positionne, dicte son comportement. Elle l'associe socialement et physiquement à des objets et des espaces. Geryon, queer et monstrueux, est particulièrement sensible à ces modalités puisque sa *queerness* se lit sur son corps, dont il cache les ailes continuellement.

AoR nous engage à réexaminer le corps. Le protagoniste ne maîtrise jamais tout à fait sa sexualité : il subit des attouchements sexuels répétés par son frère dès son enfance et il entreprend des relations sexuelles avec Herakles, qui se manifestent comme un droit de passage indispensable pour mériter de l'amour de ce dernier. Les épisodes homoérotiques vécus avec son frère suscitent une réflexion sur la différence entre ce qui lui est propre (à l'intérieur du corps et de l'être) et ce qui lui est l'extérieur, ce qui lui appartient et ce qui ne lui appartient pas. À la suite de cette première expérience sexuelle, Geryon s'engage à commencer son autobiographie où il répertorie « *all inside things / [...] and early death [la première expérience sexuelle ?] much to the despair of the community. He coolly / omitted all outside things* » (*Ibid.*, 29). Comment comprendre toutes les « choses intérieures » ? S'agit-il de ce qui est inexprimable par le langage ? Est-ce la raison pour laquelle il se tourne vers la photographie ? Est-ce qu'il faut entendre les « choses intérieures » selon un motif d'emprisonnement ? Quand son autobiographie prend enfin la forme d'un essai

photographique, il ne fait mention que d'un seul autoportrait. Pourquoi entend-il répertorier les « choses intérieures », alors qu'il n'y a que « son » histoire racontée par Stésichore et des photographies d'autrui qui apparaissent dans son autobiographie ? Comment, à partir de ces choix esthétiques, identifier ces « *inside things* », différencier ce qui est dedans et ce qui est dehors ? Pour le protagoniste, son autobiographie agit comme un exercice de délimitation; il doit apprendre à reconnaître ce qui est rouge et ce qui est lui, ce qui est intérieur et extérieur, ce qui se loge « *between the tongue and the taste* » (*Ibid.*, 72).

Le corps de Geryon agit comme un lieu de trahison et la sexualité fait jouer la déliaison entre le dehors et le dedans. Son corps s'apparente à des italiques, ce que Carson soutient quand elle écrit que Geryon et Herakles « *recognized each other like italics* » (Wachtel 2014). Ils reconnaissent en eux le principe de la différence, associé à la *queerness*. Leurs corps tranchent peut-être sur ce qui les environne parce qu'ils proviennent du mythe grec – à moins que ce soit leur orientation sexuelle. De toute évidence, cela démontre combien Geryon appartient au monde visible : « *it was one of those moments that is the opposite of blindness* » (Carson 2016, 39). Carson le reconnaît dans une des entrevues qu'elle donne à propos du roman :

Wachtel: *There's a great line: "They were two superior eels at the bottom of the tank and they recognized each other like italics." What is the nature of the attraction that you imagined between them?*

Carson: *Probably mutual strangeness. I think that's why I used italics. Everyone else is Roman font then these two people show up slanted and they see that. Automatic lightning* (Wachtel 2014).

L'italique agit-il comme un mécanisme de différence ? Dans un texte écrit, il permet d'accentuer une signification, par exemple. Carson, en comparant Herakles et Geryon à des italiques, souligne leur caractère particulier, leur étrangeté. Les italiques dans *AoR* remplissent un rôle de délimitation²⁰. L'utilisation de l'italique de Carson rappelle la façon dont Ahmed traite de la *queerness* dans *Queer Phenomenology*; « *[T]hese two people show up slanted* » fait écho à « *Things*

²⁰ Carson les emploie pour illustrer ce qui se démarque sur plusieurs plans. En outre, les dialogues apparaissent tous en italiques. L'italique relève la différence entre le dedans et le dehors, elle souligne le caractère intime, personnel du dialogue. Par la parole, le langage intérieur s'extériorise.

look right when they approach us from the right angle » (Ahmed 2006, 67). Pour Carson aussi le corps queer se pose de travers.

Le corps monstrueux

L'affect, particulièrement la honte, surplombe le corps de Geryon. La couleur rouge, la couleur de la peau de Geryon, évoque, comme je l'ai déjà avancé, la *queerness*, associée à la différence, au principe d'altérité, à l'extérieur des normes hétéronormées. En construisant un monde où Geryon est le seul monstre, Carson met l'accent sur l'isolement du protagoniste et sur le problème de la conscience du soi. La couleur rouge, qui rappelle toujours le corps et la singularité de l'expérience vécue de Geryon, est affective et le lie à la honte. Carson fait du corps monstrueux de Geryon un site affectif, ce qui est exprimé dans des citations telles : « *His wings were struggling. They tore against each other on his shoulders / like the little mindless red animals they were. / With a piece of wooden plank he'd found in the basement Geryon made a back brace / and lashed the wings tight. / Then put his jacket back on* » (Carson 2016, 53). Plus tard, quand Herakles remarque que Geryon semble mal se porter, ce dernier le rassure, mais ses ailes « *turn in, and in, and in* » (*Ibid.*). Dans la scène, Geryon se replie, il se cache sous son manteau, il ne supporte pas le regard d'Herakles. Il se sent inadéquat devant l'être qu'il aime et à qui il est attaché, ce qui conduit inévitablement à la honte. Je rappelle que la honte interrompt la communication par le repli du corps et le bris de regard, entre autres. Le corps monstrueux est le site de l'affect. Les ailes qui se replient sur Geryon rappellent ce recroquevillement particulier à la honte.

La question générale de l'affect préoccupe Geryon, ce que Carson prend la peine de souligner. Quand il se trouve dans sa chambre d'hôtel en Argentine, il se lance dans des réflexions heideggeriennes sur sa condition et sa place dans le monde. La scène témoigne de la prévalence de l'affect dans sa pensée. Il s'attarde principalement sur la question du *Stimmung*. De celle-ci, il retient que le *Stimmung* consiste à se trouver *dans* un certain état émotif :

*Panic jumped down on Geryon at three a.m. He stood at the window of his hotel room.
Empty street below gave back nothing of itself.
Cars nested along the curb on their shadows. Buildings leaned back out of the street.
Little rickety wind went by.
Moon gone. Sky shut. Night had delved deep. Somewhere (he thought) beneath*

*this strip of sleeping pavement
the enormous solid globe is spinning on its way—pistons thumping, lava pouring
from shelf to shelf,
evidence and time lignifying into their traces. At what point does one say of a man that he
has become unreal?
He hugged his overcoat closer and tried to assemble in his mind Heidegger's
argument about the use of moods.
We would think of ourselves continuous with the world if we did not have moods (Ibid.,
98).*

L'extrait confirme la théorie de Geryon qui conçoit le monde comme une extension du soi. Pour Geryon, le monde regorge d'affects. La phrase « *We would think of ourselves continuous with the world if we did not have moods* » communique l'idée que l'on se différencie des autres grâce aux émotions et à la dimension affective qui nous définissent. Pour Geryon, un des affects qui le détermine est la honte, identifiable sous la forme de l'humiliation : « *It was not the fear of ridicule, / to which everyday life as a winged red person had accommodated Geryon early in life* » (Ibid., 83). La peur du ridicule se rapporte à son apparence. On comprend donc que le problème se pose tôt dans sa vie, avant même qu'il puisse parvenir à se définir et à comprendre sa place dans le monde. Si Carson mentionne les paramètres de la peur et du ridicule, ils nourrissent un sentiment latent de honte.

Les expériences honteuses se logent en nous. Nous les préservons à l'intérieur de nous parce qu'elles sont trop difficiles à partager, à admettre. En fait, « la honte ne se dit pas, ne se montre pas, ne se représente pas » (Tisseron 1992, 1). Il est ardu de localiser la honte, de l'identifier dans la rupture d'un moment, parce qu'elle ne s'exprime pas. Dans le cas d'*AoR*, il est pertinent de dilater la définition de la honte pour y inclure la gêne et l'humiliation, dans leur relation à la conscience du soi. Comme je l'ai indiqué précédemment, la honte nécessite un·e témoin. Afin d'illustrer ce principe, la honte n'est jamais soulignée dans *AoR* sans la présence et le regard d'un·e autre : « *shame lives on the eyelids* » (Euripide 2008, 311). Les affects ressentis par Geryon se déploient quand un lien social apparaît, ce que *AoR* suggère au fil des interactions du protagoniste.

Les exemples tirés du roman qui mettent en relief la honte prennent place lorsqu'un autre personnage interagit avec Geryon. Son corps est au centre de ces rapports. Par exemple, au cours de son voyage à Buenos Aires, Geryon rencontre Lazer, un universitaire qui est de passage pour

donner une conférence. Ils se lient d'amitié et vont dîner ensemble. Lazer lui apprend que 12 % des enfants sont nés avec une queue, et que les médecins les amputent pour éviter d'angoisser les parents. Geryon réplique aussitôt : « I wonder what percentage / are born with wings » (Carson 2016, 97, italiques dans le texte), les ailes étant l'une des marques de la monstruosité sur son propre corps. Cette interaction témoigne d'un sentiment enfoui jusqu'alors. Quand il est question de « difformité », d'apparence non conventionnelle, Geryon tisse aussitôt un lien avec sa propre apparence. Après cette scène, Geryon prend son seul autoportrait photographique dont il est mentionné dans *AoR*, intitulé « *No Tail!* ». Carson décrit cette photographie comme celle d'un jeune homme et non d'un monstre. Le point d'exclamation contenu dans le titre témoigne d'une réjouissance ou d'un soulagement dans le fait de ne pas avoir de queue. Le titre de la photographie ne fait-elle pas foi d'un profond désir de similitude, d'appartenance ? Chez Geryon, le corps provoque la honte puisqu'il est marqué par une monstruosité réputée abjecte.

La honte est à nouveau explicite lorsque Geryon rencontre Herakles et Ancash, le nouvel amant de ce dernier, lors de son voyage en Amérique du Sud. Pendant l'une de leurs excursions, Geryon doit dormir dehors, sur le toit d'une maison. Les nuits sont froides, lui dit Ancash, qui connaît le climat. Ce dernier connaît une façon de s'enrouler dans une couverture pour que Geryon conserve sa chaleur jusqu'au matin. Le protagoniste, par contre, ne peut s'enrouler dans la couverture seul et Ancash lui demande d'enlever son manteau pour l'aider, ce à quoi Geryon résiste. Ancash perd patience et le lui retire de force, dévoilant les ailes de Geryon dont Ancash ignorait l'existence. Dans cette scène, le·a lecteur·rice comprend que Geryon cache perpétuellement ses ailes, mais aussi qu'il est continuellement assailli par la honte. Pourquoi les cacher si elles ne suscitent pas l'affect ?

Geryon démontre une réelle préoccupation quant au domaine affectif de son existence, comme en témoigne son intérêt pour l'œuvre de Heidegger. Son souci pour l'autobiographie, la définition d'un « je » qui lui semble par ailleurs insaisissable, trahissent son intérêt pour la question de l'affect. La honte apparaît donc comme un affect majeur dans *AoR*. Elle relève du domaine spéculaire, ce qu'*AoR* affirme à travers son protagoniste. Son corps, si visible, « *huge and wrong* » (*Ibid.*, 64), suscite la peur du ridicule, l'humiliation – la honte. Elle se manifeste

autour du sujet, de son apparence et du langage qui sert à le nommer. Geryon est associé au monstre et à toutes les connotations voilées et « *sticky* » qu'il porte depuis l'enfance.

Conclusion

Mon analyse d'*AoR* se structure selon les deux axes annoncés dans le titre même du roman : l'autobiographie et la couleur rouge. Si le roman et la production de Geryon ne sont pas de nature autobiographique, les mécanismes du genre littéraire enrichissent et informent le texte. Geryon tente de saisir le sens de son existence dans un monde qui lui a donné les conditions de sa propre émergence à travers différentes expressions aux résonances autobiographiques. L'auteur·rice d'une autobiographie le·a conduit à se comprendre comme le fruit du processus créatif de l'invention de soi. Le genre littéraire permet qu'une consolidation de l'identité prenne forme. L'autobiographie donne la possibilité à Geryon d'exercer une forme d'agentivité sur son autopoïèse. Il parvient ainsi à saisir son identité dans la construction de sa vie affective et intellectuelle. Dans l'autobiographie de Geryon, on y retrouve peu d'autoportraits. Cela reflète la vision du protagoniste selon laquelle la distinction objet/sujet est insaisissable. Geryon peine à se définir et à se posséder à travers le langage. Son histoire s'entremêle à celle des autres parce qu'ils l'habitent et le construisent ontologiquement. Geryon emploie la pratique de la photographie dans un effort d'organisation et de recherche de sens. Il apparaît limpide que la photographie, lorsqu'on la compare au genre autobiographique, relève d'un geste affectif. La photographie de Geryon, qui regorge d'affects et témoigne des effets du *punctum*, lui permet de réfléchir et de considérer sa propre intelligibilité. La photographie déchiffre sa relation entre le moi et le monde. L'autobiographie pose une question philosophique; Geryon tente de saisir qui il est et quelle est sa place dans le monde. *AoR* essaie de saisir son intelligibilité et les contours de soi, c'est-à-dire de déterminer où ces contours s'effacent et où ceux du monde apparaissent. *AoR* cherche et définit le locus où le travail de définition de soi peut s'effectuer.

Si ses photographies sont affectives, l'apparence de Geryon l'est tout autant. La conception du soi se fonde sur la façon dont on apparaît au regard de l'Autre, et la narration atteste ce rapport spéculaire. L'évocation de la couleur rouge se rapporte, par extension, au monstre et à la *queerness*, et donc au principe de différence et à la honte. Ses ailes, la couleur de sa peau et le

mythe hérité de Stésichore le transforment en un symbole d'altérité. Ce principe de différence le poursuit et se colle à lui; il gouverne son monde de possibles. Dans *AoR*, l'interpellation délétaire « monstre » s'attache à Geryon, lui devient inhérente et constitutive, et bloque – ou complique – l'accumulation de toutes autres formes d'association. Le corps occupe une place significative dans la compréhension du soi pour Geryon. Il agit comme un lieu de trahison et de déliaison entre le dehors et le dedans dès son enfance, à partir d'un moment potentiellement traumatique. Carson apparente le corps de Geryon à des italiques; il apparaît « *slanted* », visiblement queer. Dans le cas d'*AoR*, la définition de la honte se dilate pour y inclure la gêne et l'humiliation, qui établissent un rapport important aux mécanismes de la conscience de soi. La honte n'est jamais soulignée dans *AoR* sans la présence d'un·e autre et il apparaît clair que les affects ressentis par Geryon se déploient quand un lien social se dessine. Geryon parvient à se distinguer dans le monde grâce aux émotions et à la dimension affective qui le traversent. La honte le définit, ce qui nous est révélé à travers la perception du corps monstrueux. Carson offre Geryon comme une allégorie de sa *queerness*.

Chapitre 3 — Au salon des refusé·e·s : le rejet radical de la honte d’Adrienne Rich

Your silence today is a pond where drowned things live
— Adrienne Rich

Shame is to femininity as rage is to masculinity.
— Jack Halberstam

La réflexion précédente au sujet de *AoR* concernait la manière dont la honte s’inscrit dans le processus de la formation de l’identité d’un personnage queer. Les interrogations qui animent désormais ce chapitre se déplacent de l’intériorité du sujet pour considérer l’aspect social de la honte – un mouvement qui rappelle celui de l’affect lui-même. L’évaluation de la honte dans le travail d’Adrienne Rich, poète américaine lesbienne de la deuxième vague féministe, demande de faire ce geste, de s’éloigner de l’intériorité du sujet afin d’en considérer la dimension sociale. Peut-on déchiffrer les effets de la honte et que provoquent-ils ? Rich ne fait pas explicitement mention de l’affect dans ses textes. En tant que lecteur·rice, il ne constitue pas non plus ce qui est le plus remarquable ou intéressant dans sa poésie. À moins que ce le serait-ce ? À la lumière d’une lecture attentive, la honte, tacite, se déchiffre. La poésie de Rich traduit le désespoir de la locutrice²¹, le désir complexe et ardent de toucher et d’être proche d’une autre. Enfin, le *pathos* de ne se sentir vraie que derrière des portes closes. Ce mémoire porte donc sur la façon dont Rich traite indirectement de la honte. Si l’affect s’inscrit sur la psyché lesbienne, il déclenche également une fascinante intervention quant à son inscription dans le tissu social.

L’association entre Rich et la honte trouve son inspiration dans le grand projet de la poète qui visait, peut-être à son insu, à annuler les effets de la honte proprement dite. Au cœur de son œuvre se trouvait une préoccupation pour les idées de communauté, d’harmonie, le souhait d’offrir des espaces et des lieux de parole aux femmes. La honte opère sur ce terrain. Elle réduit au silence, isole, défait les connexions et les liens sociaux. Heather Love, autrice de *Feeling Backwards*,

²¹ J’emploie « locutrice » au féminin plutôt que sa forme neutre « locuteur·rice » puisque le projet de Rich consistait à offrir une voix aux femmes cisgenres.

écrit : « *Early work in gay and lesbian studies tended to deny the significance of [...] depressing accounts. These critics responded to the history of violence and stigmatization by affirming the legitimacy of gay and lesbian experience* » (2). Pensons-y : si Rich avait admis avoir honte de son identité lesbienne dans les années 1970, cela n'aurait-il pas légitimé le lien entre la honte et la *queerness* ? Rich n'aurait jamais voulu alimenter une idéologie hétérosexiste. Ainsi, la honte est présente dans les pages de sa poésie et dans ses actions politiques, qui visent à créer une communauté de lesbiennes (et seulement de lesbiennes), sans être réellement formulée, voire interrogée. Je démontrerai dans ce chapitre que le rejet catégorique de la honte est à l'origine de ses actions politiques et de sa poésie engagée.

L'objectif de ce chapitre n'est pas de psychanalyser Rich, ce qui se révélerait non seulement maladroit, mais impertinent. Il ne sera pas question de prouver que Rich avait honte de son identité lesbienne. Bien sûr, la honte était présente chez Rich. Comment pouvait-il en être autrement ? Le projet de langue commune de la poète – dont ce chapitre traitera – émerge après tout d'un système d'oppression et de domination patriarcale capitaliste²² qui pathologise la communauté 2SLGBTQ+ et la couvre de honte. L'homosexualité connaît « *a long history of association with failure, impossibility, and loss* » (*Ibid.*, 21). Love rassure le·a lecteur·rice tout de suite après cette affirmation : « *I do not mean by this that homosexual love is in its essence failed or impossible, any more than regular love is. The association between love's failures and homosexuality is, however, a historical reality, one that has profound effects for contemporary queer subjects* » (*Ibid.*). Cependant, mon mémoire veut plutôt clarifier le lien entre la honte et l'identité lesbienne dans la poésie de Rich, pour ensuite énoncer les possibles politiques et les tactiques éthiques que cette relation produit. Ainsi, je désire démontrer que la honte, qui loge à la bordure de l'autopoïèse du sujet queer, est un affect puissant qui possède une efficacité et une force productives et positives. Dans le cas de Rich, je me concentrerai tout particulièrement sur les résonances féminines et lesbiennes de cette dernière affirmation.

²² Pour lire sur la manière dont le capitalisme opprime les femmes, voir *Patriarchy and Accumulation on a World Scale* de Maria Mies, *Caliban et la Sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive* de Silvia Federici et *L'Ennemi principal* de Christine Delphy. Pour lire comment le capitalisme opprime la communauté queer, voir l'article « *Capitalism and Gay Identity* » de John D'Emilio.

Dans l'acte qui consiste à cerner les effets de la honte, il devient possible de dégager les aspects les plus captivants de la théorie d'Eve K. Sedgwick : son énergie transformationnelle et son pouvoir productif. Dans ce chapitre, il sera également sujet des émotions et des états contigus à la honte : le désespoir, le ressentiment, la passivité, l'amertume et la solitude. Love lie ces émotions à l'expérience de l'exclusion sociale et à l'« impossibilité » historique du désir homosexuel (*Ibid.*, 4). Les textes de Rich contiennent ces émotions et affects ou alors mettent en œuvre une lutte active contre certains d'entre eux. On ne peut pas se débarrasser de la honte, ressentie comme un affect négatif. Rich, pourtant, voulait s'en défaire. Il s'agit ici d'en étayer les manières transformationnelles, imaginatives, militantes.

Adrienne Cecile Rich

Rich est l'une de ces poètes qui connaissent une surprenante évolution, non seulement sur le plan artistique, mais surtout sur le plan personnel. Dans le *New York Times Review*, on lit qu'elle débute comme une « *polite copyist of Yeats and Auden, wife and mother. She has progressed in life (and in her poems...) from young widow and disenchanted formalist, to spiritual and rhetorical convalescent, to feminist leader ... and doyenne of a newly-defined female literature* » (Muske 1985, italiques dans le texte). Sous l'influence de son père, elle publie d'abord des poèmes formalistes, conventionnels. L'un de ses premiers recueils, *A Change of World* (1951), lui vaut le prix prestigieux du *Yale Younger Poets Award*. À partir des années 1960 et 1970, son travail se radicalise, tant par l'usage de vers libres que par son contenu féministe et politique. Ses poèmes produits au cours des années 1970 et 1980 agissent comme des textes centraux du mouvement féministe de la deuxième vague. À sa mort en 2012, elle était reconnue comme l'une des poètes américain·e·s les plus acclamé·e·s (Poetry Foundation 2021a).

Adrienne Rich naît à Baltimore, Maryland, en 1929. Fille aînée d'un pathologiste renommé, Arnold Rich, et d'une pianiste et compositrice, Helen Rich, ses parents lui réservent de grandes ambitions intellectuelles. Dans son essai « *Split at the Root* », elle écrit :

nobody else's father had collected so many books, had traveled so far, knew so many languages [...] My father was an amateur musician, read poetry, adored encyclopedic knowledge. He prowled and pounced over my school papers, insisting

I use 'grown-up' sources; he criticized my poems for faulty technique and gave me books on rhyme and meter and form. His investment in my intellect and talent was egotistical, tyrannical, opinionated, and terribly wearing. He taught me, nevertheless, to believe in hard work, to mistrust easy inspiration, to write and rewrite; to feel that I was a person of the book, even though a woman; to take ideas seriously. He made me feel, at a very young age, the power of language and that I could share in it (Rich 1994, 154–155).

Rich se distingue dans ses études et obtient un diplôme du Radcliffe College, une institution privée annexée à Harvard, qui assure l'éducation des femmes. Quand Arnold Rich meurt en 1968, sa fille consacre sa vie à accomplir le rêve de son père : devenir une poète talentueuse et reconnue. Selon Hilary Holladay, la biographe d'Adrienne Rich, elle l'avait aussi durablement détesté. Les rêves que son père réservait à Adrienne se montraient si séduisants, « *she could hardly distinguish between his directive and her desire to fulfill it* » (Holladay 2020, 12). En 1953, elle épouse Alfred Conrad, professeur d'économie à Harvard, avec qui elle a trois enfants. Leur mariage se détériore au cours des années 1960, au moment où Rich vit un engagement politique croissant : « *the experience of motherhood was eventually to radicalize me* » (Rich 1994, 160). Conrad se suicide en 1970.

En réaction à cette perte et à la violence causée par la guerre du Vietnam, Rich publie *Diving Into the Wreck : Poems 1971-1972* (1973), un recueil emblématique en raison de son audacieux investissement dans les causes féministes et politiques. *Diving* remporte le National Book Award. Rich accepte le prix aux côtés de ses contemporaines, Audre Lorde et Alice Walker, au nom de toutes les femmes – une décision longtemps acclamée²³. La carrière de Rich se divise

²³ Si cette décision est acclamée, elle ne s'avère pas nécessairement l'acte symbolique que Rich croyait accomplir. Rich se montre peu sensible à l'égard de l'une des femmes mise en nomination, Eleanor Lerman : « *No matter how much clout the other women had, she felt they had no right to tell her what to do. Women's rights had come up in conversations with her neighbors, privileged women who thought activism was necessary. The discussions irritated her. Contemplating the phone calls she was getting from her fellow nominees, she felt like it was more of the same. She asked herself, "Who are these elitist, educated, fancy-schmancy women to tell me what my situation is?" Men were not my problem. Money was, work was* » (Holladay 2020, 638).

en trois sections²⁴ : de 1951 à 1971²⁵, de 1973 à 1985²⁶ et de 1986 à 2012²⁷. L'année 1973 marque la publication de *Diving Into the Wreck*, l'œuvre la plus connue de Rich. Le recueil inaugure une préoccupation de Rich — qui ne la quittera jamais — envers l'histoire des femmes, de la sexualité, du patriarcat, du racisme et de la violence éthique et politique. Dans *The Dream of a Common Language* (DCL) et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (WP), nous trouvons aussi les thèmes de la solitude, d'une inconcevable douleur, du désir, de la politique. Ces recueils illustrent la manière dont Rich négociait son identité lesbienne avec le contexte social des années 1970, une période qui est délimitée par les émeutes de Stonewall et l'apogée de la libération sexuelle et du mouvement de libération gaie.

Rich ne prend conscience de son homosexualité qu'après la mort de Conrad. Elle fait son *coming out* après la publication de *Wreck*, d'abord auprès d'amie·e·s, puis publiquement avec « Twenty-One Love Poems », l'un des premiers poèmes d'amour ouvertement lesbiens connus en Amérique du Nord. À cette époque, la poète n'aspire pas seulement à l'amour entre personnes du même sexe, mais aussi à la formation de communautés et d'espaces réservés aux femmes. Elle publie plusieurs essais tels que « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » (1980) et des livres tels que *Of Woman Born* (1976), qui contribuent aussi à sa renommée. La correctrice d'*Of Woman Born* était la jeune poète et romancière jamaïcaine Michelle Cliff, de qui Rich devient amoureuse. En 1976, Rich vivra avec Cliff jusqu'à la fin de ses jours. Elles dirigeront la revue féministe et lesbienne *Sinister Wisdom*. Si Rich était déjà une grande poète de gauche, avant la publication de *Wreck*, ce dernier recueil la propulse au rang d'activiste et de personnalité publique. Grâce à sa poésie et à ses essais, elle vit alors une prodigieuse métamorphose. En écrivant DCL, elle parvenait en effet à réinterpréter la vie des figures de femmes de caractère, courageuses et

²⁴ Cette division du corpus de Rich est largement acceptée chez ses commentateur·rice·s, je l'emprunte de *Understanding Adrienne Rich* (2016) de Jeannette E. Riley.

²⁵ *A Change of World* (1951); *The Diamond Cutters* (1955); *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963); *Necessities of Life* (1966); *Leaflets* (1969); *The Will to Change* (1971).

²⁶ *Diving into the Wreck* (1973); *Poems: Selected and New* (1974); *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976); *The Dream of a Common Language* (1977); *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981); *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950–1984* (1984).

²⁷ *Your Native Land, Your Life* (1986); *Time's Power* (1988); *An Atlas of the Difficult World* (1991); *Dark Fields of the Republic* (1995); *Midnight Salvage* (1999); *Fox: Poems 1998–2000* (2003); *The School among the Ruins* (2006); *Telephone Ringing in the Labyrinth* (2009); *Tonight No Poetry Will Serve* (2011).

exemplaires, telles qu'Elvira Shatayeva²⁸ et Marie Curie. Rich voulait désormais amplifier cette stratégie et faire résonner la voix de toutes les femmes et ne pas se limiter à celles de figures illustres.

Affects queers

Le fait d'insister sur la présence de la honte à propos du travail d'une militante et poète fièrement lesbienne aussi reconnue qu'Adrienne Rich peut sembler malavisé. Pourtant, ce qui me frappe dans mes lectures des recueils *The Dream of a Common Language* publiés en 1978 et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* publié en 1981, est l'acharnement de Rich à créer l'espace physique et affectif requis pour former une communauté de femmes lesbiennes²⁹, un geste qui s'oppose directement à l'affect (j'y reviendrai). La formation de cette communauté implique que les femmes puissent évoluer dans un monde où elles se reconnaissent entre elles. Ce monde leur fournit un langage afin qu'elles s'expriment librement, qu'elles participent à une émancipation radicale de leur oppression. Le rêve d'un langage commun, le titre et le sujet de son recueil publié en 1978, s'avère un projet important pour Rich, un objectif pour lequel elle travailla sans relâche, dont elle espérait que sa poésie et sa prose nourrissent le rêve. Rich fera de sa vie un acte d'émancipation et voudra rendre ce choix possible à toutes les femmes. Si Rich entreprend un projet audacieux, c'est qu'elle présuppose que ce monde n'existe pas encore, qu'il faut le construire et s'inspirer des possibles de l'imaginaire.

Se défaire de la honte

Dans un article en réponse à la conférence *Gay Shame* organisée par Valerie Traub et David Halperin en 2003, Jack Halberstam se prononce contre l'importance accordée à la honte, un affect

²⁸ Elvira Shatayeva était une alpiniste professionnelle russe. En 1974, elle tenta une ascension du pic Lénine avec un groupe composé uniquement de femmes, une première historique. Le groupe comptait Nina Vasilyeva, Valentina Fateyeva, Ilsinar Mukhamedova, Tatyana Sardashova, Galina Perekhodyuk, Lyudmila Manzharova et Irina Lyubimtseva. Elles ont perdu la vie sur les flancs du pic.

²⁹ Même si je regrette fervemment cette affirmation, il m'apparaît vital de signaler une réserve. La définition de la catégorie « femme » offerte par Rich est restreinte et ne fait pas place aux femmes trans. En d'autres mots, et à mon grand dam, Rich prônait une mentalité de TERF (*Trans-Exclusionary Radical Feminist*). Rich changea d'avis sur des questions de féminisme radical au cours de sa vie. J'aimerais lui donner le bénéfice du doute, mais j'estime qu'il faut demeurer vigilant·e à ce sujet.

qu'il juge anachronique et qui concerne, selon lui, l'homme blanc³⁰. Il met en garde contre les implications négatives possibles d'une politique de la honte : elle pourrait glorifier un passé pré-Stonewall et négliger les discours plus actuels sur le transsexualisme, la race et l'immigration. Pourtant, il admet : « *we cannot completely do without shame* » (Halberstam 2005b, 220). La honte marque le « *we* », qui occupe ici la place de la communauté queer. Plusieurs facteurs mènent à l'association entre le sujet queer et la honte. En premier lieu, il est possible d'identifier un de ces facteurs dans le principe de l'hétéronormativité (ou de l'hétérosexualité compulsive, ainsi que la nomme Rich), qui donne l'illusion d'agir selon une dimension morale. Mener une vie hétéronormative revient à mener une vie « bonne » : obtenir un emploi stable, se marier, posséder une maison, avoir des enfants, économiser pour financer leurs études universitaires, etc. — bref, le rêve américain. Le mouvement LGBT³¹ des années 1990 condamne cette hétéronormativité et son obligation de conformité à des normes sociales jugées irrémédiablement hétérosexuelles et hétérosexistes (Halperin et Traub 2010, 7). L'hétérosexualité, à vrai dire, tend faussement vers l'universalité; la société prétend qu'elle est l'orientation sexuelle par défaut. S'en dégager, ou ne jamais y adhérer, signale le rejet de ce qu'elle propose : le couple marié et dit légitime, les enfants, etc. Ne pas adhérer à cette norme revient ainsi à être jugé·e comme immoral·e et à subir l'affect de la honte.

Pour Halperin et Traub, la honte queer requiert notre attention même si elle n'est pas populaire parce qu'elle n'a, en fait, rien d'anachronique. Elle est intrinsèque à un thème beaucoup plus répandu et courant aujourd'hui, la fierté gaie :

[g]ay pride has never been able to separate itself entirely from shame, or to transcend shame. Gay pride does not even make sense without some reference to the shame of being gay and its very successes (to say nothing of its failures) testify to the intensity of its ongoing struggle with shame (Ibid., 3–4).

³⁰ Dans *Shame and White Gay Masculinity*, Halberstam émet que la honte associée au désir queer, si on ne l'aborde pas avec rigueur, risque de ne concerner que des homosexuels blancs. Il identifie dans cette démarche un rejet de la théorie féministe et des critiques formulées par des personnes queers de couleur. Selon Halberstam, l'avenir de la *queer theory* repose sur l'abandon des politiques identitaires des hommes gais blancs, l'apport des critiques radicales inspirées du féminisme et des études ethniques, non pas des études queers blanches. Son argument prend forme à partir de son observation que la politique queer contemporaine antihomonormative provient des groupes racisés et des communautés d'immigré·e·s. Cet apport récuse la mythologisation du passé queer préconisée par les communautés gaies blanches.

³¹ Je préfère évidemment l'abréviation 2SLGBTQ+, mais il serait erroné de l'employer dans le contexte des années 1990.

Je me rappelle d'un ami qui, au cours de mon adolescence, refusait de fréquenter le festival de la fierté gaie. Pour lui, ce festival incarnait l'altérité indéniable de la communauté queer, ce qui, je crois, le blessait profondément parce qu'il mettait aussi en évidence une exclusion systémique. « Quand les homosexuel·le·s seront véritablement accepté·e·s », lançait-il, « on ne ressentira plus le besoin de tenir un festival pour se dire fier·ière·s. » En d'autres mots, s'affirmer fier·ère dans ce contexte suppose toujours qu'il y a une raison ou un doute de ne pas l'être, qu'on doit lutter sans cesse contre un courant ou discours dominant qui nous menace. Se dire fier·ère est en fait un mouvement de résistance contre une réalité qui dicte que nous devrions nous sentir honteux. Eve K. Sedgwick remarque que la honte et la fierté sont intrinsèquement liées : « *shame turns itself skin side outside; shame and pride, shame and self-display, shame and exhibitionism are different interlinings of the same glove* » (1993, 5). Le mouvement de la fierté gaie vise la déstigmatisation totale de l'homosexualité et de la *queerness*. La fierté gaie encourage donc une suppression de la honte attachée à l'identité personnelle et sociale de la *queerness*. En fait, comme le proposent Halperin et Traub, le but de la fierté gaie est irréalisable puisque celle-ci repose sur un impensé; la fierté ne peut se comprendre sans la présence de la honte.

« *Queer* » comme site de contestation collective

Butler remarque cette même impossibilité du sujet queer à s'extirper de la honte, localisée dans le terme « queer », préconisé par la communauté 2SLGBTQ+. « Queer » fait référence à une pratique linguistique dont la tradition est de projeter la honte sur le sujet ainsi nommé (Butler 2011, 172). Ce sujet se réapproprie un passé marqué par l'injure et l'insulte. Le terme « queer » opère selon le principe du mot en n, ce que Butler déplore comme tactique de réappropriation. Iel reconnaît que le terme ne peut se dissocier de son passé teinté de honte. Si un terme dépréciatif est rattaché à un passé problématique, pourquoi en serait-il différent pour les sujets de la honte ? Le terme « queer » puise justement sa force de cette référence à l'insulte, à la pathologisation historique des homosexuel·le·s et des personnes transgenres. Si le terme « queer » « *is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage* » (Ibid., 173). Pour Butler, la

réappropriation ne peut prendre place qu'au moyen d'un procédé référentiel qui réitère l'insulte sans cesse. Sedgwick lui fait écho quand elle souligne que la principale raison pour laquelle

the self-application of "queer" by activists has proven so volatile is that there's no way that any amount of affirmative reclamation is going to succeed in detaching the word from its associations with shame and with the terrifying powerlessness of gender-dissonant or otherwise stigmatized childhood (1993, 4).

Le terme « queer » est donc associé à l'insulte, à la honte, à une stigmatisation qui prend forme dès l'enfance. Il indique une forme de « *spoiled identity*³² ».

Michael Warner remarque que la *queerness* implique une stigmatisation qui déclenche la honte. La honte ordinaire, nous dit Warner, s'efface avec le temps. La stigmatisation du sujet queer affecte son identité sociale, c'est-à-dire que la stigmatisation ne se limite pas à un acte dépréciatif, une insulte par exemple, identifié dans un continuum temporel dont il est possible de s'extraire :

Ordinary shame, by contrast, passes. One might do a perverse thing and bring scorn or loathing on oneself, only to sober up and make excuses, move to a new town and start over, stay and outlive the memory, or redeem oneself by fine deeds. This kind of shame affects one's biographical identity. The shame of a true pervert—stigma—is less delible; it is a social identity that befalls one like fate. Like the related stigmas of racial identity or disabilities, it may have nothing to do with acts one has committed. It attaches not to doing, but to being; not to conduct, but to status (Warner 2000, 27–28, je souligne).

La définition de Warner rappelle, à vrai dire, la dichotomie qui se manifeste entre la culpabilité et la honte que j'ai abordée dans le premier chapitre. L'affect découle d'une marque d'infamie qui s'amalgame à ce que nous sommes. Ainsi, la honte est tout de même reliée au statut social, à l'identité. Le soi, peu importe la manière dont il occupe un espace propre, est honteux. Warner insiste sur la vulnérabilité des personnes queers et des femmes à cet affect de honte. Il rappelle

³² Warner et Love font référence à cette notion de « *spoiled identity* » tirée d'une étude du sociologue Erving Goffman intitulée *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Warner, influencé par Goffman, relie l'identité souillée au stigmaté, « *a mark on the body, like a brand or a tattoo or a severed ear, identifying a person permanently with his or her disgrace. Among the Greeks, it may have been punishment for a deed such as treason or running away from a master. It marked the person, not the deed, as tainted* » (Warner 2000, 27–28). Ainsi, l'action marque l'identité de la personne. Elle la souille de manière permanente, l'action équivaut même à plaquer la matérialité de la souillure sur le corps du sujet.

que la grande majorité des enfants vivent dans une famille composée de personnes hétérosexuelles. Ce rapport de proximité produit une forme d'aliénation, une impression de secret par rapport à l'identité et la honte ainsi dissimulée. Warner soutient qu'aucune démonstration d'ouverture de la part des adultes ou de progrès en matière de droits civiques ne parvient à supprimer l'expérience de la différence chez les enfants. Iels portent ce que Warner nomme le fardeau de la divulgation. « *No wonder so much of gay culture seems marked by a primal encounter with shame* », assure-t-il (*Ibid.*, 8). La honte se rapporte donc, selon Sedgwick et Warner, à l'enfance, et ce lien entache la relation à l'identité. Sedgwick prévient que les stratégies politiques qui visent à se défaire de la honte, que ce soit de manière individuelle ou collective, sont vouées à l'échec. Lorsque la honte s'empare de nous, elle ne prend pas la forme d'une émotion distincte de nous-mêmes ou du groupe; elle nous est intrinsèque et ne peut être retranchée des processus de la formation ontologique.

Potentiel productif de la honte

La honte semble inévitablement rattachée à l'identité et au désir queer, à la subjectivation du genre et du binarisme sexuel hétéronormatif. La honte est un affect à la fois hautement intime, personnel, mais tout autant social. Elle est un affect de proximité (Probyn 2005, 33); elle se développe quand on détecte la présence de l'Autre, qui met en relief la conscience que nous avons de nous-même. À ce sujet, Tomkins revitalise la notion de la honte et la lie à l'intérêt, ce qui démontre le pouvoir productif de l'affect. Probyn soutient que l'utilité de la honte, dans un cadre théorique et pédagogique, se loge dans ce lien à l'intérêt :

Rather, interest is positive in its sense of being opposed to a negative or substrative state: it adds rather than takes away. In line with what Foucault would call positivity, shame is always productive. In this sense, it produces effects—more shame, more interest—which may be felt at a physiological, social, or cultural level. When we feel shame it is because our interest has been interfered with but not canceled out. The body wants to continue being interested, but something happens to “incompletely reduce” that interest” (*Ibid.*, 15).

La sociabilité de la honte lui confère donc un potentiel productif. Elle peut générer une nouvelle façon de penser et de conceptualiser les corps, la société et l'intersubjectivité :

The feeling of shame teaches us about our relations to others. Shame makes us feel proximity differently, understood as the body's relation to itself, the self to its self, and comprehended within a sphere that is human and nonhuman, universal and particular, specific and general. I see the expression of shame—and the counterexpressions to shame (Ibid., 33–34).

Nos relations aux autres et à soi ainsi que l'expression perceptible de la honte se lisent sur le corps et dans la fréquentation de certains espaces. Cette fréquentation fait référence à une disposition psychique comme celle qu'Ahmed considère dans *The Culture Politics of Emotion*³³. L'affect se lit sur le corps et de là découle son aspect social.

Elsbeth Probyn, dans *Blush*, met l'accent sur ce pouvoir productif de la honte. Elle souligne l'importance de considérer son expression corporelle. La honte *produit* des effets discernables sur le plan personnel ou collectif. Dans une logique foucauldienne, l'affect est positif parce qu'il s'oppose à un processus négatif ou soustractif. L'expérience de la honte réclame une forme de reconnaissance. Probyn insiste sur le rougissement, le bris du regard et le recouvrement du visage occasionnés par l'affect. La honte nous exhibe au regard d'autrui dans des moments de rupture, des moments où la personne assujettie à la honte veut oblitérer le regard, se camoufler ou se faire petite. La honte, lorsque reconnue, requiert une évaluation de soi. Elle interroge la raison de nos actions, notre façon d'être, notre caractère, notre condition. La honte interroge ce que veut dire être humain. Elle met en relief la dimension affective de la transmission des valeurs culturelles (*Ibid.*, 34). La honte organise aussi les relations sociales. Les personnes queers ont d'ailleurs fait usage de la honte pour se rapprocher du collectif. La conférence *Gay Shame* organisée en 2003 par David Halperin et Valerie Traub offre un exemple concret : un rassemblement de personnes queers prêtes à se livrer sur la question de la honte qui les habitent toutes profondément à des degrés variables. Quand elle est reconnue, la honte peut se déployer dans des actes de résistance dont nous constatons les effets dans la poésie de Rich.

Puisque Rich n'explicité pas le rôle de la honte dans ses écrits, je ne chercherai pas à créer des associations injustifiées. Pourtant, si l'on tient compte des contextes historique et social desquels la pensée de Rich émerge, celle-ci se trouve assujettie à une honte marquée en relation

³³ Voir le chapitre 1.

avec sa sexualité et son identité. Si Rich n'en fait presque jamais mention dans sa poésie ni dans sa prose, elle parle abondamment de domination, d'oppression, de l'impossibilité d'être entendu·e, d'une conscience presque paranoïaque de soi et de son corps, d'être empêché·e de vivre librement – tous des thèmes liés à l'association entre la honte et la *queerness*. Elle écrit dans son essai « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » : « *Lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. [...] It has, of course, included isolation, self-hatred, breakdown, alcoholism, suicide, and intra-woman violence* » (178). Elle se soucie sans cesse de son apparence devant l'Autre, ce qui se révèle, par exemple, en filigrane dans la juxtaposition de son corps et d'une ville bourdonnante et menaçante, du personnel et du social (*Close to your body, in the / pain of the city / I turn [...] [Rich 1981a, 3]*).

Si elle n'explicite pas la honte, je suggère qu'elle n'en fait pas mention parce qu'elle cherchait à ne plus être définie par elle, qu'elle ne voulait pas non plus donner raison aux hétérosexistes. Je soutiens que le projet de Rich reconnaît la honte, qu'il vise à démanteler ses effets et que la poète rejette avec véhémence la mise en relation de la honte et du lesbianisme. De cette manière, un refus de la honte peut donner lieu à des stratégies et à des projets politiques semblables à ceux de Rich, qui lui permettent de vivre une vie authentique : « *shame can be a powerful tactic in the struggle to make privilege (whiteness, masculinity, wealth) visible* » (Halberstam 2005b, 220). Rich privilégie une tactique politique, un « *performative act of refusing the foreclosure on action that a shamer tries to induce* » (Berlant, Najafi et Serlin 2008). La poète refuse fermement de produire l'affect, ce qui s'avère être une position de résistance. Rich réclame l'identité et la sexualité lesbienne avec, bien sûr, « *Twenty-One Love Poems* », mais aussi avec l'entièreté de son œuvre à partir de *DCL*. Par un refus de la honte, elle conteste également la structure normative qui lui imposerait cette honte. Le potentiel d'un démantèlement semblable de l'évènement affectif initie une mobilisation stratégique, un outil politique et critique.

Je me concentrerai maintenant sur les différents symptômes d'une société qui encourage et exige une hétérosexualité compulsive, un terme que Rich emploie. Pour la poète, le fait d'être lesbienne la définissait; elle refusait de devoir se le reprocher. Elle demeurait toutefois consciente qu'elle vivait dans une société oppressive qui ne l'acceptait pas comme une égale et qui faisait

violence aux personnes queers. Tous ces éléments se retrouvent dans les discours qui gravitent autour de la honte. Le rêve d'une langue commune, le grand projet de Rich, répond à la question que pose Warner au début du nouveau millénaire : « *what will we do with our shame?* » (2000, 3).

Genre et honte : thèmes de domination et d'oppression

Dans son ouvrage *Writing Shame: Contemporary Literature, Gender, and Negative Affect* (2020), Kaye Mitchell soutient que les femmes sont particulièrement sujettes à la honte. Mitchell fonde en partie ce lien sur l'association entre la visibilité et l'affect. Elle rappelle que la femme est assujettie au regard de l'autre plus que ne l'est un homme – j'aimerais rappeler à ce sujet les mots de Ruth Leys : « *shame is identical to exposure* ». Qu'est-ce qui se voit alors, qu'est-ce qui est exposé-e ? Le corps féminin, le site où convergent perception et identité, discours et représentations de la féminité, révèle l'expression généralisée du déshonneur dans une société sexiste (Mitchell 2020, 151). Il semble que le corps féminin, exposé au regard, devient le *locus* de la honte. Le corps féminin, souvent considéré comme un corps-objet, a été historiquement soumis au regard de l'Autre, offert en spectacle. L'acte d'habiter le corps féminin signifie en partie le fait d'être défini-e par ce regard. Les statuts social et sexuel de la femme découlent de cette configuration et la honte s'insère dans ce rapport.

En bordure de l'expérience de la sexualité, tout particulièrement chez les femmes, existe la honte. Il est un affect puissant souvent conjugué au sexe et à la sexualité. L'institutionnalisation des formes sociales et religieuses qui encadre la sexualité des femmes noue le lien entre celles-ci, la honte et la stigmatisation (Johnson et Moran 2013). L'incarnation du corps féminin met en relief le rapport bien souvent saturé de honte des femmes à leur corporéité. Quand John Berger écrit : « *men act and women appear* », il relève la division binaire corps/esprit, le fait que les femmes sont subordonnées à la corporéité. Cela entraîne une amplification de l'affect de honte chez les femmes, qui sont plus « *attuned* », pour emprunter l'expression de Sedgwick, à l'affect. Comme l'affirme la philosophe Sandra Lee Bartky, la honte est « une caractéristique structurelle » de la manière dont les femmes font l'expérience du monde et d'elles-mêmes. Selon Bartky, la honte s'immisce dans l'architecture de l'expérience vécue des femmes. Bartky décrit la honte ainsi : « *A*

pervasive affective attunement to the social environment, that women's shame is more than merely an effect of subordination but, within the larger universe of patriarchal social relations, a profound mode of disclosure, both of self and situation » (1990, 85). Dès l'enfance, la fillette apprend à se couvrir, à refermer ses jambes quand elle s'assoit; elle prend conscience d'un corps qui doit être dissimulé. La fille est marquée par une honte sexuelle dès la puberté, dès l'apparition des menstruations qui la souillent : « *the mere advent of menstruation ushers a girl into the status of potential shame: she bears within her body the seeds of sexual shame in such a way that this feeling about herself detaches from any act she may or may not commit* » (Johnson et Moran 2013, 2). Le corps féminin accueille une honte qui paraît implicite et est internalisée dès l'enfance.

De son côté, Halberstam soutient l'inégalité qui est liée à un affect genré. Il propose que la honte pour les femmes (et les personnes de couleur) « *plays out in different ways and creates different modes of abjection, marginalization, and self-abnegation; it also leads to very different political strategies* » (2005b, 223). Il suggère également que la honte découle d'une forme d'abjection sexuelle qui se rapporterait au féminin. La honte se situerait à la frontière entre l'objet et l'abject; l'objet serait alors la femme et l'abject incarnerait le corps féminin. Pour appuyer davantage le lien entre les femmes et l'affect, Halberstam rappelle les différentes tactiques de militant·e·s féministes afin d'évacuer la honte : la sensibilisation, les groupes de soutien, les manifestations, etc. :

feminists have produced complex analyses of the social structures that have inscribed certain forms of female and feminine embodiment with shame: we have analyzed the compulsions to feast and fast, to binge and purge, to fuck and be celibate, to harbor masochistic desires, to entertain thoughts of abuse. Feminism has thoroughly scrutinized shame because feminine subjects have so consistently lived in shame (Ibid., 225).

Ces réflexions accompagnent l'idée que Rich, femme et lesbienne, fut doublement marquée par la honte. Mon propos repose sur l'étude des recueils *The Dream of a Common Language* et *A Wild Patience Has Taken Me This Far* qui affichent Rich comme une poète engagée, féministe et lesbienne. Les essais et les poèmes issus d'autres recueils trouveront aussi leur place dans les pages de ce chapitre si le contexte le requiert. Dans *DCL*, une nouvelle voix émerge, ce qui permet à Rich de réaliser un projet qui est entièrement axé sur l'expérience des femmes, un trait marquant de sa poésie et de sa prose à venir. Rich, rappelons-le, fait son *coming out* public avec « Twenty-

One Love Poems » en 1978, tel qu'il apparaît dans ce recueil. *DCL* inclut une étude du rôle des femmes dans l'histoire ainsi que des relations lesbiennes. Rich trace encore une fois le lien entre l'oppression, l'hégémonie patriarcale et la honte. La poète indique elle-même « *a whole new poetry beginning* » (1978, 76).

L'exercice de repérage de la honte est ardu puisque, comme je l'ai déjà proposé, l'affect ne se dit, ne s'exprime pas. La honte ne laisse que peu de traces. Pourtant, Rich la donne à entendre dans *DCL* et *WP*. Le poème « Mother-in-Law » rappelle une scène de confession entre une belle-mère et sa belle-fille, qui partagent des traits indéniables avec Rich et la mère de son feu mari, Alfred Conrad. Le premier vers incite à la confession³⁴ (« Tell me something »), sans que celle-ci ne se produise. À plusieurs reprises, la figure de la belle-mère implore : « Tell me something . . . / *Some secret / we both know and have never spoken?* » (1981a, 31, italiques dans le texte). « *Tell me* » est répété onze fois. À la fin du poème éclate enfin la catharsis :

tell me something

*Your son is dead
ten years, I am a lesbian,
my children are themselves.
Mother-in-law, before we part
shall we try again? Strange as I am,
strange as you are? (Ibid., 32, italiques dans le texte).*

L'aveu difficile d'un tel secret (« *I am a lesbian* ») transmet la honte qui habite la locutrice. Pourtant, la révélation de son identité lesbienne, dissimulée jusqu'alors, permet d'« inonder de lumière » (« flood with light ») la vie des deux femmes (*Ibid.*, 31, italiques dans le texte).

Le poème « *For Julia in Nebraska* » tisse un autre lien avec la honte. Rich écrit « *for Willa Cather, lesbian, / whose letters were burnt in shame* » (*Ibid.*, 17). En affirmant que le poème est dédié à Willa Cather, autrice américaine lesbienne qui a brûlé ses lettres pour ne pas entacher sa réputation, Rich s'oppose à cet effacement de soi. Rich publie ce recueil dans l'espoir de réparer l'acte, de l'interdire en somme dans le projet d'abolir ce temps de destruction. Ces vers confirment le lien conscient de Rich entre le lesbianisme et la honte. Le projet de Rich est alors de confronter

³⁴ Rappelons que la confession est vue par Foucault comme un outil de contrôle social de la sexualité.

la honte, de la démanteler et de ne jamais plus brûler les lettres de femmes lesbiennes comme Willa Cather. Le projet de la poète consiste à s'appropriier la honte afin de l'évacuer. Dans ses recueils et ses écrits, Rich tire ces lettres de l'oubli, en amasse les cendres et reconstruit un monde bâti à partir du travail de femmes lesbiennes.

L'expression la plus puissante de la honte se trouve dans le rejet de l'affect chez Rich. Holladay rapporte que lorsque Rich se présentait dans des universités, au moment de la publication de *DCL* et de *WP*, celle-ci refusait de répondre aux questions qui venaient des hommes (Holladay 2020, 429). La biographe de Rich souligne ce geste et affirme que

[i]n a nation, and world, where men routinely decided what women could and could not do with their bodies and their lives, she believed women had a right to take a break from the opposite sex if they chose to. It was a form of turnabout that alienated people who thought she was going too far, but she did it anyway as a matter of principle and politics. Determined to create safe communal spaces for women, she began announcing at college poetry readings she would not read unless the men in the audience left (Ibid., 430).

Geste radical et significatif, ce refus est l'acte d'une personne qui a connu la douleur, qui a été blessée. Malgré une existence privilégiée et de nombreux prix remportés, elle avait choisi de se révolter contre l'institution patriarcale. Elle avait rejeté la poésie formaliste, rejeté les hommes dans sa vie (tant pendant les périodes de questions de ses conférences que dans ses amitiés) et rejeté des prix. À vrai dire, si la théorie que j'ai élaborée sur la honte démontre qu'elle est à la fois intime et sociale, la honte n'a rien de personnel aux yeux de Rich. La poète observe l'affect de la honte autour d'elle, dans la réalité des femmes comme elle, une honte dont il est impossible de se défaire. Rich vivait selon l'affirmation de son poème « The Blue Ghazals » : « *The moment when a feeling enters the body / is political* » (2016, 312, italiques dans le texte).

Rich ignore qu'elle était lesbienne jusque dans la quarantaine. Dans la biographie de la poète, Holladay rapporte que Rich confiait à des femmes lesbiennes qu'elle était désespérément hétérosexuelle (2020, 412–413). La seule réalité d'être une femme portait en elle son lot de difficultés :

The “Common Woman” is far more than a class description. What is “common” in and to women is the intersection of oppression and strength, damage and beauty. It is, quite simply, the ordinary in women which will “rise” in every sense of the word—spiritually and in activism. For us, to be “extraordinary” or “uncommon” is to fail. History has been embellished with “extraordinary,” “exemplary,” “uncommon,” and of course “token” women whose lives have left the rest unchanged. The “common woman” is in fact the embodiment of the extraordinary will-to-survival in millions of obscure women (Rich 1995, 255, je souligne).

Être femme, pour Rich, engage la force extraordinaire de la survivance face à l’oppression. La poète, après avoir fait son *coming out*, vit son existence selon des principes lesbiens qu’elle contribue à créer pour elle-même. À travers ses textes, elle bâtit une communauté de femmes. Au fil de sa radicalisation croissante, Rich rompt plusieurs de ses amitiés et finit par ne s’entourer que de femmes lesbiennes. S’agirait-il de l’effort d’évacuer de toute forme de honte, de la motivation de vivre dans la fierté sa vie comme une lesbienne n’ayant pas de justification à donner ? L’acte de créer une telle communauté consistait alors à combattre le patriarcat et ses formes élaborées d’oppression. À travers sa poésie, elle voulait exprimer la présence indéniable de femmes qui étaient ses semblables, clamer leur présence et faire retentir leur message.

L’une des façons dont la honte transparait néanmoins dans les poèmes de Rich se manifeste par le rappel constant de l’Autre dans les rapports homosexuels et romantiques intimes. La honte est à la fois personnelle et sociale; il n’est donc pas étonnant que les écrits de Rich soient habités par cette tension. De la même manière qu’elle dédie son œuvre à Willa Cather, Rich dénonce les techniques d’oppression et les rapports sociaux saturés de honte. Une étude thématique des motifs d’oppression et de domination, largement exprimés à travers la superposition des sphères sociales et personnelles, s’impose à ce sujet. Dans le poème « *The Images* », qui mériterait d’être transcrit en totalité, Rich fait voir l’expression du contrôle social dans la vie personnelle (sans oublier la honte), qui est observable dans ses textes de l’époque :

*Close to your body, in the
pain of the city
I turn. My hand half-sleeping reaches, finds
some part of you, touch knows you before language
names in the brain. Out in the dark
a howl, police sirens,
[...]*

*your breathing traces my shoulder. Two women sleeping
together have more than their sleep to defend.*

*And what can reconcile me
that you, the woman whose hand
sensual and protective, brushes me in sleep,
go down each morning into such a city?
I will not, cannot withhold
your body or my own from its chosen danger
but when did we ever choose
to see our bodies strung
in bondage and crucifixion across the exhausted air* (Rich 1981a, 3)

« *The Images* », écrit en 1978, est le premier poème de *WP*. L'extrait retranscrit la première strophe et une section de la deuxième. La juxtaposition du personnel et du social apparaît dès les premiers vers à travers une multitude d'éléments. Le corps de l'être aimée (« *your body* ») se situe dans la ville et la douleur la caractérise (« *the pain of the city* »). Le toucher (« *touch* ») s'exprime avant le langage, ce qui suggère l'enchevêtrement entre l'intime et l'impersonnel incarnés par les lieux du poème : la chambre et la ville. La ville porte tacitement en elle des codes moraux mettant le couple en périple, elle agit comme le·a témoin·le au déploiement de l'affect de honte.

Dans « *Splittings* », autre poème de *DCL*, cette superposition refait son apparition dès le premier vers :

*My body opens over San Francisco like the day-
light raining down each pore crying the change of light
I am not her I have been waking off and on
all night to that pain not simply absence but
the presence of the past destructive
to living here and now* (Rich 1978, 10).

La locutrice de Rich situe la douleur dans « *the presence of the past destructive / to living here and now* ». Le passé, considéré comme un *ethos* et un souvenir collectifs, s'impose de manière destructrice pour Rich. La présence du passé dans le présent émerge d'un anachronisme; le passé laisse son impression dans le présent et entraîne ainsi des formes d'oppression et de domination : « *But we, we live so much in these / configurations of the past* » (*Ibid.*, 11). La répétition du « *we* » ne trahit-elle pas une consternation ? Telles configurations du passé créent un isolement et une aliénation qui engendrent de la souffrance.

Dans « The Images », la locutrice se demande « *when did we choose / to be lynched on the queasy electric signs* ». La poète veut que les femmes aient un choix, elle ne tolère pas qu'elles subissent passivement le sort que l'hégémonie patriarcale leur réserve. Dans « Splittings », la locutrice prend la décision d'abandonner un système sociopolitique répressif : « *I choose not to suffer uselessly / to detect primordial pain as it stalks toward me / [...] / I will not be divided from her or from myself / by myths of separation* » (*Ibid.*, 11). Cette prise de position – « *I choose not to suffer uselessly* » – suppose qu'un tel choix existe, qu'il relève d'une décision personnelle et qu'il permet de se libérer de l'oppression. Rich ne veut pas blâmer les femmes, mais leur démontrer que ce choix existe. Dans « Twenty-One Love Poems », elle se montre par contre moins indulgente. Le quinzième poème de la suite poétique se termine avec une prise de position déterminante qui affirme la posture politique et sociale de Rich. Elle clôt le poème par ces vers : « *Only she who says / she did not choose, is the loser in the end* » (*Ibid.*, 33). À travers ceux-ci, Rich refuse un rôle passif « *as she acknowledges that the act of not choosing keeps her and other women trapped by societal rules and, even more dangerous, complicit in their own entrapment* » (Riley 2016, 48).

Rich choisit de se défaire de son passé hétéronormatif, de l'hétérosexualité compulsive qui l'assujettissait. Elle choisit le lesbianisme comme une stratégie politique. Le choix de Rich, animé par le mouvement féministe des années 1970, lui permet de lutter contre l'ordre patriarcal. Son choix lui ont permis également de négocier les tensions entre une hétérosexualité compulsive et un continuum lesbien. Dans son essai « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », Rich définit ce continuum ainsi : « *I mean the term lesbian continuum to include a range—through each woman's life and throughout history—of woman-identified experience, not simply the fact that a woman has had or consciously desired genital sexual experience with another woman* » (Rich 2018, 178). Elle complexifie cette notion et la lie à des questions politiques et activistes dans *On Lies, Secrets, and Silence* (1979) :

It is also crucial that we understand lesbian/feminism in the deepest, most radical sense: as that love for ourselves and other women, that commitment of the freedom of all of us, which transcends the category of 'sexual preference' and the issue of civil rights, to become a politics of asking women's questions, demanding a world

in which the integrity of all women—not a chosen few—shall be honored and validated in every aspect of culture (17).

La même tension entre le personnel et le politique refait surface dans « Not Somewhere Else, But Here » (1974), le premier poème de la troisième section de *DCL* :

*Spilt wine The unbuilt house The unmade life
Graffiti without memory grown conventional
[...]
running Search for a private space The city
caving in from within The lessons badly
learned Or not at all The unbuilt world (Rich 1978, 39).*

Le poème décrit la dichotomie entre l'espace privé et l'espace public. La locutrice du poème ne peut s'extirper de la ville, « *caving in from within* ». Le rythme *staccato* avec de longues pauses entre chaque séquence de vers souligne la perte de connexion avec l'être aimé. Rich énumère des lieux, espaces non bâtis – « *The unbuilt house* », « *[t]he unmade life* » et « *[t]he unbuilt world* » – et elle exprime alors le désir de les construire ou, du moins, d'amorcer la possibilité de les construire. Si Rich se débat avec les conventions du passé, si elles s'imposent dans sa vie et produisent ainsi répression et violence, la poète déclare enfin, dans « *Splittings* », qu'elle refuse ces notions (« *I refuse these givens* » [*Ibid.*, 11]).

Pour Rich, il est clair que ces « *configurations of the past* » ne peuvent être naturelles ou justes. Dans son poème « Hunger (For Audre Lorde) », elle souligne l'injustice et la persécution auxquelles elle est soumise : « *They can rule the world while they can persuade us / our pain belongs in some order* » (*Ibid.*, 12). La locutrice de Rich oppose un « *they* » et un « *us* ». De qui s'agit-il ? Serait-ce l'hégémonie patriarcale contre les femmes ? Dans « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », Rich explique qu'elle avait écrit cet essai

in part to challenge the erasure of lesbian existence [...], an erasure which I felt (and feel) to be not just anti-lesbian, but anti-feminist in its consequences, and to distort the experience of heterosexual women as well. Heterosexuality as a political institution which disempowers women—and to change it (2018, 157).

Outre la figure de l'opposition, ces vers évoquent une relation au pouvoir. Les techniques de domination de ce « *they* » sont en mesure de persuader un « *us* », le « *they* » exerce un contrôle

qui mène à l'oppression et à la domination. Cette relation provoque une oppression internalisée, c'est-à-dire le fait d'accepter et d'incarner les manières de penser et d'être, ainsi que les idées qui dérivent des formes d'oppression. Celles-ci conduisent irrémédiablement à la honte. Il n'est donc pas étonnant que « Hunger », dédié à l'amie de longue date de Rich, la poète noire et lesbienne Audre Lorde, substitue le « us » aux femmes lesbiennes. Rich continue, d'ailleurs de dresser un « they » contre un « us » dans les autres poèmes du recueil. Dans « Transcendental Etude », par exemple, elle oppose « women » à un « chorus » (de toute évidence, le discours dominant) :

*But in fact we were always like this,
rootless, dismembered: knowing it makes the difference.
Birth stripped our birthright from us,
tore us from a woman, from women, from ourselves
so early on
and the whole chorus throbbing at our ears
like midges, told us nothing, nothing
of origins, nothing we needed
to know, nothing that could re-member us.*

Only: that is unnatural, (Rich 1978, 75).

Rich énonce clairement les thèmes de la domination et de l'aliénation dans ce poème. Les femmes sont « *rootless, dismembered* » et elles le sont parce qu'elles ne se situent pas sur le continuum lesbien et qu'elles sont aliénées par un langage patriarcal et hétéronormé. Le « *chorus* » qui oppose et sépare les femmes entre elles, les prive d'une forme de savoir qui est important pour Rich. La poète assure que « *knowing it makes the difference* », ce à quoi vise son projet et sa poésie. Le fait d'être conscient·e de cette réalité et de cette dynamique, de cette oppression, est la première étape dans l'acte de son renversement. Une fois que le·a lecteur·rice le sait, le reconnaît, iel est incité·e à l'action.

Pour Rich, la manière de s'opposer à cette dynamique est d'inventer un nouveau monde. « *[T]wo women together is a work* », car elles doivent imaginer ce que veut dire le fait que deux femmes choisissent de vivre ensemble. Rich grandit dans un monde où cette possibilité n'existe pas encore tout à fait. Elle doit faire preuve de créativité, inventer une nouvelle façon de vivre et de concevoir le monde. Rich refusait en effet les rôles prédéterminés assignés aux femmes, elle

devait en imaginer de nouveaux. Ce projet l'incitait à remettre en question l'architecture de la matrice sociale dans son entièreté. Rich écrit : « *It was simple / to take each other's lives in our hands, as bodies* » (*Ibid.*, 8). Il est somme toute facile d'être avec quelqu'un qui nous accepte et nous aime, mais une fois que la relation passe d'intime à publique, on doit affronter le monde hétéronormé. Alors que Rich s'est libérée des « *the hunter, the trapper / the wardens of the mind—* » (*Ibid.*, 7–8, italiques dans le texte), la poète découvre qu'il ne lui suffit pas de survivre dans le monde.

Rich est amplement reconnue pour sa rage – autant dans son écriture que dans sa vie – qui donna lieu à d'importants projets et écrits politiques. Derrière la rage se cache cependant la douleur dans sa poésie et ses textes. Par l'exposition franche de la douleur, elle jette la lumière sur la manière dont elle interagit avec des motifs d'oppression et de honte. Il faut s'y attarder pour comprendre l'étendue de l'affect dans l'œuvre de Rich et interpréter la trajectoire de la poète vers un activisme lesbien.

La douleur est exprimée, comme nous l'avons déjà mentionné, par une tension entre le passé et le présent. Dans son poème « *Splittings* », Rich écrit :

[...] *I have been waking off and on
all night to that pain not simply absence but
the presence of the past destructive
to living here and now* (Rich 1978, 10).

Dans ce poème de cinq strophes, elle fait mention de la douleur (*pain*) sept fois, de la souffrance (*suffer[ing]*) trois fois, de division ou de séparation huit fois et de pleurs, de destruction, d'écrasement (*crushed*), d'absence, de deuil au moins une fois. La douleur (*pain*) ici est directement reliée à « *the presence of the past* » qui menace la manière dont elle vit. Mais que comportent le passé et le présent ? Ed Pavlić, ami de longue date de Rich et auteur d'*Outward*, une analyse du travail et de la carrière de la poète, identifie les formes de violence mentionnées par Rich :

For more than a decade, Rich's poems struggled with the dominant discourse in steadily escalating terms: [...] in "The Burning of Paper Instead of Children" [dans

le recueil *A Will to Change* (1971)] *it was a systematic opponent, "This is the oppressor's language"; in the final section of "Hunger," [dans DCL] caught amid complex skeins of violence, Rich's figures are "lovers caught in the crossfire / of terrorists of the mind" (77).*

Dans « Twenty-One Love Poems », Rich fait une remarque sur le passé qui l'opprime : « *the past echoing through our bloodstreams / [...] / we were two lovers of one gender, / we were two women of one generation* » (1978, 31). En partie, la présence du passé se rapporte au legs laissé par les codes moraux : le langage de l'opresseur (évidemment masculin) et des amantes (lesbiennes) enfermées dans une idéologie qui fait appel à la violence au point de recevoir le vocable de « terroriste ». Ces « *steadily escalating terms* » exemplifient l'engagement politique croissant de Rich, d'abord formaliste pour ensuite la voir devenir une poète engagée et centrale au mouvement féministe de la deuxième vague. Rich sait ce qu'est de se sentir passive, d'être le réceptacle des espoirs et des aspirations des autres. La poésie qu'elle écrit au cours des années 1970 met un frein à l'inactivité. Il lui était important de mettre en évidence une souffrance qui justifiait une action politique puissante.

Rich dénonce de plus une autre souffrance liée à la guerre du Vietnam et aux inégalités raciales. Je concentrerai néanmoins mon propos sur la violence qui est liée au couple et à l'identité lesbienne. Dans ses « Twenty-One Love Poems », Rich raconte sa relation amoureuse avec Lily Engler, une psychiatre dont elle était tombée éperdument amoureuse. La relation se montre tumultueuse, mais pas seulement au sein du couple :

*I never felt closer to you.
In the close cabin where the honeymoon couples
huddled in each other's laps and arms
I put my hand on your thigh
to comfort both of us, your hand came over mine,
we stayed that way, suffering together
in our bodies, as if all suffering
were physical* » (*Ibid.*, 31–32).

Cette souffrance opère selon des paramètres associés à la peur : « [...] *we shrink away, we starve ourselves / and each other, we're scared shitless / of what could be to take and use our love.* » (*Ibid.*, 13). Se situer sur le continuum lesbien n'est pas naturel au cours des années 1970 (ce que Rich déplore publiquement). Le « *ourselves* » de la citation fait référence aux femmes. « [*W*]hat

could be to take and use our love », se demande Rich. Pour la poète, l'action d'aimer une autre femme demande du courage parce que cet acte est réprouvé socialement, mais aussi parce que les possibles d'une pareille union ou rapprochement sont méconnues. Quand l'être aimé dit à la locutrice de « Twenty-One Love Poems » :

the more I live the more I think
two people together is a miracle.
*You're telling the story of your life
for once, a tremor breaks the surface of your words* (*Ibid.*, 34, italiques dans le
texte),

une réelle incrédulité marque l'union du couple. « *[T]wo people together* » ne peut exprimer autre chose que deux femmes ensemble, ce qui équivaut à un miracle puisque peu d'exemples et modèles existent alors.

Rich rejette toutefois radicalement la honte. L'affect qui la submerge inaugure l'action politique. Rich refuse de se cacher, de se taire. Cet élan ne trouverait-il pas pourtant sa source dans la honte ? Ses initiatives politiques ne s'exprimaient-elles pas comme autant de réactions envers cet affect ? La volonté de la poète de se lier à d'autres, de forger un nouveau langage, provient en partie de l'affect de la honte. Rich voulait être la voix d'une nouvelle génération de femmes, elle souhaitait être à l'avant-plan d'un mouvement qui fut rejeté, bafoué. Le lesbianisme devenait une stratégie politique du fait de l'existence de ce continuum lesbien. Se situer sur celui-ci dépasse la notion d'orientation sexuelle pour Rich. Chez cette dernière, l'existence de ce continuum signifie d'encourager des activités qui promeuvent l'amitié, la communauté, l'Éros et la résistance partagée entre femmes. À partir de ce continuum, Rich trace une voie pour revisiter les expériences des femmes. Comme l'écrit Rich dans « Twenty-One Love Poems », les femmes ont trop longtemps existé au milieu d'images de femmes créées par des points de vue, des expériences, des valeurs masculines. « *No one has imagined us* », dit la locutrice de Rich (*Ibid.*, 25).

Bâtir un demi-monde : concevoir un langage commun

Au début des années 1970, Rich prend conscience que le système patriarcal, la tendance vers l'individualité et l'isolement des femmes s'unissent pour opprimer toutes formes de solidarité et d'action féminines (Pavlić 2021, 72). À cette époque, les textes de Rich sont mobilisés par les enjeux reliés au genre, à la sexualité, à l'histoire des femmes et, bien sûr, au pouvoir du langage. Elle constate que les femmes doivent se contenter d'un langage fragmenté (« *shattered language* ») qui découle d'une perception partielle (« *partial vision* ») (1981a, 35). Rich entrevoit les possibilités qui s'offrent aux femmes de repenser le langage. La poète introduit l'idée d'un langage commun (*common language*) dans son recueil de 1978. Rich cherche alors à communiquer dans un nouveau langage qui parviendra enfin à la représenter, qui donnera un sens à sa réalité et à ce qu'elle valorise.

Rich entrevoit donc la possibilité d'une reformulation qui ne peut être inaugurée que par des femmes. Claire Keyes, autrice d'une analyse de l'articulation du pouvoir dans les textes de la poète, voit un mouvement qui tend vers l'idéal dans la quête du langage commun :

In Rich's "dream of a common language," poetry commingles with love and speaks of her drive to harmony, generativity, and ideal form. The love of women for one another is more "generative" for Adrienne Rich than heterosexual love because it leads her to a new language. Her vision encompasses an ideal order of society based on the value of woman, not as aberrant and "other" from man, but in the fullness of her powers (Keyes 2008, 169).

Dans ce grand projet de langage commun se trouve, évidemment, la précieuse notion de communauté qui regroupe des figures mises de côté par la société et la langue. Rich rejette un langage qui provoque l'isolement – un des symptômes de la honte sur laquelle je reviendrai plus tard. « *The drive / to connect. The dream of a common language* » (Rich 1978, 7) vise un tissage de liens résistants et significatifs entre les femmes.

Au cœur de *DCL* se trouve donc une profonde valorisation du potentiel de l'énergie collective des femmes. Les œuvres de Rich produites pendant cette période reflètent sa conviction

que le renversement de l'hégémonie patriarcale doit s'effectuer à partir d'actions menées par des femmes. En outre, Rich est inspirée par les signes croissants de l'éveil de la conscience personnelle et collective des femmes. La poète fait référence à Linda Gordon, une féministe marxiste, dans son introduction de *On Lies, Secrets, and Silence*. Rich développe l'idée que le couple hétérosexuel représente un « risque extrême » pour les femmes. Elle réclame que la répartition du pouvoir entre les sexes change. Elle affirme que Gordon « *is one of the few heterosexual feminists to have confronted so clearly the institution of heterosexuality as a major buttress of male power. It is high time that [...] the indoctrination of women toward heterosexuality be challenged* » (1995, 17). Jeannette Riley, qui se penche sur la carrière et l'œuvre de Rich dans *Understanding Adrienne Rich* (2016), remarque que des thèmes féministes comme la répartition du pouvoir entre les sexes et la dénonciation de l'hégémonie patriarcale sont introduits dans ses poèmes avec les recueils dissidents *Diving into the Wreck* et *DCL*, qui signent sa répudiation de la tradition formaliste masculine. Ceux-ci traduisent la nouvelle conception de Rich en ce qui a trait à l'histoire, à la communauté et à l'identité des femmes.

Si Rich consacre toute son énergie à élever la voix des femmes, elle dénonce aussi leur implication dans le maintien de leur propre oppression. Dans le quinzième poème de « Twenty-One Love Poems », elle fait allusion à leur complicité dans la perpétuation des structures de pouvoir en place. Elle écrit : « *If I cling to circumstances I could feel / not responsible [...]* » (Rich 1978, 33), des vers qui incitent à l'action et rejettent en conséquence un mode passif. Elle le fait encore davantage dans « Splittings » quand elle « choisit », rappelons-le, « *not to suffer uselessly* ». Rich prend conscience du caractère oppressif du langage, « *she details a map of silences created by the oppressor's language and laws, yet finds herself returning to words, realizing that she needs the oppressor's language to create change* » (Riley 2016, 39). Pour la poète, cette notion de cartographie, de configuration d'espaces que les femmes peuvent non seulement occuper, mais surtout où elles peuvent se sentir les bienvenues, est déterminante. Elle l'évoque dans le poème « Images for Godard » (*The Will to Change*) lorsque son premier vers énonce le « *[l]anguage as city* » (Rich 2016, 334). Rich comprend que le langage donne aussi accès à un monde de possibilités :

*Driving to the limits
of the city of words*

[...]

*When all conversation
becomes an interview
under duress*

*when we come to the limits
of the city (Ibid., 334–335)*

Elle plaide pour un rapport altéré à la langue : « *It is clear that among women we need a new ethics; as women, a new morality. The problem of speech, of language, continues to be primary* » (Rich 1995, 185). En imaginant le langage comme un outil de libération et de représentation véritable des femmes, tout comme elle définit celui-là en des termes cartographiques, Rich fait remarquer que dès l'on prête l'oreille, le langage n'est jamais personnel, mais politique.

Comme l'observe Riley, Rich décrit une cartographie du langage qui met en relief le silence imposé aux femmes. « *The problem of speech* » ne s'exprime donc pas qu'à travers la création d'un nouveau langage; il comporte deux faces dont l'une est le silence. Dans la préface de l'ouvrage *On Lies, Secrets, and Silence*, elle souligne la manière dont l'histoire des femmes a été « *muffled in silence over and over* » et, qu'en conséquence, leur travail et pensée ont été présentées comme « *sporadic, errant, orphaned of any tradition of its own* » (11). Le langage qu'elles possèdent, en fait, ne leur permet pas de s'exprimer franchement voire de prendre la parole. Les choix qui s'offrent aux femmes sont donc de mentir ou d'être réduites au silence. Elle renchérit dans l'essai « *Women and Honor: Some Notes on Lying* » du même ouvrage :

Women's love for women has been represented almost entirely through silence and lies. The institution of heterosexuality has forced the lesbian to dissemble, or be labeled a pervert, a criminal, a sick or dangerous woman, etc., etc. The lesbian, then, has often been forced to lie, like the prostitute or the married women [...] Heterosexuality as an institution has also drowned in silence the erotic feelings between women. I myself lived half a lifetime in the lie of that denial (Ibid., 190).

De cette manière, elle lie le silence au mensonge. Si dans cet essai, Rich lie ce problème à l'amour lesbien, il s'étend à l'expression féminine en général. Le poème « Cartographies of Silence », par exemple, réitère la liaison entre le silence et le mensonge et fait allusion à la complicité des femmes dans la perpétuation des structures de pouvoir en place. Par leur répétition d'un « *old script over and over* », les femmes se trouvent prises dans « *the formal network of the lie* ». Pour Rich, le patriarcat a réussi à développer une « *technology of silence* » qui s'appuie sur des « *rituals* », une « *etiquette* » et « *the blurring of terms* ». La locutrice avance que le « *[s]ilence can be a plan / rigorously executed // the blueprint to a life* » (1978, 16–17). Le silence qui gouverne la vie des femmes n'est pas le résultat d'un accident, mais de techniques méthodiquement déployées. Le patriarcat porte évidemment le blâme de cette affirmation. En écrivant ces mots, Rich vise à éveiller la conscience des femmes devant cette réalité. Sa poésie défait le tissu social fabriqué par le patriarcat et qui maintient en place un silence dommageable.

Le cinquième poème de la suite poétique « Cartographies » examine le silence imposé aux femmes qui se caractérise par leur exclusion des milieux littéraires et artistiques. La locutrice médite sur la bibliothèque remplie de livres « *crack[ed] open / to the thick jaws, the bulging eyes / of monsters, easily* » (*Ibid.*, 27). Son attention se porte sur les « *centuries of books unwritten piled behind these shelves* », et elle déplore

[...] *the absence
of men who would not, women who could not, speak
to our lives—this still unexcavated hole
called civilization, this act of translation, this half-world (Ibid.).*

Le poème suggère que ces livres non écrits sont le résultat d'hommes qui choisissent de pérenniser cette situation et de femmes interdites de toute écriture qui ne peuvent dès lors faire entendre leur voix ou publier leurs mots propres³⁵. La créativité des femmes, jusqu'alors étouffée, affirme son important potentiel dans le poème qui a pour enjeu de présenter l'autre moitié de notre monde. Il s'avère donc que l'épanouissement de la condition féminine dépend de la révélation de ce demi-monde, ce qui requiert de s'extirper des contraintes de la « *translation* » patriarcale. Rich espère

³⁵ À cet effet, Riley rappelle que Rich écrit dans « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » que l'institution hétérosexuelle parvient à perturber les aspirations créatives des femmes sur les plans sociaux et économiques et à effacer ainsi la « *female tradition* » (Rich 2018, 168).

mettre en scène une histoire littéraire entièrement féminine. Elle voit dans le silence une force destructrice qui affecte tout particulièrement les interactions sociales entre les femmes, la connaissance et la créativité.

Si la locutrice de Rich craint « *this silence, / this inarticulate life* » (*Ibid.*, 29), la poète remarque pourtant que le silence comporte certains avantages. Garder le silence lui évite d'emprunter la voix patriarcale ou de l'imiter de manière antithétique et antagoniste (Diehl 1980, 102). Rich pouvait choisir de s'abstenir de parler, autant au quotidien que dans son œuvre, et ainsi de perpétuer le discours conventionnel patriarcal. Cependant, l'idée de se taire, de ne pas se prononcer, n'entretient-elle pas l'identité silencieuse, effacée et réprimée des femmes dans la société ? Rich reconnaissait cette tension :

she and other women found themselves after being ruled for so long by a language and society that preestablished their identities. Rich's speaker comments, "It was an old theme even for me: / Language cannot do everything" (1978, 19). For language to do everything—to solve the schisms between mind and culture, oppressor and oppressed, husband and wife, woman and poet—was what Rich desired and yet may not be possible. The poem [« Cartographies of Silence »] concludes, however, reinforcing the potential power of language to forge connection, the need to continue choosing language: "what in fact I keep choosing // are these words, these whispers, conversations / from which time after time the truth breaks moist and green" (1978, 20) (Riley, 47).

Rich définit les formes d'oppression au nombre desquelles le silence et le langage opèrent sur les femmes et la construction de leur identité. Dans « Cartographies of Silence » et « Twenty-One Love Poems », Rich note l'aspect viscéral de ces thèmes. Une conversation « *has other laws / recharges itself with its own // false energy. Cannot be torn / up. Infiltrates our blood. Repeats itself* » (1978, 16). Le passé, qui représente les conventions sociales et langagières en place, résonne « *through our bloodstreams / is freighted with different language, different meanings— / though in any chronicle of the world we share* » (*Ibid.*, 31).

Rich détermine que le silence est perpétué par ce langage qui ne donne pas lieu aux femmes de prendre la place qu'elles réclament désormais. Pour Rich, il ne convient plus de naviguer dans la langue avec l'espoir de pouvoir s'exprimer, il faut mettre en place ce projet de langage commun :

*we're out in a country that has no language
no laws, we're chasing the raven and the wren
through gorges unexplored since dawn
whatever we do together is pure invention
the maps they gave us were out of date
by years [...] (Ibid.)*

Comme dans « Cartographies », Rich imagine le langage en des termes physiques. La poète garde toujours en tête la matérialité du langage : sa locutrice introduit les idées de « *country* » qui ne possèdent pas de lois. Rich a tendance à défaire activement les formes oppressives qui l'assaillent. D'un langage qui ne parvient pas à inclure son existence, elle lance le projet d'une « *pure invention* », d'un langage commun. Ce même geste s'observe aussi à partir de la honte qui surplombe le lesbianisme. Pour évacuer la honte, elle déploie des tactiques qui contrent l'isolement et encouragent le désir de connexion latent de l'affect.

Portraits de femmes

Rappelons brièvement les effets de la honte. Liée à l'intérêt, elle a pour effet de briser le regard et ainsi de marquer « *the break in connection* » (Probyn 2005, 13). La honte « *floods into being as a moment, a disruptive moment* » (Sedgwick 1993, 5) Elle isole « *the oppressed from one another and in this way works against the emergence of a sense of solidarity* » (Bartky 1990, 98, je souligne). La honte est toutefois un affect complexe et contradictoire. Si elle tend à isoler, elle permet aussi d'établir le terrain sur lequel il devient possible de forger de nouvelles collectivités.

La relation entre la honte et son potentiel d'alliances favorisé par l'affect sont bien documentés dans le champ de la *queer theory*. Par ailleurs, Warner compare les espaces queers aux salons des refusé·e·s « *where the most heterogeneous people are brought into great intimacy by their common experience of being despised and rejected in a world of norms* ». La honte déploie, pour Warner, une forme particulière de « *sociability that holds queer culture together* » (2000, 35–36). Douglas Crimp abonde dans le même sens. Il voit dans l'affect un potentiel de rassemblement des « *collectivities of the shamed* » (2002, 66). Dans *An Archive of Feelings*, Ann Cvetkovich démontre la façon dont les expériences affectives « *can provide the basis for new cultures* » (7). J'observe ce même geste chez Rich : son projet vise à rapprocher les unes des autres

les femmes situées sur le continuum lesbien. En établissant une semblable communauté, la honte, la stigmatisation, les bris de communication n'auront plus leur place (même s'ils marquent tout de même leurs membres). Voilà réellement où l'expression de la honte est la plus significative lorsque l'on considère le travail de la poète : dans ce potentiel de sociabilité rendu (paradoxalement) possible par l'affect. Au cœur du projet de Rich se trouvent les désirs de connexion et de création. Si ces thèmes s'opposent directement aux effets de la honte, l'affect crée les conditions favorables à la production de ce nouveau monde.

DCL et *WP* incarnent cette opposition. Dans *WP*, Rich brosse un portrait poétique des femmes qui l'influencent. Sans se départir des thèmes établis dans *DCL*, Rich « *continues her exploration and indictment of language and the assumptions, both political and personal, that are embedded within language* » (Riley 2016, 53). *WP* renforce le lien entre le langage, l'histoire et les identités féminines. Dans ce recueil, Rich offre à vrai dire le portrait d'un collectif de femmes. Le seul acte de le lire familiarise le·a lecteur·rice à l'histoire de figures plus ou moins illustres. L'espace du recueil est ainsi partagé entre des femmes « ordinaires » comme « *Julia in Nebraska* », la belle-mère, les grand-mères de Rich et des femmes plus connues comme Willa Cather, Harriet Tubman et les sœurs Brontë, ce qui contribue à dé-hiérarchiser les rapports de pouvoir³⁶. Dans « *Culture and Anarchy* », elle s'implique dans le projet de faire connaître l'histoire des femmes, de les lier entre elles (« *stitch together* » [1981a, 11])³⁷. Elle procède ainsi à une excavation du passé et elle réécrit l'histoire d'une façon plus inclusive. Cette réhabilitation de figures féminines effacées ou peu commentées par une société et une culture masculiniste fait partie de l'imaginaire et des aspirations des femmes. La poésie de Rich rejette le discours assimilationniste qui peut émerger des efforts militants. En posant son regard sur le passé des femmes, Rich promet un futur où leur silence sera rompu.

Rich identifie « *the new force of a collective action that refuses to pass on the silent pain of assimilated life* » (Pavlić 2021, 73). À la base du pouvoir que voyait Rich dans l'énergie

³⁶ Plusieurs raisons pourraient expliquer ce choix. Le marxisme, auquel Rich adhère, pourrait l'avoir motivée. Ce pourrait aussi être une réaction contre l'institution patriarcale, qui hiérarchise et stratifie toutes classes, groupes, etc.

³⁷ Dans le poème « *Culture and Anarchy* » (*WP*), Rich procède à une énumération de très nombreuses figures féminines importantes dont Elizabeth Ellet, Elizabeth Barrett, Elizabeth Blackwell, Frances Kemble, Ida B. Wells-Barnett, Susan B. Anthony.

collective des femmes (et de l'esthétique qui allait en émaner) se trouve « *the development of a common language for women that has nothing to do with specific words or sentence patterns, but with language as a system for making connections* » (Keyes 2008, 162). La question du langage demeure donc toujours centrale. La poète ne pouvait imaginer ce rêve du langage commun sans faire appel à l'idée de collectivité, ce qui est exprimé maintes fois dans sa poésie. Pour ne nommer que quelques exemples, Rich admet dans « Splittings » : « *I have no existence apart from you* » (1978, 10). Pour reprendre « Transcendental Etude », elle écrit :

*Birth stripped our birthright from us
tore us from a woman, from women, from ourselves
[...]
and the whole chorus throbbing at our ears
like midges, told us nothing, nothing
[...] that could re-member us (Ibid., 75).*

Si le « *chorus* », le discours dominant, ne lui donne pas les outils pour renouer avec les femmes comme elle imagine qu'il se doit (« *Only: that is unnatural* »), elle prend l'initiative de monter ce projet elle-même. Ses relations avec les femmes sont faites de ces complexités : « *the desire to show you to everyone I love, / to move openly together / in the pull of gravity, which is not simple,* » (Ibid., 25). Si la honte est reliée à un sentiment d'inadéquation, le fait d'être femme et lesbienne est saturé de l'affect. Le rejet radical de la honte est sous-évalué dans l'œuvre de Rich. La *queer theory*, redevable à Sedgwick sur cet aspect, a bien démontré depuis les dernières décennies que la honte comporte un potentiel productif. Celui-ci parvient à contrer l'isolement que l'affect génère en premier lieu. Rich a dénoncé les effets du système sociopolitique patriarcal avec vigueur tout au long de sa carrière. Dans son essai « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence », elle proclame haut et fort l'existence du lesbianisme et identifie un continuum lesbien sur lequel, selon elle, toutes les femmes s'inscriront une fois libérées du patriarcat.

Si Rich milite pour ce langage commun et un rejet conséquent de la honte, l'affect reste en arrière-plan sous la forme d'un *pathos*. Comme les théoricien·ne·s de la honte l'indiquent, l'insistance sur cet affect négatif demeure essentielle puisqu'il s'inscrit profondément chez les sujets queers. Dans « Transcendental Etude », Rich écrit :

*No one who survives to speak
new language, has avoided this:
the cutting-away of an old force that held her
rooted to an old ground
the pitch of utter loneliness
where she herself and all creation
seem equally dispersed, weightless, her being a cry
to which no echo comes or can ever come » (Ibid., 75).*

Voici où prend appui le projet de la poète. Rich envisage son œuvre comme le réel terrain où les connexions entre femmes peuvent s'établir. Le « *cutting-away of an old force* » parvient à la libérer de la solitude.

La revitalisation de la honte comme un affect productif encourage de relier ces solitudes, de créer une éthique de solitudes relationnelles³⁸. Ne serait-ce pas l'objectif et la force des salons des refusé·e·s ? Pour Rich, le langage commun opère selon différents terrains de création. Elle ne vise pas qu'une esthétique féminine, mais la création d'un demi-monde où cette solitude relationnelle pourra émerger. Le langage commun permet d'obtenir un réel portrait des femmes, ce qu'elle initie elle-même dans *DCL* et *WP* : « *We did this. Conceived / of each other, conceived each other in a darkness / which I remember as drenched in light* » (Ibid., 9). Rich veut faire retentir l'écho dont fait mention sa locutrice dans « Transcendental Etude ». Si ses lecteur·rice·s comprennent ses mots, son langage, la poète désire entretenir avec iels cette solitude relationnelle. Rich demande à ses lecteur·rice·s d'établir un dialogue : « *If you can read and understand this poem / send something back* » (1981a, 7, italiques dans le texte). Pour la poète, « *[u]ntil we find each other, we are alone* » (Rich 1978, 14).

³⁸ J'emprunte cette idée à Ed Pavlić dans *Outward*.

Conclusion

Pour conclure, ce mémoire s'engageait à examiner la honte comme un affect productif, une interprétation de l'affect qui s'appuie sur le travail d'Eve K. Sedgwick. Celle-ci avance que la honte inaugure la place de l'identité, une proposition que j'ai pu explorée avec le roman *Autobiography of Red* d'Anne Carson. Outre cet aspect de la honte, ce mémoire entendait illustrer le caractère paradoxal de l'affect. Celui-ci agit toujours sur deux plans : la honte et la fierté, le personnel et le social, la répression et l'expression et la visibilité d'un corps qui veut briser toute forme de communication. Ainsi, la poésie d'Adrienne Rich permet d'étudier cette manifestation de la honte liée au traitement de l'affect qui révèle la façon dont la honte est productive, de même qu'elle conduit à la création et à la reconnexion de liens interpersonnels.

Le premier chapitre établit le cadre théorique du mémoire. Il propose une définition de la honte et élucide le lien entre l'affect et l'identité queer. Sedgwick s'inspirait du programme d'affects élaboré par Silvan S. Tomkins, qui suggère que la honte engage le sujet à prendre conscience de sa place dans le monde et de sa corporalité devant un·e autre. Cette interprétation déloge la honte du concept de prohibition et nous permet de la penser en termes de connexion sociale. La honte repose principalement sur l'apparence, sur le problème de l'incarnation et, par conséquent, sur un jeu de regards. L'affect s'inscrit dans une structure intersubjective requérant un·e témoin, c'est-à-dire un parti externe qui assiste à une défaillance personnelle. Le·a témoin est une figure importante dans la honte : iel met en scène la visibilité du corps honteux, qui devient, par conséquent, le site de l'affect. Cette structure permet à la honte de réguler la vie subjective. Par contre, elle mène aussi à la reproduction des normes sociales et sexuelles que je lie à l'hétéronormativité. À ce sujet, Sara Ahmed nous permet de saisir de quelle manière se constituent les espaces physique et psychique de la honte, ainsi que les façons dont l'idéologie hétéronormative est reproduite. Cet aménagement conduit donc les personnes queers à ressentir la honte. La notion d'intersubjectivité m'a non seulement poussée à analyser ce rapport à l'espace théorisé chez Ahmed, mais aussi à considérer les questions de ma relation à l'autre et de la constitution de soi. Je me suis intéressée aux théories de Judith Butler et Michel Foucault en ce qui a trait au façonnage éthopoïétique de soi pour comprendre comment l'ensemble des normes

et des codes moraux définissent l'émergence d'un « je ». Cela m'a permis de comprendre l'inscription de la honte chez Geryon, le protagoniste d'*Autobiography of Red*.

Dans le deuxième chapitre, le roman de Carson démontre brillamment la théorie développée jusqu'alors. Le protagoniste, un monstre surdéterminé par son apparence, est assailli par la honte et tente de saisir sa signification dans le monde. Le chapitre suit la structure proposée par le titre du roman : la première partie se concentre sur l'interprétation de l'autobiographie et la deuxième sur l'affect, lié à la couleur rouge. *AoR* n'est pas une autobiographie. Pourtant, une analyse du texte révèle que les mécanismes du genre littéraire habitent et alimentent le roman. Geryon se comprend comme le produit d'un processus créatif, il démêle la matrice sociale qui a donné lieu à son émergence pour construire un soi. L'« autobiographie » permet à Geryon d'exercer une forme d'agentivité sur la formation de soi. Le protagoniste, pourtant, ne réussit pas tout à fait à se posséder à travers le langage. Geryon emploie la pratique de la photographie dans un effort d'organisation du monde. L'expression photographique de Geryon est empreinte d'affects. En identifiant le *punctum* de la photographie, on déchiffre la relation du protagoniste entre le « je » et le monde. L'affect est également associé à l'apparence du protagoniste. Ses ailes et sa peau rouge le définissent comme un symbole d'altérité. Dans *AoR*, « monstre » s'attache à Geryon, le constitue et bloque l'accumulation d'autres associations. Lorsque Carson évoque la couleur rouge dans *AoR*, elle fait référence à la monstruosité, à la *queerness*, à la mythologie grecque et au principe d'altérité qu'incarne Geryon. La couleur rouge, et donc son apparence, sont affectives. La honte se lit sur le corps de Geryon, ce qui est exprimé dans ses interactions avec plusieurs personnages du roman : des membres de sa famille, une chanteuse de tango, Herakles et Ancash. La honte le marque puisqu'il doit se définir selon des termes établis avant son émergence, sur lesquels il ne peut exercer son agentivité. Il est, après tout, un monstre rouge dans un monde d'humains, une allégorie de la *queerness*.

Le troisième chapitre imite le mouvement de la honte : il se déplace de l'intériorité du sujet pour mieux se concentrer sur la sociabilité de la honte. La honte chez Rich est sous-évaluée. La poète ne mentionne pas la honte dans son œuvre, ou du moins, ne le fait pas explicitement. Pourtant, ses actions politiques et les thèmes de sa poésie offrent des parallèles avec des tactiques de résistance à la honte. L'un des aspects que je désirais développer dans ce chapitre traitait de la

visibilité des corps des femmes, ce que Sandra Bartky et Kaye Mitchell démontrent éloquemment. La honte est fermement associée à l'apparence et à la sexualité dans les deux autres chapitres. Il était donc impératif de souligner leur importance dans la constitution de l'identité féminine. Dès lors, il apparaissait clair que Rich était doublement marquée par la honte puisqu'elle était une femme ouvertement lesbienne. Toutefois, Rich rejetait la honte. Ses poèmes et ses essais circonscrivent les thèmes de la communauté, de l'harmonie, d'espaces et de lieux communs pour les femmes. Rich s'est évertuée toute sa carrière à combattre l'hétéronormativité et le patriarcat, des institutions qui projettent la honte sur les femmes et les personnes queers. La première partie du chapitre démontre que la honte ne peut se détacher de ces dernières, car la honte est inscrite profondément dans la fabrication de leur identité : « *there's no way that any amount of affirmative reclamation is going to succeed in detaching the word from its associations with shame and with the terrifying powerlessness of gender-dissonant or otherwise stigmatized childhood* (Sedgwick 1993, 4). Si Rich ne réussit pas à se détacher de la honte, l'affect se manifeste dans ses tactiques de résistance. Le grand projet de la poète consistait à vouloir créer un langage commun langage qui s'opposait au patriarcat et qui promouvait l'histoire et la création artistique des femmes, qui visait enfin à combattre toute forme de honte. Si l'affect isole, il permit aussi à Rich d'établir le terrain sur lequel forger de nouvelles collectivités. La honte « *can provide the basis for new cultures* » (Cvetkovich 2003, 7). Au cœur du projet de Rich et de l'affect de honte se trouvent les désirs de connexion et de création.

Dans mon mémoire, j'ai mis en valeur le potentiel inestimable et productif de la honte. Je voulais déceler ses expressions paradoxales et complexes dans des œuvres qui n'abordaient pas frontalement l'affect. Avec *AoR*, la honte n'est jamais dite, mais elle est manifeste sur le corps de Geryon et elle s'insère dans le processus de l'autopoïèse. Elle s'inscrit dans le processus de la constitution du soi, un thème essentiel à la théorie définie dans le premier chapitre. Avec Rich, j'étais de plus perplexe à l'effet qu'aucune recherche n'avait été faite, avant la rédaction de mon mémoire et à ma connaissance, sur l'empreinte de la honte dans sa poésie. Pourtant, les thèmes de l'isolement, de la solitude et du lesbianisme dans un monde patriarcal sont amplement analysés dans le discours critique sur Rich. La honte me permet de les mettre en commun et de concevoir le potentiel productif d'un affect appréhendé de façon aussi négative.

Pendant mes recherches, le corps était toujours au centre des réflexions sur la honte. Bien sûr, le corps est visible et il est le terrain où se joue l'affect. La honte est plus vive chez les femmes et les personnes queers, ce que j'ai démontré. Par contre, que dire des minorités visibles, des personnes noires, des personnes handicapées, des personnes trans, par exemple ? Ma toute première idée, alors que j'envisageais de rédiger ce mémoire, gravitait autour du roman *Giovanni's Room* de James Baldwin. Dans une entrevue avec l'auteur, on lui demande la raison pour laquelle les personnages de son roman sont blancs. Baldwin rétorque : « *I certainly could not possibly have—not at that point in my life—handled the other great weight, the 'Negro problem.'* *The sexual-moral light was a hard thing to deal with. I could not handle both propositions in the same book. There was no room for it* ». Au départ, ce mémoire devait inclure *Giovanni's Room*, mais il y avait trop à dire sur Baldwin et je désirais me pencher sur l'œuvre de Rich. Les femmes lesbiennes ont peu de place dans la littérature, même après les efforts fructueux de la poète. Je n'ai écrit que sur des personnes blanches (quoique Geryon ne se range pas tout à fait dans cette définition) parce que j'ignorais si je pouvais soutenir le poids de réalités imbriquées dans une intersectionnalité complexe. J'entrevois pourtant le souhait de poursuivre un tel travail qui aura sa place dans un avenir prochain.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz : L'archive et le témoin*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1999.
- Ahmed, Sara. « Not in the Mood ». *New Formations* 84 (2014a) : 13-28.
- . *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham/Londres : Duke University Press, 2006.
- . *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014b.
- Barber, Stephen M., et David L. Clark, éd. *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*. New York/Londres : Routledge, 2002.
- Barthes, Roland. *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980.
- . *Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- Bartky, Sandra L. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York : Routledge, 1990.
- Bataille, Georges. « L'abjection et les formes misérables ». Dans *Oeuvres complètes*, 2:217-21. Paris : Gallimard, 1970.
- Baudelle, Yves. « Du roman autobiographique : Problèmes de la transposition fictionnelle ». *Protée* 31, n° 1 (2003) : 7-26. <https://doi.org/10.7202/008498ar>.
- Berlant, Lauren, Sina Najafi, et David Serlin. *The Broken Circuit: An Interview with Lauren Berlant: The Political Economy of Shame*, 2008.
https://cabinetmagazine.org/issues/31/najafi_serlin_berlant.php.
- Berlant, Lauren, et Michael Warner. « Sex In Public ». *Critical Inquiry* 24, n° 2 (1998) : 547–66.
- Bundtzen, Lynda K. « Adrienne Rich's Identity Poetics: A Partly Common Language ». *Women's Studies* 27, n° 4 (1 juin 1998) : 331–45.
<https://doi.org/10.1080/00497878.1998.9979217>.
- Burt, Stephanie. « The Many Lives of Adrienne Rich ». *The Atlantic*, 2020.
<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/hilary-holladay-adrienne-rich/616935/>.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York/Londres : Routledge, 2011.

- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/Londres : Routledge, 2007.
- . *Giving an Account of Oneself*. New York : Fordham University Press, 2005.
- . « Imitation and Gender Insubordination ». Dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*, édité par Henry Abelove, Michèle Aina Barale, et David M. Halperin, 307–20. New York/Londres : Routledge, 1993.
- . *Qu'est-ce qu'une vie bonne?* Paris : Payot & Rivages, 2020.
- Carrière, Jean-Claude, et Bertrand Massonie. *La Bibliothèque d'Apollodore. Traduite, annotée et commentée*. Annales littéraires de l'Université de Besançon. Besançon : Université de Franche-Comté, 1991. https://www.persee.fr/doc/ista_0000-0000_1991_edc_443_1.
- Carson, Anne. *Autobiography of Red: A Novel in Verse*. s.l. : McClelland & Stewart, 2016.
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Traduit par Paul A. Kottman. New York/Londres : Routledge, 1997.
- Chiantaretto, Jean-François. *Écriture de soi et trauma*. Paris : Anthropos, 1998.
- Chiantaretto, Jean-François, et Catherine Matha. *Écritures de soi, Écritures du corps*. Paris : Hermann, 2016. <https://doi.org/10.3917/herm.chian.2016.01>.
- Crimp, Douglas. « Mario Montez, For Shame ». Dans *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, 57-70. New York/Londres : Routledge, 2002.
- Cvetkovich, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Series Q. Durham/Londres : Duke University Press, 2003.
- D'Agata, John, et Anne Carson. « A ___ with Anne Carson ». *The Iowa Review*, n° 2 (1997). <http://www.jstor.org/stable/20154415>.
- Dahn, Eurie. « "Unashamedly Black": Jim Crow Aesthetics and the Visual Logic of Shame ». *MELUS* 39, n° 2 (2014) : 93-114.
- Davies, Malcolm. « Stesichorus' *Geryoneis* and Its Folk-Tale Origins ». *The Classical Quarterly* 38, n° 2 (1988) : 277-90.
- Delphy, Christine. *L'Ennemi principal, tome 1: Économie politique du patriarcat*. 3e éd. Nouvelles questions féministes. Paris : Syllepse, 2013.
- D'Emilio, John. « Capitalism and Gay Identity ». Dans *The Lesbian and Gay Studies Reader*, édité par Henry Abelove, Michèle Aina Barale, et David M. Halperin. New York/Londres : Routledge, 1993.

- Diehl, Joanne Feit. « “Cartographies of Silence”: Rich’s “Common Language” and the Woman Poet ». *Feminist Studies* 6, n° 3 (1980) : 530-46. <https://doi.org/10.2307/3177481>.
- Doherty, Maggie. « The Long Awakening of Adrienne Rich ». *The New Yorker*, 23 novembre 2020. <https://www.newyorker.com/magazine/2020/11/30/the-long-awakening-of-adrienne-rich>.
- Eakin, Paul John. « Self-Invention in Autobiography: The Moment of Language ». Dans *Fictions in Autobiography*, 181–278. *Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton University Press, 1985. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7zvs6h.7>.
- Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham/Londres : Duke University Press, 2004.
- Euripide. *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*. Traduit par Anne Carson. New York : New York Review Books, 2008.
- Fauvel, Maryse. « Photographie et autobiographie : Roland Barthes par Roland Barthes et L’Amant de Marguerite Duras ». *Romance Notes* 34, n° 2 (1993) : 193–202.
- Federici, Silvia. *Caliban et la Sorcière : Femmes, corps et accumulation primitive*. La rupture. Genève : Entremonde, 2014.
- Fisher, Berenice. « Guilt and Shame in the Women’s Movement: The Radical Ideal of Action and Its Meaning for Feminist Intellectuals ». *Feminist Studies* 10, n° 2 (1984) : 185–212. <https://doi.org/10.2307/3177861>.
- Flahault, François. *La Parole intermédiaire*. Paris : Seuil, 1978. <https://www.cairn.info/la-parole-intermediaire--9782020048125-page-38.htm>
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge/Londres : Harvard University Press, 2008.
- Ford, Mark, et Seamus Perry. « Close Readings: On Adrienne Rich ». *Close Readings*. London, 2020.
- Foucault, Michel. « About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth ». *Political Theory* 21, n° 2 (1993) : 198–227.
- . *Histoire de la sexualité, T.1 : La volonté de savoir*. Tel. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Histoire de la sexualité, T.2 : L’usage des plaisirs*. Bibliothèque des Histoires. Paris : Gallimard, 1984.
- . *Les Anormaux : Cours au Collège de France, 1974–1975*. Le Foucault électronique.

- Hautes Études. Paris : Gallimard/Seuil, 2001.
- Franzen, Christina. « Sympathizing with the Monster: Making Sense of Colonization in Stesichorus' *Geryoneis* ». *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 92, n° 2 (2009) : 55-72.
- Freud, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2015.
- Georgis, Dina. « Discarded Histories and Queer Affects in Anne Carson's *Autobiography of Red* ». *Studies in Gender and Sexuality* 15 (2014) : 154–66.
- Green, Adam Isaiah. « Queer Theory and Sociology: Locating the Subject and Self in Sexuality Studies ». *Sociological Theory* 25, n° 1 (2007) : 26–45.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Theories of Representation and Difference. Bloomington/Indiana : Indiana University Press, 1994.
- Haines, Christian P. « The Impersonal Is Political: Adrienne Rich's *The Dream of a Common Language*, Feminism, and the Art of Biopolitics ». *Cultural Critique* 96 (2017) : 178–215. <https://doi.org/10.5749/culturalcritique.96.2017.0178>.
- Halberstam, [Jack]. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York : New York University Press, 2005a.
- . « Shame and White Gay Masculinity ». *Social Text* 23, n° 3-4 (84–85) (1 décembre 2005b) : 219-33. https://doi.org/10.1215/01642472-23-3-4_84-85-219.
- Halperin, David M., et Valerie Traub. « Beyond Gay Pride ». Dans *Gay Shame*, édité par David M. Halperin et Valerie Traub, 3–40. Chicago : The University of Chicago Press, 2009.
- Hamel, Jean-François, Barbara Havercroft, et Julien Lefort-Favreau. *Politique de l'autobiographie : Engagements et subjectivités*. Éditions Nota Bene, 2018.
- Hedley, Jane. « Surviving to Speak New Language: Mary Daly and Adrienne Rich ». *Hypatia* 7, n° 2 Spring (1992) : 40–62.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Traduit par John Macquarrie & Edward Robinson. Martino Fine Books, 2019.
- Holladay, Hilary. *The Power of Adrienne Rich: A Biography*. Epub. New York : Nan A. Talese/Doubleday, 2020.
- Hultberg, Peer. « Shame—A Hidden Emotion ». *Journal of Analytical Psychology* 33 (1988) : 109–26.
- Izard, Carroll E., et Silvan S. Tomkins. « Affect and Behavior: Anxiety as a Negative Affect ». Dans *Anxiety and Behavior*, édité par Charles D. Spiegelberger. Elsevier, 1966.

- Janz, Bruce B. « Shame and Silence ». *South African Journal of Philosophy* 30, n° 4 (1 janvier 2011) : 462–71. <https://doi.org/10.4314/sajpem.v30i4.72107>.
- Johnson, Erica L., et Patricia Moran, éd. « Introduction ». Dans *The Female Face of Shame*, 1–20. Indiana University Press, 2013. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gznmc.4>.
- Keyes, Claire. *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*. Athens/Londres : University of Georgia Press, 2008.
- Kirsch, Adam. « "All Mere Complexities." Review of *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, by Anne Carson ». *The New Republic*, 1998.
- Knittle, Davy. « Public Sexuality and the Feminist Poetics of Redevelopment in Leslie Scalapino and Adrienne Rich ». *Women's Studies Quarterly* 47, n° 3/4 (2019) : 232–50.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Lara, Ali, Wen Liu, Colin Patrick Ashley, Akemi Nishida, Rachel Jane Liebert, et Michelle Billies. « Affect and Subjectivity ». *Subjectivity* 10 (2017) : 30–43.
- Laurie, Timothy, et Hannah Stark. « Reconsidering Kinship: Beyond the Nuclear Family with Deleuze and Guattari ». *Cultural Studies Review* 18, n° 1 (2012): 19–39. <https://doi.org/10.5130/csr.v18i1.1612>.
- Lecarme-Tabone, Jacques Lecarme; Éliane. *L'autobiographie*. 2e éd. Paris : Armand Colin, 2015.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.
- Levi, Primo. *Les Naufragés et les Rescapés*. Paris : Gallimard, 1989.
- Lévinas, Emmanuel. *De l'évasion*. Paris : fata morgana; Le livre de poche, 1982.
- Leys, Ruth. *From Guilt to Shame: Auschwitz and After*. Princeton University Press, 2007.
- Lorde, Audre, et Adrienne Rich. « An Interview with Audre Lorde ». *Signs* 6, n° 4 (1981) : 713–36.
- Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge/Londres : Harvard University Press, 2007.
- Man, Paul de. « Autobiography as De-facement ». *MLN* 94, n° 5 (1979) : 919–30.
- Manion, Jennifer C. « Girls Blush, Sometimes: Gender, Moral Agency, and the Problem of Shame ». *Hypatia* 18, n° 3 (2003) : 21–41.
- Martin, Wendy. « "To Study Our Lives": Consciousness and Community in Adrienne Rich's "The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977" ». *Ploughshares* 5, n° 1 (1979) : 172–77.

- McCallum, Ellen Lee. « Toward a Photography of Love: The Tain of the Photograph in Anne Carson's *Autobiography of Red* ». *Postmodern Culture* 17, n° 3 (2007).
- Mercer, John. « Sex Positivity and the Persistence of Shame ». *Sexualities* 21, n° 8 (1 décembre 2018) : 1304–7. <https://doi.org/10.1177/1363460718770443>.
- Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division Of Labour*. Traduit par Silvia Federici. Londres: Zed Books, 2014.
- Mitchell, Kaye. *Writing Shame: Contemporary Literature, Gender and Negative Affect*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2020.
- Moon, Jennifer. « Gay Shame and the Politics of Identity ». Dans *Gay Shame*, édité par David M. Halperin et Valerie Traub, 357–68. Chicago : The University of Chicago Press, 2009.
- Mori, Serge, et Georges Rouan. « La narration de Soi ». Dans *Les thérapies narratives*, 103–20. Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2011. <https://www.cairn.info/les-therapies-narratives--9782804166007-page-103.htm>
- Mun, Cecilea. « Rationality through the Eyes of Shame: Oppression and Liberation via Emotion ». *Hypatia* 34, n° 2 (ed 2019) : 286–308. <https://doi.org/10.1111/hypa.12472>.
- Munt, Sally R. *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*. Burlington : Ashgate, 2007.
- Murray, Stuart J. « The Autobiographical Self: Phenomenology and the Limits of Narrative Self-Possession in Anne Carson's *Autobiography of Red* ». *English Studies in Canada* 31, n° 4 (2005) : 101–22.
- Muske, Carol. « Lingua Materna: The Speech of Female History ». *The New York Times*, 20 janvier 1985.
- Nathanson, Donald. « Understanding What Is Hidden: Shame in Sexual Abuse ». *Psychiatric Clinics of North America* 12, n° 2 (1989).
- Nestor, Pauline. « “Women's Struggle to Name the World”: The Poetry of Adrienne Rich ». *Australasian Journal of American Studies* 4, n° 1 (1985) : 35–40.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton University Press, 1972. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1m3nz3x>.
- Pasquesi, Carina. « Of Monsters, Creatures and Other Queer Becomings ». *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 46/47, n° 2/1 (2013) : 119–25.
- Pavlič, Ed. *Outward: Adrienne Rich's Expanding Solitudes*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2021.

- Poetry Foundation. « Adrienne Rich », 2021a. <https://www.poetryfoundation.org/poets/adrienne-rich>.
- . « Anne Carson », 2021b. <https://www.poetryfoundation.org/poets/anne-carson>.
- Preciado, Paul B. *Un appartement sur Uranus : Chroniques de la traversée*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2019.
- Probyn, Elspeth. *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press, 2005.
- . « Productive Faces of Shame: An Interview with Elspeth Probyn ». Édité par V. Bozalek, T. Shefer, et R. Carolissen, n° 29, n 2 (2019) : 322–34.
- Puar, Jasbir K., et Amit Rai. « Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots ». *Social Text* 20, n° 3 (2002): 117–48.
https://doi.org/10.1215/01642472-20-3_72-117.
- Queers anonymes. « QUEERS READ THIS », 1990.
<http://www.qrd.org/qrd/misc/text/queers.read.this>.
- Rankine, Claudia. « Adrienne Rich’s Poetic Transformations ». *The New Yorker*, 12 mai 2016.
<http://www.newyorker.com/books/page-turner/adrienne-richs-poetic-transformations>.
- Rich, Adrienne. *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978–1981*.
New York/London : W. W. Norton & Company, 1981a.
- . *Adrienne Rich Reading Her Poems in the Coolidge Auditorium*, 1981b. Archive of Recorded Poetry and Literature (Library of Congress).
<https://www.loc.gov/item/91740233/>.
- . *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979–1985*. New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1994.
- . *Collected Poems 1950-2012*. New York/Londres : W. W. Norton & Company, 2016.
- . *Essential Essays: Culture, Politics, and the Art of Poetry*. New York/Londres : W. W. Norton & Company, 2018.
- . *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1995.
- . *The Dream of a Common Language: Poems 1974–1977*. New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1978.
- Riley, Jeannette E. *Understanding Adrienne Rich*. Understanding Contemporary American

- Literature. Columbia : University of South Carolina Press, 2016.
- Rose, Jacqueline. *On Not Being Able to Sleep: Psychoanalysis and the Modern World*. Vintage, 2004.
- Rozokoki, Alexandra. « Geryoneis S 11 SLG: the Dilemma of Geryon ». *Austrian Academy of Sciences Press* 121 (2008) : 67–69.
- Ruti, Mari. *The Ethics of Opting Out: Queer Theory's Defiant Subject*. Columbia University Press, 2017.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard, 2004.
- Scheff, Thomas J. « Shame in Self and Society ». *Symbolic Interaction* 26, n° 2 (2003) : 239–62. <https://doi.org/10.1525/si.2003.26.2.239>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. University of California Press, 2008.
- . « Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel ». *GLQ* 1 (1993) : 1–16.
- . *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham/Londres : Duke University Press, 2003.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, et Adam Frank, éd. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham/Londres : Duke University Press, 1995.
- Shefer, Tamara, et Sally R Munt. « A feminist politics of shame: Shame and its contested possibilities ». *Feminism & Psychology* 29, n° 2 (1 mai 2019): 145–56. <https://doi.org/10.1177/0959353519839755>.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Picador, 1977.
- Spiegelman, Willard. « "Driving to the Limits of the City of Words": The Poetry of Adrienne Rich ». Dans *The Didactic Muse*, 147-91. *Scenes of Instruction in Contemporary American Poetry*. Princeton University Press, 1989. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt7ztj6z.8>.
- Tisseron, Serge. *La Honte: Psychanalyse d'un lien social*. Édité par Didier Anzieu. Psychismes. Dunod, 1992.
- Tomkins, Silvan S. *Affect, Imagery, Consciousness*. Vol. 2. Springer Publishing Company, 1963.
- Wachtel, Eleanor. « An Interview with Anne Carson ». *Brick: A Literary Journal* 89 (10 juin 2014). <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>.

- Warner, Michael. « Introduction: Fear of a Queer Planet ». *Social Text*, n° 29 (1991) : 3–17.
- . *The Problem with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer*. Harvard University Press, 2000.
- Wilkinson, Joshua Marie. *Anne Carson: Ecstatic Lyre*. University of Michigan Press, 2015.
<https://doi.org/10.3998/mpub.7573555>.