



Laura T. Ilea

## Inch'Allah

### La honte et la « géographie de l'affect »

---

#### INCH'ALLAH: THE SHAME AND THE "GEOGRAPHY OF THE AFFECT"

**Abstract:** The film *Inch'Allah* by the Canadian director Anaïs Barbeau-Lavalette presents at first shame as signifying neutrality, incapacity of being "contaminated" by the affect of the other. Paradoxically, as the plot evolves, shame becomes delivery. Overcoming trauma and the confusion of proximity, it is a form of reorganizing subjectivity, a critical exchange with the past and a glance into the future. From this point of view, there is a profound continuity between the concept of shame – an "imprint of body on history" (as characterized by Elspeth Probyn in her text "Writing Shame") and the feminist concept of freedom, developed by Elizabeth Grosz in "Feminism, Materialism, and Freedom." This concept is linked to actions, processes, and events that are not confined to the present and become exceptional, unpredictable. Shame represents thus a generative force, capable of delivery.

**Keywords:** Shame; Affect; Subjectivity; Body; Feminist Freedom; Political Transgression.

#### LAURA T. ILEA

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania  
airarle@yahoo.com

DOI: 10.24193/cechinox.2017.32.11

L'idée soutenue par Elspeth Probyn dans son texte « Writing Shame », en faisant référence à Deleuze, T. E. Lawrence et Primo Levi, affirme que la honte est un affect qui englobe plusieurs ordres de choses, qu'elle est l'empreinte du corps sur l'histoire. En tant qu'affect, elle relève de la capacité d'agir mais aussi de la possibilité de subir l'action de son environnement. Elle représente la relation entre différentes forces et intensités qui traversent le corps et les mondes, des forces vitales qui dépassent l'émotion. L'affect est l'ancrage du corps dans le monde, la force spécifique de cette rencontre. Via l'affect de honte, le corps laisse sa trace sur l'histoire, il devient un vecteur de changement. La honte empêche que l'oubli survienne. Elle « injecte des doses de pessimisme » et fait en sorte que les idées deviennent génératives. À première vue, on pourrait dire que la honte va de pair avec l'imposture et l'impossibilité de créer une « géographie de l'affect » (Probyn 2010, 85), c'est à dire l'impossibilité de circonscrire un territoire où les échanges affectifs pourraient circuler librement. Mais paradoxalement, elle est aussi celle qui sert de tremplin vers l'humanité. Dans ce contexte, j'ai choisi comme texte de référence « Writing Shame » d'Elspeth Probyn



parce qu'il explore brillamment la relation entre l'idiosyncrasie de l'imposture et l'impossibilité historique d'oublier. Il est un marquage central de l'histoire précisément par le fait que la honte représente un affect viscéral, une force vitale qui attend sa délivrance. Or, pour parler de cette délivrance, j'ai eu recours à un autre texte, « Materialism, Feminism, and Freedom » d'Elizabeth Grosz, qui nous offre la réponse au dilemme de l'impossibilité affective amorcée par Probyn. Le texte de Grosz met en évidence la dimension imprédictible de la liberté, sa force de surgissement à l'intérieur d'un processus effectif plutôt qu'à l'intérieur de la subjectivité humaine. Le processus historique présuppose ainsi plusieurs circuits de la honte – la honte de l'imposture, la honte qui mène à la délivrance, la honte comme lutte contre l'oubli, et la honte comme empreinte du corps sur l'histoire.

À cet égard, le parcours de Chloé, le personnage féminin central du film *Inch'Allah* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, entre plusieurs topographies (le dispensaire, les rues de la ville de Ramallah pendant la nuit, les mêmes rues assiégées tous les jours par des soldats, la traversée de la frontière entre la Cisjordanie et l'Israël, le temps passé dans le *no man's land* de la colonie cisjordanienne où se trouve un camp de réfugiés palestiniens) représente la mise en scène de plusieurs niveaux de la honte. En parcourant les circuits de cet affect, le personnage féminin central du film *Inch'Allah* dont je traiterai dans cet article se place dans un contexte où la collision des corps, des idées et de l'histoire devient remarquable. Sa neutralité initiale acquiert ainsi une « beauté insolente ». Elle se fait la porte-parole d'un concept féministe de liberté, concentré plutôt dans l'imprévisible, dans

les multiples possibilités d'action de notre corps que dans un acte de volonté. Cette liberté s'exprime par la force qui permet de déployer les généalogies de la honte.

Le film *Inch'Allah* est un réquisitoire de plusieurs circuits de la honte. Ces circuits, qui impliquent le passage de l'absence d'affect et de territoire à la liberté, relient les personnages entre eux. Ils les délivrent de manière paradoxale de leur non-appartenance ou de l'impuissance d'agir reliée au manque de territoire : la famille de Rand est dépossédée de son territoire ; elle se rend à l'emplacement de son ancienne maison en Israël, maintenant ruinée, grâce à une autorisation obtenue par Chloé. Ils leur créent ainsi une ascendance commune, celle de la dépossession et de la seule liberté qui reste possible dans les conditions de la dépossession.

Le film prend place dans l'espace-frontière de la Cisjordanie, et l'image politique la plus puissante qu'il explore est celle de la transgression : la femme occidentale Chloé transgresse les frontières, marquée par un sentiment de non-appartenance. Sur ce premier niveau de la honte, où la neutralité signifie non identité, imposture, impossibilité de créer « une géographie de l'affect » (au début, Chloé a du mal à s'identifier à la cause israélienne ou bien à celle palestinienne), se superpose un autre, plus subtil, où les théories de l'affect contemporaines nous permettent de comprendre la honte comme source de liberté.

Le film, produit en 2012, présente donc une jeune sage-femme québécoise, Chloé, qui prodige des soins de santé à des femmes enceintes dans une clinique de Ramallah. Elle traverse chaque jour les *checkpoints* pour se rendre à son appartement de Jérusalem. Placée au début dans un contexte de neutralité, elle entretient des relations



d'amitié d'un côté avec l'Israélienne Ava, qui assure la sécurité à la frontière israélo-palestinienne ; et de l'autre côté avec la Palestinienne Rand et sa famille, composée de sa mère, son frère autiste Safi et son autre frère Faysal. Ce dernier fabrique des affiches des martyres dans son imprimerie. Le mari de Rand est absent ; on apprend à travers de rares conversations téléphoniques qu'il attend sa sentence dans une prison israélienne. On observe également Chloé, qui parle sur Skype avec sa mère, qui se trouve à Montréal. Pendant que tout s'écroule en Cisjordanie, le bord du fleuve Saint-Laurent qu'on aperçoit à l'horizon nous apparaît comme une image irréelle.

On ne sait pas exactement ce qui a conduit Chloé en Cisjordanie, à part le code déontologique de son métier, mais on soupçonne qu'il s'agit d'une motivation personnelle profonde, qui ne nous est pas dévoilée tout au long du film. « On m'a volé quelqu'un » (1:04:08), confesse-t-elle devant l'espace vide où se trouvait à l'époque l'ancienne maison de la famille de Rand. C'est elle qui rend possible une « surprise » aux membres de la famille : les papiers qui leur permettent de passer la frontière et de se rendre à l'endroit où ils habitaient avant la guerre. Rand et sa mère réussissent à surmonter le choc de la rencontre (1:04:08), mais Faysal, le frère de Rand, se met en colère (1:04:08). Son honneur est en jeu. Il devient plus tard l'amoureux de la Québécoise ; ce qui les relie le plus profondément est, paradoxalement, la honte de l'impuissance et leur désir commun de poser un acte qui pourrait les en délivrer. Les circonstances sont tragiques – Yousef, un petit voisin, est écrasé par un char de combat (29:40), le mari de Rand est condamné à 25 ans de prison, le bébé dont la femme est enceinte meurt, peu

de temps après sa naissance dans une voiture coincée dans les rues impraticables de Ramallah. Chloé n'y peut rien. Les soldats lui barrent le chemin et elle n'arrive pas à se procurer l'oxygène qui aurait probablement assuré la survie du nouveau-né de Rand. L'accumulation de la souffrance n'a qu'une seule issue possible : c'est le geste qui scelle le pacte avec l'histoire et qui « pulvérise » le trauma de la honte. Chloé choisit. Elle choisit de transporter dans sa veste la bombe dont l'explosion à la fin du film tue son amie Rand (1:30:20), qui ne veut plus de cette vie.

C'est alors que sur le premier niveau de la honte – le niveau de la non-appartenance – se superpose un deuxième, qui configure la honte comme un tremplin entre l'inhumanité de la situation et une humanité qui se construit lentement, concentrée en la force d'un geste. Chloé sort imperceptiblement de son imposture (l'empreinte corporelle de la honte, la marque physique de l'inadéquation et de la non-appartenance) et la transforme en acte : c'est elle qui achèvera le sort de Rand, qui devient une martyre de la cause palestinienne. Chloé, en parcourant les circuits de la honte, se place ainsi dans un contexte où la collision des corps, des idées et de l'histoire devient remarquable. Le rôle de Chloé dans le récit filmique est celui de capturer les affects. Elle est le témoin silencieux du clivage des deux mondes irréconciliables : son visage est longuement filmé en survolant les espaces vides ou chargés de tragique des immeubles, des *check-points*, des réunions de nuit ou des réunions familiales. Ici et là, son silence est percé par des prises de conscience vis-à-vis le manque de compréhension que sa situation privilégiée lui procure – elle est accusée par son amie Rand d'être de deux côtés à la fois. « Ni chez les Juifs, ni chez les Arabes », nulle part.



Si sa honte signifie de prime abord une neutralité, une incapacité d'être touchée par l'affect immédiat que l'autre développe, sa délivrance pourrait signifier justement l'acceptation du fait que l'empathie ne puisse jamais devenir une identification totale, viscérale. En passant par la honte de la non-identification, la délivrance pulvérise ainsi le trauma et dépasse la confusion de la proximité dans une réorganisation de la subjectivité, dans un échange critique avec le passé et dans le regard posé sur l'avenir. Vers la fin du film, Chloé bascule du côté palestinien. Elle fait son choix, scelle son avenir et celui de son amie Rand – une délivrance paradoxale.

De ce point de vue, il y a une profonde continuité entre le concept de honte en tant qu'empreinte du corps sur l'histoire, tel qu'il a été développé par Elspeth Probyn et le concept féministe de liberté, développé par Elizabeth Grosz dans son article « Feminism, Materialism, and Freedom », qui est lié à des actions, des processus et des événements imprévisibles, qui ne sont pas contenus dans le présent. Le circuit de la honte devient ainsi une force générative, capable de délivrance.

### 1. « Les deux côtés, ça ne signifie aucun côté »

Le monde présenté par le film *Inch'Allah* est marqué par des affects puissants : la colère, la révolte, le désespoir, l'amour. Un tel contexte exclut la neutralité. Or Chloé représente d'abord la neutralité, visible à l'écran à travers la caméra qui suit son visage marqué par la tristesse, la compassion et la perplexité. C'est une neutralité qui crée de la haine parce qu'elle se soustrait au régime de l'action et nomme la

posture du spectateur. Or, dans un monde voué au désastre, le spectateur est coupable. D'où la haine de ceux qui n'auront jamais le choix de la neutralité.

« Va chier, petite pute ! » dit Rand à Chloé. « Un peu chez les Arabes, un peu chez les Juifs ! Qui a meilleur goût, les Juifs ou les Arabes ? Retourne chez toi, salle chienne. » (1:24:27) « Je serais pas devenue un rat si t'étais arrivée plus tôt » (1:24:08). Ses accusations n'ont aucun sens parce que la jeune femme a tout fait pour sauver le bébé. Cette scène de la naissance et de la mort de l'enfant de Rand est le moment-clé du film, celui qui m'a conduite d'abord à affirmer l'impossibilité de la géographie de l'affect.

Mais il y a plus. Chloé entretient des rapports affectifs avec, d'un côté, Rand, son amie palestinienne qui attend en silence la sentence politique de son mari. Elle porte le bébé de celui-ci, qu'elle va perdre lors de la scène atroce mentionnée précédemment. Son frère aîné – Faysal, l'homme en colère, celui qui ne peut pas supporter l'amputation de son espace vital – deviendra l'amoureux de la Québécoise. Les affects de Faysal sont tellement puissants qu'ils éclateront la possibilité de s'interroger sur la façon dont lui et ses compatriotes pourraient s'installer dans l'histoire et dans le présent. Sa colère rend impossible le déploiement d'une généalogie de la honte. Du côté israélien, c'est l'amie de Chloé, Ava, qui fait office de non-neutralité. Elle a l'obligation de défendre son territoire. Cette dévotion morale, tout en l'éloignant d'une commotion affective (rendue possible par l'empathie), bloque en même temps une catharsis par le biais de la honte.

Dans son article « Writing Shame », Elspeth Probyn écrit : « There is a shame in being highly interested in something



and unable to convey it to others, to evoke the same degree of interest in them and to convince them that it is warranted. » (2010, 72) Le problème de Chloé consiste dans le fait qu'elle est profondément impliquée dans la guerre, on soupçonne pour des raisons personnelles, mais elle se retrouve néanmoins dans une certaine imposture, parce qu'elle se voue à une cause qui ne lui appartient pas.

De ce point de vue, Probyn écrit sur la honte ressentie par les écrivains, sur l'imposture du fait de s'intéresser à leur écriture plutôt qu'au sujet dont ils traitent. On peut dire la même chose de l'imposture créée par une cause qui ne nous appartient pas. Visiblement, Chloé est dévouée à la cause de son amie Rand, connaît à merveille les codes du monde où elle vit – elle crache de concert avec Yousef, qui la provoque ; elle fait semblant de parler au « téléphone » – une botte trouvée dans l'espace délabré devenu terrain de jeu pour les enfants palestiniens vivant dans la colonie – avec le « président d'Israël » ; elle est présente partout.

Mais il y a plusieurs signes de sa non-appartenance et ce sont ces signes précisément qui la plongent dans l'imposture : ses conversations avec sa mère qui se trouve à Montréal ; lors de ces conversations, on voit en profil les silhouettes des maisons au bord du fleuve Saint-Laurent ; le fait qu'elle soit obligée de montrer son passeport sans cesse, son passeport qui lui sert de passe-partout. Et sa sortie en boîte de nuit à Tel-Aviv, là où son désarçonnement atteint l'apogée.

Comme le remarque Probyn,

Imposture implies making it up, hiding behind a mask of competence. Etymologically shame comes from

the Goth word *Sham*, which refers to covering the face. The crucial element that turns *sham* into shame is the level of interest and desire involved. There is no shame in being a *sham* if you don't care what others think or if you don't care what you think. But if you do, shame threatens. (2010, 72).

Pour Chloé, l'opinion des autres importe énormément. Elle n'arrive pas à les convaincre de ses intérêts à elle, de sa passion pour leur cause. C'est pour cette raison que sa neutralité initiale se transforme au fur et à mesure en quelque chose de plus corrosif, la honte. On lui a injecté le microbe de la honte, qui est le spectre de la dépossession. Le spectre de ce monde dépourvu de tout, qui vit des débris et des déchets ménagers. Ce n'est pas la guerre qui a transformé Rand en un paria (un rat, comme elle l'affirme), mais son amie Chloé, qui n'est pas capable de trouver les solutions et les mots les plus efficaces, qui pourraient les sauver – elle et son nouveau-né.

La scène la plus impressionnante de ce point de vue est aussi la plus tragique du film : celle où Rand est en train d'accoucher (1:12:03). Elle perd du sang et a besoin d'oxygène. Les routes sont barrées. L'armée israélienne est en place, imperturbable. Le frère de Rand, Faysal, essaie de convaincre le soldat qui lui barre le chemin de les laisser passer. Il lui parle de son équipe de soccer préférée, de son joueur favori, Puyol (1:12:20). Il crée une « géographie de l'affect », une logique corporelle qui dépasse entièrement la femme occidentale. Elle essaie au contraire d'imposer sa logique, qui n'a aucun effet sur l'homme avec le fusil. Chloé explique, lui impose l'évidence de ses arguments sans faille



(1:12:47). Mais la géographie de l'affect est impuissante. Plus elle parle, plus le soldat perd toute capacité rationnelle ; il la rejette, faisant preuve d'inhumanité au plus haut degré.

Chloé, portant dans sa veste la bombe qui transformera son amie en une martyre de la cause palestinienne, est caractérisée par une beauté insolente qui fait en sorte que la honte puisse être associée en même temps à l'humanité et à l'inhumanité. C'est l'idée qu'Elspeth Probyn soutient dans « Writing Shame ». L'auteure affirme que la honte renverse les relations de proximité avec nos corps, notre passé et notre histoire :

Shame enlarges the man. As we've seen, shame arises from a collision of bodies, history, and place... Levi's perspicacity is not surprising: he is the writer most associated with making us feel that shame is intrinsic to both humanity and inhumanity [...] Ideas and writing about shame seek to generate new ways of thinking about how we are related to history and how we wish to live in the present. (2010, 82 et 87)

Rendues ici, la question qui s'impose est la suivante : jusqu'à quel point peut-on s'identifier à une cause, à une personne ? Jusqu'à quel point l'empathie signifie une identification contagieuse ? Ou repose-t-elle sur le caractère dialogique avec l'autre, perçu dans toute son inquiétante altérité ? C'est la question-clé de toute philosophie morale et politique. Si la honte signifie la neutralité et l'incapacité d'être contaminé par l'affect immédiat que l'autre développe, la délivrance pourrait signifier au contraire l'acceptation du fait que l'empathie ne peut

jamais devenir une identification totale. Elle est plutôt une relation affective, un rapport avec l'autre en tant qu'autre. Effectivement, en tout ce qui a trait aux histoires de survie, aux expériences limites, aux témoignages de guerres, là où l'humanité des témoins est gravement mise en danger, l'identification totale représente une source de honte. Le domaine du viscéral est une source de honte : d'un côté la honte d'appartenir à la race humaine ; et de l'autre côté, la honte qui se développe en nous une fois l'humanité abolie. Le témoin absolu de la honte d'appartenir à la race humaine, Primo Levi, dans son exigence de précision, pose un diagnostic clinique, en décrivant le quotidien de la vie des camps et en évitant d'en faire des remarques abstraites (Levi 1975). Un tel élément comme la honte ne peut devenir une théorie abstraite. Son caractère viscéral la rend de prime abord incapable de sublimation ou de transfiguration.

Une possible délivrance de la honte, qui « pulvérise le trauma » et dépasse la confusion de la proximité, représente une réorganisation de la subjectivité, un échange critique avec le passé et un regard posé sur l'avenir, qui transgressent, les deux, l'identification de la honte. C'est aussi la thèse soutenue par Dominick LaCapra concernant « the necessity of not getting too close to, or overidentifying with, the writings of survivors » (dans Probyn 2010, 86). D'après LaCapra, « empathy should be understood in terms of an affective relation, rapport, or bond with the other recognized as other » (dans Probyn 2010, 86). C'est, d'une certaine façon, la conclusion visuelle du film: le regard jeté au monde extérieur par un jeune garçon à travers le mince trou du mur par lequel il voit un





arbre représente la possibilité d'être délivré par un affect qui renverse toutes les relations de proximité. C'est le regard détaché, le regard qui ne s'identifie plus, qui délivre de la honte.

## 2. Autonomie et délivrance

Si la seule délivrance de la honte envisagée était celle du regard détaché, celle de la non-identification, la perspective grâce à laquelle on affirme que de nouveaux commencements sont possibles après des situations invivables, le film n'acquerrait pas la puissance esthétique (et éthique) qu'il possède. C'est un autre élément qui en fait sa force, qui provient de la représentation du personnage féminin mais aussi de la mise en scène d'une situation dramatique qui conduit Chloé vers sa décision finale – un élément qui ne pourrait pas être compris sans l'interprétation qu'Elizabeth Grosz propose du concept de liberté dans son texte « *Feminism, Materialism, and Freedom* » (2010). Ce concept a déjà été développé dans les philosophies de la vie, notamment chez Bergson, et il affirme une certaine parenté avec la théorie d'Irigaray concernant la distinction entre le féminisme de la différence et le féminisme de l'égalité. Irigaray veut surmonter le féminisme de l'égalité parce qu'il est centré autour de la reconnaissance et des droits des femmes et n'est pas capable de trancher le débat traditionnel concernant la liberté de la volonté opposée au déterminisme.

Dans ce débat, on assume la discontinuité entre l'identité du sujet et la constellation de possibilités qui lui sont offertes ; la continuité entre les causes présentes et les effets futurs ; et la séparation logique entre la cause et l'effet. Contrairement à

cette position dichotomique, Grosz (suivant Bergson) affirme que, dans le contexte de plusieurs alternatives disponibles, il est absolument imprévisible laquelle sera choisie par le sujet. Le choix repose sur un acte ouvert et libre (2010, 143). La liberté est comprise ici du point de vue de l'acte et non de celui de l'agent. L'indétermination de l'acte fait en sorte que, dans les mêmes circonstances, sa performance puisse être totalement différente. Alors que pour les déterministes, le choix d'une certaine option laisse intacte l'existence des autres, selon Bergson la situation se présente différemment. La liberté est selon lui la mesure par laquelle l'acte exprime l'entière-reté du soi. C'est pour cette raison que la liberté est extrêmement rare, paradoxale et inattendue. Elle ne laisse pas la personne inchangée. Au contraire, l'agent y subit une métamorphose profonde. Les actes libres expriment le sujet en entier, c'est pourquoi la liberté ainsi comprise a quelque chose d'exceptionnel.

La liberté est donc une irruption. Les actes libres peuvent surgir même si le sujet n'est pas préparé à les accueillir. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Bergson souligne la ressemblance qu'on peut trouver entre cette définition de la liberté et la relation entre l'artiste et son œuvre. Grosz y fait référence : « *Acts are free insofar as they express and resemble the subject, not insofar as the subject is always the same, an essence, an identity but insofar as the subject is transformed by and engaged through its acts, becomes through its acts* » (2010, 146). Si la liberté est concentrée dans les actes libres, alors ces actes nous expriment et nous transforment en même temps. Ils expriment précisément notre transformation.



De ce point de vue, on peut dire que la fonction libératrice contenue dans l'action de Chloé s'exprime entièrement. Son acte perturbateur donne la mesure d'une dimension de la liberté qui s'oppose en même temps au déterminisme et à la définition classique de la liberté. De plus, la liberté de Chloé est indéfinissable parce qu'elle est reliée en premier aux circuits de la honte qui la tiennent « captive » des attentes, des espoirs et des désespoirs des autres. C'est une liberté-transfiguration qui ne peut se fonder sur rien d'autre que sur un acte indéterminé, qui exprime pleinement la personne et qui surgit en interdépendance avec les autres. C'est l'acte qui la conduit à traverser la frontière avec la bombe qui décidera du sort de son amie.

Ce qui distingue ce concept matérialiste de liberté, tel qu'il est présenté par Elizabeth Grosz, du concept phénoménologique de liberté, c'est, comme mentionné plus haut, le fait qu'il n'est pas une qualité ou une propriété du sujet humain, mais caractérise plutôt un processus, une action. Du point de vue de la philosophie féministe matérialiste, la liberté ne peut jamais acquérir une définition positive. Cela limiterait son contenu et assurerait du même coup la victoire du déterminisme. La liberté se réalise toujours dans le processus. Elle ne peut être collée aux sujets, mais aux actions qui l'expriment de manière passagère. La liberté est donc une question de degré et d'intensité :

It is rare that our actions express with such intimate intensity the uniqueness of our situation and our own position within it. But it is at these moments that freedom at its most intense is expressed.

Freedom is thus the exception rather than the rule in the sense that it can function only through the autonomy of the living being against a background of routinized or habituated activity. (Grosz 2010, 148).

La liberté est également reliée à l'imprévisible de l'action. Le plus frappant est qu'elle échappe au conventionnel d'une causalité quelconque et ne se laisse pas enregistrer dans des réponses toutes faites. On ne peut même pas affirmer qu'elle serait une victoire de la vie. La décision prise par Chloé de traverser la frontière avec la bombe qui achèvera le destin de son amie Rand n'est pas une victoire de la vie. Mais elle n'est pas une victoire de la mort non plus. Pour la simple raison qu'elle représente une prise de conscience à partir des conditions concrètes et matérielles d'existence. Ce que je veux affirmer, c'est que la force du film *Inch'Allah*, concentrée dans le personnage de Chloé mais aussi dans la mise en scène d'un récit narratif tragique, vient du fait que l'indéterminé de la décision finale préserve sa capacité de nous surprendre jusqu'à la dernière minute. Et que la fin explose telle une bombe, moins à la suite d'une délibération éthique – « mon amie a tout perdu, la honte lui servira de tombeau à partir du moment où elle a été désertée par sa dernière dignité humaine – le moment où son bébé est né mort » – mais plutôt à partir de détails matériels, inscrits dans un monde voué à la dégradation et à la perte. C'est dans les détails matériels que la décision de Chloé fait irruption dans sa beauté incompréhensible, dans les *close-ups* sur la colonie, qui peut être tout sauf une maison, sur l'aliénation de ses habitants, dont les maisons sont fouillées à n'importe quel moment de la





journée et dont les hommes sont convoqués en pleine nuit à se présenter devant les services d'ordre israéliens. C'est dans le voyage de l'autre côté de la frontière – source de nostalgie pour la mère, d'incompréhension pour Rand et de colère pour Faysal – que la liberté de Chloé se précise. Et l'affect qui rend possible cette liberté est la transfiguration de la honte – sa honte à elle, qui est continuellement prise au dépourvu, n'ayant jamais de réactions justes par rapport au monde qui l'entoure; et la honte organique, qui devient de plus en plus contagieuse, des gens pris au piège dans la colonie, dont l'existence est fouillée en long et en large par les agents de l'ordre. Un exemple saisissant se trouve au tout début du film, lorsque les soldats débarquent dans la clinique où travaille Chloé et demandent la perquisition de la maison. Rand leur jette, du haut de son état de femme enceinte, encore fière de la vie dont elle sera bientôt source : « Faites bien attention, en leur pointant du doigt son ventre proéminent. Le bébé est peut-être armé » (08:39).

De prime abord, la honte est source d'immobilité. Mais elle est aussi capable de conduire à l'action. L'action est ici le reflet de la liberté. Aucune nuance morale, parce que l'action de Chloé n'est pas du tout morale. Elle fait tout simplement l'inventaire de toutes les possibilités restées à la jeune femme, son amie, contaminée par le désespoir et par le déshonneur. Elle tente de la sortir de l'immobilité. En la projetant vers la mort. C'est en effet dans cet indéterminable que la liberté comme paradoxe, comme exception, et comme identification de soi dans l'acte devient possible :

The degrees of indetermination are the degrees of freedom. Living bodies

act not simply or mainly through deliberation or conscious decision but through indetermination, through the capacity they bring to the material world and objects to make them useful for life in ways that cannot be specified in advance. (Grosz 2010, 150).

C'est précisément dans cette transformation (transfiguration) que la vie recommence, et que le nouveau redevient possible. Cette conclusion est tragique, n'empêche qu'elle reste une source de délivrance.

La honte n'est certainement pas toujours une délivrance. Mais elle est au moins la condition préalable de la mobilisation. La honte peut mobiliser en vertu de l'actualisation des virtualités. Elizabeth Grosz fait la distinction entre les concepts de possibilité, qui implique le choix, et de virtualité, qui implique l'autonomie au sens de l'innovation et de l'invention. La virtualité est l'empreinte de la vie sur l'inanimé : « Indetermination spreads from living to the nonliving through the virtuality that the living brings to the inorganic, the potential for the inorganic to be otherwise, to lend itself to incorporation, transformation. » (Grosz 2010, 150) Ressentir la honte, ça veut dire se maintenir dans la complexité des virtualités et dans le flux de l'indéterminé. La honte est essentiellement une empreinte corporelle, elle nous affecte au cœur de notre matérialité, de notre liberté. Ce concept matérialiste (et féministe) de la liberté est intrinsèquement lié à l'autonomie, c'est-à-dire à la capacité de l'être vivant d'agir contre la routine, d'intégrer les activités quotidiennes dans son histoire personnelle, dans son développement. De ce point de vue, à la suite



des événements traumatisants dont elle témoigne en Cisjordanie, et en connaissant à fond la honte du déshonneur d'un côté et la honte de la non-identification de l'autre, Chloé aurait pu choisir le regard détaché. Sauf que ce regard aurait signifié consentir à l'insensé d'une situation qui la dépasse. Ce qu'elle ne fait pas. Elle plonge dans l'action, sort de l'indifférence et par cela même exprime sa liberté en tant que « *self-making* », construction de soi. Cette construction de soi est en même temps un défi jeté au monde occidental, obligé à se projeter dans le miroir de l'acte de Chloé. Et ce qui résulte à la suite de cette projection est peut-être de la honte et, espérons-le, de la délivrance.

Il faut mentionner, en suivant Elizabeth Grosz, que ce concept de la liberté, profondément bergsonien, est plus en accord avec l'autonomie sexuelle prônée par Irigaray qu'avec l'égalitarisme féministe, qui a ses racines dans l'indifférenciation sexuelle. L'auteure affirme que la conception bergsonienne anticipe le concept de « différence sexuelle » d'Irigaray (Irigaray 1984). Selon Bergson,

Freedom is not a state one is in or a quality that one has, but it resides in the activities one undertakes that transform oneself and (a part of) the world. It is not a property or right bestowed on, or removed from, individuals by others but a capacity or potentiality to act both in accordance with one's past as well as « out of character », in a manner that surprises. (dans Grosz 2010, 152)

En ce sens, la liberté est plutôt une décision liée à notre corps qu'à notre esprit. Elle

est liée aux multiples possibilités d'action de notre corps, à l'indéterminé qui libère la vie de l'immédiateté du passé et des contraintes du présent. L'action introduit l'indétermination et par conséquent le monde « vibrates with its possibilities of being otherwise. » (Grosz 2010, 153). La liberté est ainsi une question de degré plutôt que de droit. La liberté que Chloé assume à la fin du film n'a aucunement besoin de reconnaissance, mais elle relève d'un degré supplémentaire d'action. Elle est inattendue, indéterminée, une empreinte corporelle capable de dissoudre l'imposture initiale, un défi jeté à un avenir qui ne ressemble pas au passé, et elle est une délivrance de la honte. Chloé sort de l'impartialité, choisit l'action et délivre son amie de la honte. En s'opposant à l'insensé, elle est libre. Elle est la plongée vers l'avenir. En ce sens, la femme illustre parfaitement la conclusion d'Elizabeth Grosz :

That is, the challenge facing feminism today is no longer only how to give women a more equal place within existing social network and relations but how to enable women to partake in the creation of a future unlike the present. (2010, 154)

### 3. La force de la fiction

Créer un avenir qui ne ressemble pas au présent. Comment créer donc cet avenir qui relève de l'autonomie humaine? Qui relève de la virtualité, de l'inattendu, de l'inépuisable réservoir de l'être? Comment ne pas sombrer dans le nihilisme et le non-sens au milieu des situations historiques absurdes?

En guise de réponse à cette question, Chloé a recours à la solidarité, invente une



nouvelle fiction qui pourrait à la rigueur remplacer la fiction initiale de la neutralité. Afin de pouvoir comprendre l'autonomie de la liberté qui fait en sorte que l'avenir ne ressemble pas au passé et que la délivrance de la honte soit possible, on ne peut aucunement contourner la force de la fiction, de l'imagination comme début de tout mouvement volontaire. Dans son article « Fear and the Illusion of Autonomy », Samantha Frost affirme, avec Thomas Hobbes dont elle analyse les théories sur l'hétéronomie de la peur dans les conditions de l'illusion de l'autonomie : « because of what Hobbes describes as the internal causal history of the imagination, the causes of the imagination and the passions do not coincide with, and are not comprehended by, the environmental stimuli that provoke them. » (2010, 158-159)

Qu'il s'agisse de la peur ou de la honte, ce qui peut en fin de compte nous rendre autonomes, imprévisibles, c'est la naissance du sens parmi les débris, c'est la fabulation humaine, sans laquelle ni l'individu ni l'espèce ne pourraient survivre. On est humain, c'est-à-dire on projette des fictions, on invente la réalité au travers des fictions. Renoncer à la fiction signifierait se fragiliser, s'exposer à la destruction. L'autonomie de la liberté affirmée par Chloé est l'autonomie de la fiction. Si on veut renoncer à une fiction qui nous détermine, on ne fait que la remplacer par une autre, qui est plus pertinente dans le contexte donné.

Il est fort probable que Chloé remplace une fiction par une autre – la fiction de la neutralité par la fiction de la liberté. Et que la honte ne soit rien d'autre que le rituel de passage qui rend possible sa transformation. Mais on peut facilement affirmer qu'aucune vérité n'est donnée. Que toutes les vérités sont construites.

Voici donc la force, mais aussi la fragilité de l'autonomie humaine, capable de délivrer de la honte. La fiction délivre par la magie d'un nouveau sens, mais elle est aussi capable de nous emprisonner dans l'exclusion. Rand et Ava se livrent à cette exclusion. Faysal aussi. Mais pas Chloé. Ce n'est pas à travers l'exclusion de l'autre qu'elle signera le destin de Rand. C'est au contraire grâce à l'identification et à la force de l'imagination qu'elle y met son empreinte. Son statut de femme occidentale n'y joue aucun rôle. C'est précisément en renonçant à la neutralité qu'un tel statut lui confère qu'elle est capable de « réinventer » sa liberté.

De plus, ce qui explique la force exceptionnelle de la fiction, c'est la présence des autres en nous. Les autres, auxquels on s'identifie et qui façonnent notre identité. La force fictionnelle du monde d'où elle est originairement exclue est précisément celle qui pousse Chloé à trancher entre la liberté de l'indifférence et la liberté de l'action; entre la honte et l'autonomie – sa délivrance. Chloé ne s'identifie pas à l'une ou l'autre cause. Elle ne devient pas Palestinienne le temps de l'attentat commis avec la bombe qu'elle avait transportée en Israël. La liberté de l'action dans le film n'implique pas ce genre de choix, d'où sa subtilité. Par contre, ce sont les événements et la logique imprévisible des faits qui poussent Chloé à inventer une nouvelle fiction, capable de remplacer la fiction de la neutralité. Cette nouvelle fiction est celle d'un acte tout à fait inattendu, qui exprime pleinement l'autonomie de la liberté et qui fait en sorte que l'avenir ne ressemble pas au passé. Cet acte la plonge au-delà des circuits de la honte, la délivrant de sa non-appartenance et de la neutralité de ses affects.



## BIBLIOGRAPHIE

- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on Immediate Data of Consciousness*. Mineola N.Y: Dover Publications, 2011
- Frost, Samantha. « Fear and the Illusion of Autonomy ». In *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, dir. de pub. Diana Coole et Samantha Frost, 158-177. Durham: Duke University Press, 2010
- Grosz, Elizabeth. « Materialism, Feminism, and Freedom ». In *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, dir. de pub. Diana Coole et Samantha Frost, Duke University Press, 2010, pp. 139-157
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke, Gilian C. Gill. Cornell University Press, 1993
- Inch Allah*. Un film d'Anaïs Barbeau-Lavalette. Une production Micro\_Scope en coproduction ID Unlimited, 2012
- LaCapra, Dominick. *History and Reading: Tocqueville, Foucault, French Studies*. Melbourne: Melbourne University Press, 2000
- Levi, Primo. "If This is a Man" and "The Truce." Trans. Stuart Woolf. London: Abacus, 1975
- Probyn, Elspeth. « Writing Shame ». In *The Affect Theory Reader*, dir. de pub. Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth, pp. 71-90. Durham: Duke University Press, 2010