

Hélène Merlin-Kajman

Sorbonne Nouvelle – EA 174
helene.merlin-kajman@sorbonne-nouvelle.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-4817-7206>

LES RUSES DU « OUI » ET DU « NON », OU LES INCERTITUDES DU CONSENTEMENT SEXUEL ET LITTÉRAIRE

The Ruses of “Yes” and “No”, or the Uncertainties of Sexual and Literary Consent

ABSTRACT

Taking as its starting point a controversy over the interpretation of a poem by Chénier in which some readers saw the representation of a rape, this article examines the historicity of the signs of female sexual consent and the issues of a literary reading that allows for confusion and vacillation, characteristics that are conducive to education in a sexuality that is itself based on consent.

KEYWORDS: Chénier, consent, desire, honor, pagan/Christian, rape, virginity, literacy

En octobre 2017 est née une polémique autour de la lecture d’un poème qui engageait la question du consentement sexuel. Elle a fourni une bonne partie de la réflexion de mon livre *La Littérature à l’heure de #MeToo* (Merlin-Kajman 2020). Je me propose de lui donner un prolongement en articulant, comme nous invite le présent volume, la question sociale et historique du consentement « sexuel » à celle de sa représentation littéraire, et, de là, à une autre question : « Peut-on “consentir” à la littérature ? » (Argument).

Dans le recueil des poésies d’André Chénier (1762–1794) mis au programme des agrégations de lettres¹ de l’année scolaire 2017–2018 figurait un poème de 88 vers, l’« Oaristys » (Chénier 1994). Environ un mois après le début des cours préparant à ce concours, un groupe féministe de l’École Normale Supérieure de Lyon² rendait publique sur son site une lettre adressée par des agrégatifs³ aux jurys des deux agrégations pour leur demander de reconnaître que le poème représentait bel et bien un viol même s’il n’était pas donné pour tel (*Les Salopettes* 2017).

¹ L’agrégation est le principal concours français pour enseigner dans l’enseignement secondaire. Il y a deux agrégations de lettres : lettres modernes et lettres classiques.

² Une des « grandes écoles » françaises, et l’une des plus prestigieuses.

³ On appelle « agrégatifs » les étudiants qui préparent ce concours pour devenir enseignants.

Simple traduction en alexandrins d'une idylle du poète grec Théocrite (vers 310 – vers 250 av. JC), l'« Oaristys » est un dialogue entre une bergère, Naïs, et un berger, Daphnis. Les vers incriminés, tous prononcés par Naïs, sont particulièrement choquants lorsqu'on les isole :

Adresse ailleurs ces vœux dont l'ardeur me poursuit : / Va, respecte une vierge. (...) / Non ; déjà tes discours ont voulu me tenter. (...) / Berger, retiens ta main,... berger, crains ma colère (...) / Berger, retiens ta main,... laisse mon voile en paix. (...) / Satyre, que fais-tu ? Quoi ! ta main ose encore... (...) / Berger, au nom des dieux... / Ah !... je tremble... (...) / Non ; arrête... (...) Dieux ! quel est ton dessein ? Tu m'ôtes ma ceinture ? (...) / Tu déchires mon voile !... Où me cacher ? Hélas ! / Me voilà nue ! où fuir ! (...) Ah ! méchant ! qu'as-tu fait ? (Chénier 1994 : v. 8, 14, 24, 28, 65, 67–68, 69, 73, 77–79, 86)

Résumé de façon très succincte, le poème permet de suivre, en accéléré, une sorte d'intrigue : Daphnis presse d'abord Naïs d'accepter ses avances érotiques, prémices des épousailles auxquelles il l'engage. Elle dit « non » à ses gestes sexuels, mais se rend à certains des arguments du jeune homme, ce qui l'amène à l'interroger sur son futur statut matrimonial : ce jeu d'objections/réponses permet au dialogue de se poursuivre. Mais Daphnis va bien plus loin et la presse de faire l'amour avec lui sans tarder. Les dernières paroles échangées, qui fonctionnent plus comme des indications scéniques internes que comme un *dialogue*, font comprendre qu'ils ont fait l'amour malgré les « non » répétés de Naïs, union sexuelle par laquelle Daphnis affirme avoir « signé [s]a promesse » tandis que Naïs proteste : « J'entr'ai fille en ce bois et chère à ma déesse. » À Daphnis revient le dernier mot : « Tu vas en sortir femme et chère à ton époux » (Chénier 1994 : v. 86–88).

Le point de départ de la polémique est donc un problème de lecture qu'on pourrait résumer ainsi : faut-il consentir au sens intentionnel de ce poème qui, dans un décor de pastorale, se donne comme une scène heureuse de séduction et d'engagement ? Ou faut-il au contraire, comme les signataires de la lettre appelaient à le faire, dire « non » à cette représentation typique, selon eux, de la « culture du viol⁴ » ?

La lettre-pétition a été prolongée par un article, « Voir le viol. Retour sur un poème de Chénier » (Brouzes, Darlot-Harel, Grand d'Esnon et al. 2018). Il réagissait à un court commentaire de l'« Oaristys » dont j'étais l'auteure, une « saynète⁵ » écrite sous forme

⁴ Pour expliquer leur démarche, les auteurs de cette lettre-pétition évoquaient des cours de préparation sur Chénier assurés par des spécialistes de la littérature du XVIII^e siècle qui avaient refusé de valider cette interprétation. En effet, selon eux, au XVIII^e siècle, on ne pouvait représenter une femme consentant à faire l'amour avec un homme sans faire d'elle une courtisane, ou une femme sans vertu : le consentement explicite d'une femme, a fortiori d'une jeune fille vierge, et a fortiori à une relation sexuelle non conjugale, aurait entraîné son déshonneur, sa dégradation. Comme les écrits libertins étaient favorables au plaisir érotique des hommes *comme des femmes*, ils auraient choisi une convention littéraire : toujours représenter les femmes dans une attitude de refus *au moins apparent*. Le détour par cette convention aurait permis de se démarquer de la tradition misogyne grivoise : les fabliaux ou les contes italiens mettent souvent en scène des femmes en situation sexuelle consentie, mais pour suggérer que les femmes sont toutes infidèles et lubriques. Reconnaitre un viol dans l'« Oaristys » aurait donc constitué, selon ces spécialistes, un contresens fondé sur un anachronisme. (Pour une lecture convergente, Hersant 2019).

⁵ C'est le nom que la revue en ligne *Transitions* donne à un court commentaire d'un extrait de texte littéraire : le genre a ses règles, notamment de brièveté, raison pour laquelle aucune de mes réflexions n'était véritablement développée.

d'un dialogue imaginaire avec un objecteur intérieur (Merlin-Kajman 2017). J'y prenais la responsabilité de parler de « quasi-viol ». Comme j'avais soupesé chacun de mes mots, je cite le passage :

D'accord, elle ne consent pas : elle cède. Voilà, elle cède. Mais outre qu'elle ne cède pas sans rien savoir de ce qu'elle fait – le dialogue est très clair sur ce point, car « Diane » signifie « virginité » –, elle cède aussi à son désir : « Ah !... je tremble... ».

Comment, vous prétendez qu'elle ne tremble pas de peur ?

Je prétends que c'est ce que veut signifier le texte.

Mais c'est un texte d'homme ! Et le consentement, c'est le grand alibi des violeurs, vous ne l'ignorez pas !

(...) Alors, je préfère une autre formulation, qui resterait comme une objection importante faite au texte, pas comme sa vérité définitive, pas comme une interdiction : « ce dialogue ne représente-t-il pas une scène de séduction qui n'est pas sans violence du côté du berger, et même, n'est-on pas en droit de se demander s'il ne s'agit pas, en un certain sens, d'un quasi viol ? ».

Hypocrisie de cette avalanche de modalisations prudentes ?

Pourquoi avez-vous peur de trancher, de vous engager ?

Pourquoi ? Parce qu'à ce texte, je veux aussi qu'on me laisse le droit d'accrocher des souvenirs, ou des témoignages, ou des fantaisies, *homme ou femme*, d'un désir *partagé*, mais par surprise, par capture, par rapt violent même : « C'est ce bois qui de joie et s'agite et murmure »... (Merlin-Kajman 2017).

Prononcé par Daphnis, le vers 76 de l'« Oaristys » répond à Naïs s'inquiétant d'entendre du bruit⁶. Il n'a manifestement aucun contenu représentationnel. Ma saynète proposait d'être sensible à sa littéarité. Son rythme, ses sonorités, sa mélodie avaient en effet attiré mon attention sur la composition poétique du poème entier, dont les rimes notamment sont particulièrement travaillées : partout redoublées d'assonances qui affaiblissent l'oppositions des rimes masculines et féminines, elles fondent les vers les uns dans les autres, troublent ainsi l'individuation très genrée et très plate des protagonistes, gommant la différence de leurs discours et finalement donnent à entendre (en tout cas, à la lectrice que je suis) un érotisme juvénile diffus et plutôt euphorisant, et, selon moi, *non violeur*⁷.

Ma saynète a été sévèrement jugée. Je refusais de « voir le viol », dont l'évidence se fondait, pour les auteurs de « Voir le viol », sur un syllogisme, que je reconstruis : « le viol est un acte sexuel non consenti ; or Naïs ne consent pas ; donc Naïs est violée par Daphnis ». Un de mes principaux points de désaccord avec ce syllogisme réside dans le statut fictionnel de Naïs et de Daphnis – je devrais dire : de *Naïs-et-Daphnis* (j'y reviendrai). Mais, très étonnant pour moi, brusquement, l'article « Voir le viol » me concédait le droit d'éprouver du plaisir à la lecture du poème :

⁶ « NAÏS : Attends. Si quelqu'un vient... Ah ! dieux ! j'entends du bruit. / DAPHNIS : C'est ce bois qui de joie et s'agite et murmure » (Chénier 1994 : v. 75–76).

⁷ Je n'avais pas donné ces précisions techniques dans mon commentaire.

Hélène Merlin-Kajman défend le maintien d'une double-lecture au nom de son « droit d'accrocher [à ce texte] des souvenirs, ou des témoignages, ou des fantaisies, *homme ou femme*, d'un désir *partagé*, mais par surprise, par capture, par rapt violent même ». Mais est-ce de notre faute si le mot « viol » gêne son appréciation du texte ? Investir subjectivement et érotiquement un récit de viol n'a rien d'inédit ni de particulièrement pervers ou monstrueux, que l'on s'identifie à l'agresseur ou à la victime. Encore une fois, de tels récits sont bien souvent faits pour être lus de la sorte et s'inscrivent contextuellement dans une culture où le viol est érotisé. (Brouzes, Darlot-Harel, Grand d'Esnon et al. 2018)

Mon plaisir, en somme, même s'il n'était ni « inédit », ni « particulièrement pervers ou monstrueux », n'en était pas moins complice de la culture du viol. La question du consentement hante ainsi la polémique de façon un peu étrange. Car si mon plaisir supposé n'était pas condamné, c'était à la condition que je consente à reconnaître que j'avais « [i]nvest[i] subjectivement et érotiquement un récit de viol » : à cette lecture, j'étais sommée de dire « oui », au prix d'un évident *forçage* de mon sentiment. Ma saynète en effet avait bien souligné que j'éprouvais plus de déplaisir que de plaisir à la lecture du poème ; et, notamment, que je ne m'identifiais ni à Daphnis ni à Naïs⁸. Dans un article de réponse à « Voir le viol », m'appuyant sur de fortes propositions théoriques de Jérôme David à l'égard de ce qu'il appelle « assentiment littéraire⁹ », j'écrivais même : « Je ne donne pas mon assentiment [ontologique] à ce poème de Chénier : son engagement ontologique ne me concerne pas, me déplait même » (Merlin-Kajman 2019).

Que cherchais-je alors à défendre, derrière la première personne du singulier de ma saynète, dans la phrase citée par les auteurs de « Voir le viol » ? Pas vraiment *mon* sentiment dans sa singularité : c'était n'importe quel sujet-lecteur pris dans les ambivalences de son désir ; c'étaient les possibles appropriations singulières, personnelles, du texte, appropriations que je pouvais imaginer à partir de mon expérience d'enseignante, mais aussi à partir de mes souvenirs de lycéenne ou d'étudiante, à une époque où l'intérêt pour les textes libertins avaient constitué une libération (j'y reviendrai). Ma saynète voulait en somme défendre une certaine liberté fantasmatique offerte par la lecture d'un texte littéraire. Mon idée est qu'à la faveur de leur littéarité, certains textes *laissent du jeu*. Plutôt que de l'inhiber à coups d'interprétations catégoriques, un commentaire peut alors, dans un ouvrage savant, lors d'un cours, dans une conversation, faire le choix de soutenir ce jeu afin de favoriser des avancées intimes, des cheminements psychiques, des

⁸ « Je ne me reconnais pas dans la jeune fille : ni littéralement, ni métaphoriquement. Je me reconnais encore moins dans le jeune homme. Je ne peux pas dire pour autant que je ne reconnais rien du désir érotique dans cette scène, et c'est ce qui la sauve pour moi. Ainsi, j'aime vraiment cet unique vers : "C'est ce bois qui de joie et s'agite et murmure." Ai-je pour autant envie de *partager* ce texte ? Pas beaucoup. Je ressens un trop fort contraste entre un certain vertige érotique qui y circule, une sorte d'allégresse plutôt délicate (affaire surtout de rythme et de sons, je crois), et, au contraire, la platitude de ce que le berger a à dire à sa bergère. En fait, ce qui m'afflige le plus dans ce texte, c'est sa *pauvreté*, son prosaïsme. C'est même sa morale bourgeoise, comme nous aurions dit il y a quarante ans, maquillée d'un peu de libertinage évidemment phallocrate » (Merlin-Kajman 2017).

⁹ Plutôt que de penser le texte littéraire comme représentation, Jérôme David l'envisage comme engagement ontologique, présentant « ce qu'il y a » ; et, comme tout engagement ontologique, « il appelle un assentiment ». Mais nous pouvons refuser de le lui donner (David 2015 : 86).

déplacements, surtout dans l'usage pédagogique de la littérature qui préoccupait à juste titre les signataires de la lettre-pétition.

Ce jeu, ici, s'ouvre pour moi à partir de l'écoute du vers 76, en dépit de la pauvreté littérale du poème, voire de sa signification révoltante. Consentir à l'accueillir (à *jouer*) peut permettre de prendre du champ par rapport au court terme des débats récents portant sur le consentement sexuel, notamment, parce qu'à suivre cette piste *littéraire* d'un érotisme heureux (et non pas seulement la piste *référentielle* d'un viol), on se retrouve devant des questions d'héritage culturel et de mémoires subjectives qui, selon moi, nous concernent encore aujourd'hui.

À la veille de la Révolution française, le très jeune André Chénier (il a dix-huit ans) traduit librement en vers une idylle païenne datant de vingt-et-un siècles. Cet éloignement dans le temps est majeur : tous les lecteurs et lectrices d'alors savent que ce poème se déroule dans un espace-temps qui n'est pas le leur. Par exemple, personne, au XVIII^e siècle, ne croit ni en Diane ni en Vénus, divinités invoquées par les bergers. Certes, ce poème antique peut avoir séduit Chénier en vertu d'une connivence avec *une culture du viol trans-séculaire*. Mais, sans que la seconde hypothèse exclue la première, il peut aussi l'avoir séduit parce que cette distance historique instaurait un ailleurs utopique pouvant *déplacer* certains implicites de la *culture du viol de son temps*¹⁰.

Sous l'Ancien Régime¹¹, dans la sphère sociale des élites, la culture guerrière recule nettement en même temps que se développe une sociabilité mixte, dans les salons par exemple (celle du « monde ») : on assiste alors à un changement du regard porté sur les femmes – et d'abord, parce qu'elles commencent à être *sujets*, donc à participer à la construction de ce regard. Mais ceci ne va pas sans tensions, et bien des voix s'indignent de la féminisation du « monde », qui entraînerait l'effémination de la société.

Le théâtre de Molière en est un remarquable témoignage. Il ne faut pas se méprendre sur l'aspect caricatural des personnages comiques : ils ne sont pas déconnectés de toute réalité historique. Dans *Le Malade imaginaire* par exemple, on voit un père, Argan, qui veut marier sa fille, Angélique, à Thomas Diafoirus, le neveu de son médecin et lui-même médecin, alors qu'elle est amoureuse de Cléante. Lors de sa rencontre avec Thomas Diafoirus, Angélique suggère qu'ils ont l'un et l'autre besoin de temps pour se connaître et s'aimer. Le jeune homme affirme qu'il l'aime déjà. Angélique proteste : « (...) si monsieur est honnête homme, il ne doit point vouloir accepter une personne qui serait à lui par contrainte » (Molière 1971b : II, 6, 1140).

¹⁰ Si on peut en effet tenir pour acquis que la culture du viol se transmet sur le long terme, ce n'est pas sans subir, au fil des contextes socio-économiques dans lesquels elle se transmet, de profonds remaniements, qui sont aussi des remaniements structurels : la valeur accordée à la sexualité en général et au plaisir érotique des femmes en particulier ; les rapports de dépendance, notamment intergénérationnelle ; la définition de la famille ; les différences statutaires entre les hommes et les femmes et plus généralement, entre les classes d'individus ; toutes ces données, en changeant, modifient les modalités de la subjectivation : subjectivation des hommes, subjectivation des femmes ; etc. Ces éléments bougent en même temps que les critères de définition du viol. Or, certains de ces remaniements, *quoiqu'aujourd'hui illisibles*, ont pourtant contribué à attaquer *certaines fondements* ou *éléments structureaux* de la culture du viol. Sur ce sujet, on se reportera avec profit au livre d'Irène Théry (2022).

¹¹ Les exemples que je donne appartiennent au théâtre de Molière, plus d'un siècle avant Chénier : mais il s'agit d'un temps long, celui qui touche à la lente transformation de la subjectivation du désir.

Un court dialogue très polémique entre les deux jeunes gens s'ensuit, d'où il ressort que Thomas Diafoirus trouve souhaitable qu'un homme fasse violence à sa future femme :

Nous lisons des anciens, mademoiselle, que leur coutume était d'enlever par force de la maison des pères les filles qu'on menait marier, afin qu'il ne semblât pas que ce fût de leur consentement qu'elles convolaient dans les bras d'un homme (Molière 1971b : II, 6, 1140).

Thomas Diafoirus formule ici on ne peut plus clairement le fondement de *la culture du viol*, qu'Angélique réfute. Juste avant ce passage, du reste, Angélique et Cléante, qui s'est introduit dans la maison comme remplaçant du maître à chanter de la jeune fille, ont improvisé une pastorale où Cléante demande à Angélique son consentement à leur amour et leur mariage. Sans détour, elle répond qu'elle l'aime et qu'elle ne consentira jamais en épouser un autre (Molière 1971b : II, 5, 1137–1139). Et Molière attend évidemment des spectateurs qu'ils soient du côté des deux jeunes amants.

Toutefois, quoiqu'il rencontre sans doute leur assentiment au moins imaginaire, ce modèle a peu de marge de réalisation, historiquement parlant. Angélique ne peut pas ne pas obéir à son père sauf à choisir d'entrer au couvent. Un père détient sur ses filles, et du reste aussi sur ses fils, une puissance absolue – ce que le théâtre de Molière rappelle constamment pour se prononcer *contre*. Même si l'espace mondain, situé entre l'espace domestique et l'espace politique d'où les femmes continuent d'être exclues, comprend désormais leur présence et leur voix, elles n'en continuent pas moins d'être destinées à assurer les alliances matrimoniales, les descendances, et ceci, dans un contexte chrétien pour lequel la sexualité est diabolisée, surtout celle des femmes. La culture de l'Ancien Régime est fondée sur un contrôle étroit de la *sexualité* féminine : surveillance extérieure et autocontrôle se combinent. Un interdit majeur pèse sur leur désir. Ce qui leur est prescrit, c'est la chasteté, critère exclusif de leur honneur¹². Les femmes sont donc éduquées à une pudeur paralysante. On pourrait aller jusqu'à dire qu'en fait, la société programme leur frigidité : il faut qu'elles redoutent l'approche des hommes, qu'elles aient peur de la sexualité. *Elles sont programmées pour dire « non »*¹³.

Mais, dans des scénarios moins calamiteux, ce « non » absolu, ce « non » prescrit par le code de l'honneur et de la vertu chrétienne, peut être contourné par une grammaire érotique complexe : d'autres signes peuvent crypter le « non » et lui faire signifier « oui » (avec toute une gamme intermédiaire associée à une gamme d'autorisations sexuelles : baisers, attouchements codifiés, etc). Un passage du *Tartuffe* de Molière l'illustre a contrario. Orgon, le maître de maison et mari d'Elmire, s'est pris de passion pour un faux dévot et l'a accueilli chez lui. Ce faux dévot, Tartuffe, régent tout. À la scène 5 de l'acte III, on le voit aussi déclarer sa flamme à Elmire, et celle-ci repousser avec stupeur et indignation ses avances. Damis, fils d'Orgon et beau-fils d'Elmire, a surpris la scène et décide, contre l'avis de cette dernière, de révéler cette trahison à Orgon, qui ne le croit pas et le chasse. Elmire décide alors de montrer à Orgon que Damis disait vrai. Tandis qu'Orgon est caché sous une table, Elmire amène Tartuffe à se déclarer à nouveau en lui laissant entendre

¹² L'honneur des hommes, fondé sur la vaillance (guerrière) n'est pas engagé par leur propre sexualité, mais par celle des femmes de leur famille : d'où la hantise du cocuage par exemple.

¹³ Et non pas « oui », comme aujourd'hui, à entendre certains discours féministes actuels.

qu'elle a été sensible à ses avances. Tartuffe est méfiant puisqu'elle l'avait repoussé. Alors, Elmire explique que son « non » était un « oui ». En effet, la « pudeur » des femmes, qui fait partie de leurs qualités inculquées (une femme impudique ne peut pas être vertueuse), les contraint à ne formuler un « oui » que masqué sous un « non ». Mais sous ce non,

On fait connaître assez que notre cœur se rend
 Qu'à nos vœux, par honneur, notre bouche s'oppose,
 Et que de tels refus promettent toute chose. (Molière 1971a : IV, 5, 1420–1423, 961)

La bouche, qui dit « non » en raison de l'honneur, laisse pourtant entendre « oui », en « fai[san]t connaître », par d'autres signes, que « notre cœur se rend ».

La scène n'a provoqué ni querelle ni débats : si le spectateur l'accepte, c'est que ce pseudo-aveu d'Elmire est conforme à la grammaire amoureuse du temps. Plus loin, en revanche, on voit un Tartuffe tout à fait décidé à passer à l'acte sur le champ sans respecter les délais prescrits par la pudeur et l'honneur féminins. Tartuffe est, comme Thomas Diafoirus, du côté de la culture du viol, tandis qu'Angélique et Elmire revendiquent une sphère d'autonomie. Elles incarnent la nouvelle culture des « honnêtes gens », du reste accusés de libertinage par les dévots.

Telle est donc, pour les femmes, la marge de *liberté* d'expression du désir : du côté de l'amour, un « oui, je vous aime » à condition de ne pas avoir eu l'initiative de la déclaration (c'est le scénario d'Angélique et Cléante) ; un « non » qui peut se mettre à signifier « oui » du côté de la sexualité. Ceci signifie que le « non » est érotisé *pour les deux genres*. Pour les femmes, la résistance fait partie du scénario du « oui », et sans doute, plus encore, de l'expérience subjective de « s'abandonner ». Pour les hommes, ce scénario se traduit par des métaphores de la conquête ou de la chasse¹⁴ qui peuvent très bien s'accompagner d'expressions de soumission respectueuse aux vœux des femmes. Une zone d'opacité et d'équivoque accompagne ainsi, inévitablement, la séduction amoureuse, sans qu'on puisse à *tout coup* l'inscrire dans la culture du viol.

Revenons à l'« Oaristys ». Si l'on compare la pastorale performant l'engagement mutuel d'Angélique et de Cléante au poème de Chénier, il est clair que le chant improvisé par les deux amants est très éloigné du dialogue des deux bergers. Mais l'« Oaristys » ne ressemble pas non plus au scénario vanté par Thomas Diafoirus. Certes, le poème de Chénier s'inscrit dans certaines caractéristiques de la culture du viol : surdité du jeune homme aux « non » répétés de la bergère ; accouplement imposé à Naïs et pourtant présenté comme un résultat également heureux pour les deux protagonistes. Mais il ne l'illustre pas sans hiatus : il insère en effet ces caractéristiques de base dans un ensemble de signes qui la perturbent. Je n'en retiendrai que quelques-uns.

Littérairement parlant, le poème n'a rien à voir avec les comédies précédentes. Le genre de la comédie est fait pour tendre aux spectateurs un miroir des actions humaines ordinaires prises dans la vie privée. Même si elle exagère les traits et obéit à des codes du genre (le père, le couple d'amoureux, le prétendant abusif, etc.), elle n'en cherche pas

¹⁴ Irène Théry oppose à juste titre, me semble-t-il, « une sexualité masculine de conquête » à « une sexualité féminine de citadelle » (Théry 2022 : 100) : mais il convient de souligner qu'elles sont évidemment structurellement liées.

moins à délivrer une image du monde vraisemblable, compatible avec les coordonnées de la vie réelle des spectateurs. L'« Oaristys » n'obéit à aucune convention de ce genre : le poème ne demande pas aux lecteurs de consentir à son monde sur un mode réaliste. Ni le rythme des actions évoquées, ni leur décor, ne sont plausibles : tout va trop vite, les bergers, qui ont surgi de nulle part, se déplacent comme par magie, et l'union sexuelle finale n'échappe ni à cette rapidité magique, ni à cette stylisation.

Parallèlement, l'échange délibératif entre les deux bergers prend un sens allégorique manifeste. Le poème met en scène un conflit entre Diane et Vénus. Diane incarne la défense de la virginité, de la chasteté, voire l'horreur de la sexualité. Vénus incarne le désordre érotique, la violence pulsionnelle qui saisit chacun. Naïs se place sous le signe de Diane ; Daphnis se fait le porte-parole de Vénus. Naïs craint son père. Daphnis l'engage dans l'érotisme sans attendre l'autorisation des pères. Il incarne une certaine idée, supposée « païenne » et « naturelle », de la sexualité. Dans un contexte chrétien, il s'agit de proposer un scénario conjugal fondé de façon privilégiée sur le plaisir sexuel, un plaisir libéré du « péché de la chair » comme des impératifs de l'obéissance et de l'honneur. Et sur Naïs, qui a pourtant perdu sa virginité sans se défendre selon *les canons des scènes de viol* (griffer, lutter, voire tuer) ne pèse aucune réprobation morale, aucune moquerie misogyne.

L'« Oaristys » peut donc autant révéler, de la part du très jeune homme qui l'a réécrit, une connivence avec la culture du viol, qu'un espoir euphorique (et naïf) de libérer la sexualité des contraintes de la morale sociale et chrétienne.

Comment le lire aujourd'hui ? On peut, à partir d'une définition très normative de la littérature, et très simplifiée des rapports de désir, n'y voir que la représentation d'un viol présentant le danger de ne pas se dire comme telle. Dénoncer le poème viserait à interdire les comportements qu'il serait supposé encourager. Mais ce serait aussi proscrire des affects, des genres de désirs, de plaisirs pris à des scénarios fantasmatiques où la perception de soi-même est flottante *et où le passage à l'acte n'est pas du tout l'enjeu*.

C'est à cette activité imaginaire obscure qu'invite aussi la littérature : elle procure de la rêverie doublée de réflexion donnant lieu à conversations. Selon cette définition, l'« Oaristys » peut être lu, non comme la représentation « vicieuse » d'un viol, mais comme une sorte de rêve, dimension onirique que le poème tire de la musique des vers, de la rapidité des déplacements (comme dans un dessin animé), des passages du texte à double sens. Consentir au poème sans lui donner son assentiment ontologique, c'est peut-être alors consentir à ne pas être soi-même complètement circonscrit dans une identité, mais se laisser porter par l'euphorie érotique de sa littérarité, en flottant...

Longtemps la littérature a été considérée sous l'angle privilégié de *l'instruction morale*. Elle était toujours supposée avoir une fonction normative, sur laquelle il fallait par conséquent veiller. Du reste, l'activité littéraire était une activité rapidement assimilée au féminin (Nancy 2012), même si c'étaient des hommes qui écrivaient : le plaisir pris à la littérature, surtout quand elle parlait d'érotisme et innocentait la sexualité hors mariage, détournait du Bien comme Ève l'avait fait pour Adam. Laisser des femmes lire des textes de cette nature était proscrit : les dévots notamment soupçonnaient qu'une telle lecture allait faire naître leur désir.

Or, historiquement, pour que recule la culture du viol, il ne faut pas seulement que des femmes (et des hommes) désirent une sexualité *partagée* à égalité, il a fallu aussi que les femmes rejettent l'opprobre pesant sur leur sexualité. Avant de consentir à tel

acte particulier avec tel homme ou telle femme particuliers, il a fallu qu'elles consentent intimement au désir sexuel, d'une part ; et, d'autre part, qu'elles approuvent moralement le plaisir érotique.

À une époque pas si ancienne – on pourrait prendre comme repère Mai 68 et la « libération sexuelle » – l'interdit multiséculaire pesant sur la sexualité féminine était encore puissant ; les actions *et les lectures* des jeunes filles étaient surveillées. Un poème comme l'« Oaristys » ne devait pas tomber entre leurs mains parce qu'il était soupçonné de les inviter à « fauter ». On comprend comment les femmes de ma génération (en tout cas à gauche) ont pu être globalement favorables aux textes libertins. Elles ont fait plus que consentir à leur lecture, elles l'ont accueillie avec un enthousiasme et une conviction militants. Il y avait à coup sûr une forme d'irresponsabilité et d'inconscience dans cette euphorie placée sous le signe de l'émancipation sexuelle : les récents livres de Vanessa Springora (Springora 2020) et de Camille Kouchner (Kouchner 2021), qui décrivent un monde d'adultes habités par cette culture et l'invoquant pour justifier leurs pratiques d'abus, le montrent de façon accablante. Mais tout le monde ne prenait pas ces textes libertins comme des leçons de conduite. On était même en principe d'autant moins porté à lire *littéralement* un poème comme l'« Oaristys » que l'émancipation passait par une mise en crise du sens et de la représentation. Lire les textes sur un mode référentiel était associé à une pratique idéologique bourgeoise. Puisqu'il fallait libérer les corps, il fallait aussi libérer le *corps du langage*, c'est-à-dire libérer le signifiant du signifié, le signe du référent. La mise en lumière des sens cachés, sens « idéologiques » comme sens « sexuels », était une activité subversive d'insubordination à l'égard de la morale commune. Ce qu'apportait donc un texte comme le poème de Chénier, c'était de permettre de sortir la sexualité de la honte et du secret des familles ; c'était d'autoriser une *parole de commentaire libérée de la pudeur*. Certes, à ma génération et dans les milieux de gauche, la virginité n'était plus une affaire d'honneur. Mais un interdit de la sexualité continuait de peser sur la jeunesse, celle des filles tout particulièrement¹⁵. Tout texte « libertin » autorisait au contraire à en parler, y incitait même ; il procurait le plaisir d'encourager au partage de son évocation, de susciter une fantasmatisation non coupable.

Or, je fais le pari de penser qu'il peut encore jouer ce rôle : servir de tremplin et de détour atténuant la violence des désirs de passage à l'acte par le plaisir subjectivant (plutôt que substitutif) d'un dialogue joueur, curieux de l'autre (tout autre). Car je note qu'aujourd'hui, la valorisation, sinon la sacralisation, de la virginité est de retour pour des raisons que je n'examinerai pas ici. Même si, aujourd'hui, la sexualité n'est plus un tabou, elle n'est pas pour autant respectée partout comme relevant de la liberté individuelle, ni considérée avec bienveillance par toutes les cultures (notamment celle des femmes, et notamment par les cultures religieuses). Un texte comme l'« Oaristys », en raison même des *questions* qu'il soulève, peut avoir la vertu cathartique et réflexive de concerner tout le monde, tout en projetant les enjeux les plus brûlants de notre présent dans un espace-temps utopique

¹⁵ On sait que Foucault a fait l'hypothèse inverse d'une incitation ininterrompue des sociétés occidentales à parler (de) la sexualité, depuis le développement de la pastorale chrétienne, la confession, au biopouvoir moderne, en passant par l'étape majeure de la psychanalyse. La thèse est forte conceptuellement parlant. Sur le plan empirique, je me contenterais de remarquer que le philosophe ne s'est pas demandé ce qu'il en était de grandir, comme fille, dans des familles qui veillaient sur la « vertu » féminine, à une époque où la famille était encore le lieu principal, souverain, de construction des « mœurs ».

et même uchronique. Utopie et uchronie, notamment dans un cadre pédagogique, peuvent permettre d'aborder ces questions sans jeter immédiatement les élèves dans le conflit des cultures, des attentes, des désirs. Comment parler à des adolescent·e·s qui appartiennent à des traditions culturelles où la virginité féminine est valorisée, où la sexualité est surveillée par l'ordre des familles, des groupes sociaux ? Comment jeter des ponts sans faire intrusion brutale en projetant sur les vies une normativité privée de *points de contact* avec la complexité des vécus ? La lecture est un bon medium : elle peut conduire son lecteur à hésiter, à osciller – à remplir d'imaginaire ce qui se présenterait, dans la réalité ou dans la lutte directement politique, sous la forme d'expériences traumatiques ou de choix binaires, rapidement terrifiants, haineux, persécutifs.

Au contraire, le message militant féministe, qui fait du texte littéraire le terrain d'une lutte seulement idéologique, risque d'installer une nouvelle normativité imaginaire et érotique sans déboucher sur ce qu'on appelle, d'une expression un peu obscure, une « prise de conscience ». Car qu'est-ce que peut être une bonne prise de conscience si la conscience y perd le contact avec les mouvements psychiques intimes, forcément moins clairs et faciles à convertir (ou contraindre) qu'une opinion ? si la conscience se retrouve acculée, par la *prise de conscience* (ou le mot d'ordre), à la honte des siens et de soi-même ? bref, si elle n'est pas pleinement *subjectivée* ?

Et pour finir, n'est-il pas important de rappeler qu'aucun consentement ne vaut sans qu'un espace intérieur ait été conquis et assuré ?

BIBLIOGRAPHIE

- BROUZES Camille, DALOT-HAREL Roxane, GRAND D'ESNON Anne, MARPEAU Anne-Claire, RAVAUTE Jeanne, SINOIMERI Lola et SOUBISE Matthias, 10 avril 2018, « Voir le viol. Retour sur un poème de Chénier », *Malaises dans la lecture*, disponible sur : <https://malaises.hypotheses.org/242> (consulté le 20 avril 2018).
- CHÉNIER André, 1994, « Oaristys », (in :) *Poésies*, Louis Becq de Fouquières (éd.), Paris : Gallimard, 79–85.
- LES SALOPETTES, 3 novembre 2017, « Lettre d'agrégatifs ves de Lettres modernes et classiques aux jurys des concours de recrutement du secondaire », Association féministe de l'ENS Lyon, disponible sur : <https://lessalopettes.wordpress.com/2017/11/03/2540/> (consulté le 1 décembre 2017).
- DAVID Jérôme, 2015, « Engagement (ontologique) », (in :) *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (éd.), Paris : Cécile Defaut.
- HERSANT Marc, 6 juin 2019, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès », *Transitions*, disponible sur : <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/sommaire-general-de-articles/1718-n-10-m-hersant-chenier-eschyle-ronsard-etc-les-classiques-en-proces> (consulté le 29 février 2024).
- KOUCHNER Camille, 2021, *Familia grande*, Paris : Seuil.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, 23.12.2017, « Saynète n° 73 », *Transitions*, disponible sur : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/exergues/saynetes/sommaire-des-saynetes-deja-publiees/1502-saynete-n-73-a-chenier-h-merlin-kajman> (consulté le 29 février 2024).
- MERLIN-KAJMAN Hélène, 12.01.2019, « Encore Chénier – et au-delà », *Transitions*, disponible sur : <https://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/sommaire-general-de-articles/1623-n-7-h-merlin-kajman-encore-chenier-et-au-dela> (consulté le 29 février 2024).
- MERLIN-KAJMAN Hélène, 2020, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris : Ithaque.

- MOLIÈRE, 1971a, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, (in :) *Œuvres complètes*, t. 1, Georges Couton (éd.), Paris : Gallimard, 883–984.
- MOLIÈRE, 1971b, *Le Malade imaginaire*, (in :) *Œuvres complètes*, t. 2, Georges Couton (éd.), Paris : Gallimard, 1091–1178.
- NANCY Sarah, 2012, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Classiques Garnier.
- SPRINGORA Vanessa, 2020, *Le Consentement*, Paris : Grasset.
- THÉRY Irène, 2022, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris : Seuil.