

Tontes et tondues : résurgences et survivances de la Seconde Guerre
Mondiale à nos jours

Brittany Beel

Directrices de Mémoire : Professeures Helen Solterer et Anne-Gaëlle Saliot

Le 22 avril 2011

Duke University

Table

<u>Introduction :</u> Lettre « A » et crânes rasés	3
<u>Première Partie :</u> Petite généalogie de la pratique de la tonte et de la figure de la tondue	7
<u>Deuxième Partie :</u> Contexte et réception historique – l’Occupation, la Libération et leur suite	20
<u>Troisième Partie :</u> La tondue : représentations photographiques, cinématographiques et littéraires	31
<u>Conclusion :</u> Appropriations politiques du corps féminin	49
<u>Bibliographie</u>	52
<u>Annexes</u>	56

Introduction : Lettre « A » et crânes rasés

Elle marche en portant toujours la lettre « A. » Bien que la lettre soit cousue sur ses vêtements, elle est comme gravée dans l'identité de cette femme. On ne peut pas les séparer. La société ne perçoit pas cette femme en tant que personne, mais plutôt l'assimile au signe de la lettre écarlate, le « A » de l'adultère. *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne décrit l'histoire d'une femme exclue de la société en raison de sa conduite sexuelle jugée subversive. Pourquoi une punition marquant la visibilité sociale du corps est-elle nécessaire ? Pour quelle raison la société pratique cette punition publique pour une action appartenant à la vie privée ? Les atours marqués de la femme en font une figure stigmatisée.

La punition par le marquage du corps féminin se manifeste sous plusieurs formes, pourtant, une de ces formes punitives, la tonte de la chevelure, se singularise par sa persistance anthropologique. La tonte est un événement public dans lequel on rase les cheveux d'une femme pour la vilipender et l'humilier, suite à une action jugée répréhensible. La tonte se produit souvent comme un événement spontané mais la survivance de cette pratique judiciaire et culturelle, de cette scénographie publique et de ses représentations tout au long de l'histoire suscite le questionnement sur son statut comme rituel social. Ainsi la présence de ce rituel du temps corinthien jusqu'à aujourd'hui semble-t-elle faire écho au concept de survivance ou « *Nachleben* » de l'historien Aby Warburg.¹ D'après Warburg, les images et les motifs survivent et réapparaissent de façon symptomatique au lieu de s'éteindre ou d'être remplacés par des objets ou des pratiques culturels radicalement nouveaux, mais ils se recomposent selon

¹ Georges Didi-Huberman, "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time," (*Common Knowledge*, Vol. 9 (2), 2003), p.273.

des formes et des valeurs spécifiques à un lieu et une époque donnés.² La résurgence de la tonte pendant la Deuxième Guerre Mondiale, essentiellement au moment de la Libération, diffère des autres cas des tontes dans l'histoire française à la fois par le nombre des victimes et par les modalités de représentation des tondues. Bien que l'on trouve des occurrences de tontes à l'époque médiévale, le nombre des tondues était bien moins important que celui des années 40. Les études récentes estiment que près de 20 000 femmes ont été tondues dans les années 40. On se doit de s'interroger sur les raisons de ces punitions nombreuses. Le rôle de la tonte en France au cours de la Deuxième guerre mondiale semble ainsi se distinguer.

Par ailleurs, le rôle de la mise en scène dans cette pratique culturelle et ce rite social à cette époque demeure à explorer. En effet, les inventions modernes comme l'appareil photo et l'image filmique ont donné lieu à des nouvelles formes de représentations et d'enregistrements. Des photos et des archives filmiques nous montrent bien des tondues, mais il reste à analyser ces documents visuels à la fois comme produits et agents de la figure de la tonduée.

Ces photos et ces archives filmiques confirment l'occurrence de la tonte, il faut néanmoins analyser le manque de témoignages autobiographiques aussi bien de la part des tondues que des tondeurs. Pourquoi y a-t-il un tel fossé entre le témoignage et la représentation publique? Pourquoi la tonduée est-elle une figure silencieuse ? Il faut considérer le rôle du public non seulement dans les tontes, mais aussi pendant l'Occupation. Cette période a profondément changé les relations entre le peuple et le gouvernement. L'idée de justice prend une définition singulière à la Libération.

² Ibid.

Bien que la France se soit reconstruite après la Libération, il n'y a pas eu d'étude sur les tondues ou sur l'importance de la tonte comme un acte social qui se manifeste continuellement dans l'histoire. En fait, il a fallu attendre les années 90 pour que les premières études critiques de ces événements soient publiées. Néanmoins, des années 50 jusqu'aux années 70, les représentations des tondues, comme dans *Hiroshima mon amour* de Resnais, apparaissent d'abord au cinéma, puis dans la littérature. Pourquoi était-il possible de représenter les tondues de façon fictive, alors qu'on se refusait toujours à examiner la pratique de la tonte et les représentations des tondues de manière historiographique? Jusque dans les années 90, les photos et les films étaient les seules sources d'information sur les tondues. Pour comprendre ces représentations, il faut considérer la période de la Libération et analyser comment cette période a changé la mémoire individuelle et collective des Français. La tonte est un rituel historique qui traverse plusieurs époques, alors que la figure de la tondues apparaît tel un symptôme spécifique à un moment précis d'une société.

Cette étude se structure en trois parties. Tout d'abord, on considéra l'histoire de l'acte de la tonte comme pratique sociale spontanée et culturelle et la façon dont cette histoire a influencé les tontes des années 40. Il faut préciser les détails des modalités de cette pratique lors de la Deuxième Guerre Mondiale ainsi que les types de victimes et la répartition de ce phénomène en France. Ensuite, on analysera plus précisément le contexte du régime de Vichy et de la Libération. Afin de comprendre la signification de la figure de la tondues, nous examinerons la crise en France à cette période et son effet sur la mémoire collective et individuelle. Les conséquences de cette mémoire mouvante et du changement dans le statut de la victime se reflètent dans l'évolution de la recherche sur

les tondues. L'étude du contexte historique et de l'évolution de l'historiographie nous amène à la troisième partie de notre étude qui se concentre sur les représentations photographiques, cinématographiques, et littéraires des tondues. Ces représentations culturelles et esthétiques expriment la manière dont la mémoire influence l'interprétation d'un événement ou d'un rituel et la conception ou la manifestation d'une figure. La tonte, un acte symbolique, se répète et survit dans l'histoire, mais la compréhension de cette pratique et de sa figure, la tonduée évolue peu à peu.

Cette thèse s'attache à la fois à la résurgence de la pratique de la tonte et à l'ambiguïté de la figure de la tonduée. Cette dernière peut être une collaboratrice ou une victime ; une sorcière ou un bouc émissaire. Son existence de victime coupable constitue un paradoxe qui souligne la complexité de ce sujet. L'approche de la figure de la tonduée matérialise les changements culturels et politiques d'une société française examinant son histoire. Pour les femmes tonduées de la Deuxième Guerre Mondiale, il s'agit de comprendre l'évolution de la tonte d'un acte de justice publique à un acte de barbarie et de la figure de la tonduée de collaboratrice à victime civile.

Première Partie : Petite généalogie de la pratique de la tonte et de la figure de la tondue

Cette première partie se focalise sur la tonte et les tondues en tant qu'événements historiques. Il s'agit d'abord d'analyser le phénomène des tontes de la Libération et les études critiques sur ce sujet. Cependant, avant de pouvoir discuter des tontes en tant que réaction culturelle au traumatisme après la Deuxième Guerre Mondiale, on se doit de les considérer à la fois dans un cadre historique occidental plus large et dans une perspective française. Les tondues des années 40 n'étaient pas les premières tondues en France. On peut retracer la généalogie de cet événement à travers une exploration des représentations historiques de la tondue.

La représentation de la femme en tondue apparaît très tôt dans l'histoire occidentale. La femme tondue est discutée dans la Bible 1 Corinthiens 11 dans la partie qui est intitulée « L'homme et la femme dans l'Église. » Cette partie a été écrite près de 53 à 57 Avant JC et souligne les différences entre les hommes et les femmes aux niveaux social et religieux. La femme tondue est mentionnée pour la première fois à la ligne cinq du verset :

« Mais si une femme prie ou prophétise la tête non couverte, elle outrage son chef à elle, car elle se place ainsi sur le même plan qu'une *femme tondue* »

En utilisant le terme « outrage, » on comprend que la tondue est stigmatisée et représente une offense à Dieu. Bien que la tête des femmes doive être couverte, cette action n'est pas nécessaire pour les hommes. Il est intéressant que la tête des hommes n'ait pas à être couverte. L'importance de l'homme est soulignée par cette distinction. En fait :

« L'homme ne doit pas avoir la tête couverte, puisqu'il est l'image de Dieu »

Ce verset de la Bible décrit aussi les cheveux d'une femme comme ce qui « lui a été donné pour lui servir de voile. » La chevelure féminine est ainsi dotée d'une signification religieuse et donc, l'absence ou la destruction de ce « voile de cheveux » fait de la tondeuse une femme impie. Sans ses cheveux, elle n'appartient ni à la société des hommes ni à Dieu.

La référence aux femmes tondues dans cette partie de la Bible indique que la pratique de la tonte était déjà présente dans les sociétés de cette époque. Dans la société corinthienne, les prostituées avaient les cheveux courts, et on rasait les femmes adultères pour les punir et les traiter comme des prostituées.³ En associant femmes adultères et femmes sans coiffe, la société démontre le rôle central de la religion et son appropriation symbolique du corps féminin. Dans cette société, la honte religieuse s'apparente à une tête de femme découverte, et puisque la femme tondeuse n'a pas de cheveux, on comprend vite comment elle stigmatise un outrage à Dieu. Alors que l'absence de cheveux indique pour une femme le péché, la pratique de la tonsure monacale, qui est la tonte des cheveux chez les hommes, symbolise la renonciation des hommes aux plaisirs triviaux et leur dévotion à Dieu. La tonsure a ses origines à l'époque romane et constitue un de premiers rites de passage dans la prise de la robe.⁴ Le rasage de la tête pour les hommes signifie leur appartenance à la communauté religieuse alors que cette marque physique chez les femmes souligne leur exclusion de cette même communauté.

L'assimilation négative des tondues à un sacrilège religieux a continué à l'époque médiévale en relation avec un phénomène social et religieux de grande ampleur: la chasse

³ Warren W. Wiersbe, *The Wiersbe Bible Commentary: The Complete New Testament*, (Colorado Springs: David C. Cook, 2007), p.482.

⁴ Johann Jakob Herzog & Philip Schaff, Samuel Macauley Jackson (ed), *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge: Volume XI*, (London: Funk & Wagnalls Company, 1911), p.465.

aux sorcières. Cet événement a duré plusieurs siècles et a été particulièrement répandue en France. En 1487, les Dominicains allemands Heinrich Kramer et Jacob Sprenger ont rédigé le traité *Malleus Maleficarum*, qui codifie l'ensemble des croyances sur les sorcières et décrit les divers procédés pour parvenir à leur capture.⁵ Le traité mentionne la nécessité de raser toutes les marques de pilosité du corps des sorcières afin de dévoiler des preuves cachées qui indiqueraient le lien de la femme au Diable.⁶ Vers 1560, l'idée de marques diaboliques révélant les affinités entre les sorcières et le Diable était déjà bien établie, les examens du corps sont alors devenus plus courants.⁷ Ces examens étaient effectués par des médecins en la présence d'hommes.⁸ Les procès pour déterminer l'identité d'une sorcière commençaient souvent par l'accusation d'un membre de la société.⁹ L'importance de la rumeur et de l'opinion publique plutôt que les preuves concrètes ont indubitablement joué un grand rôle dans ces procès.

La plupart des victimes de la chasse aux sorcières (plus de 75%) étaient des femmes.¹⁰ Bien que quelques hommes aient été accusés, le traité de l'Inquisition déclarait que les femmes étaient moralement plus faibles que les hommes, et plus facilement susceptibles d'être séduites par le Diable.¹¹ Les descriptions des sorcières étaient souvent de nature érotique et soulignait la propension des femmes à céder au « désir charnel ».¹²

⁵ Alan Charles Kors and Edward Peters (eds), *Witchcraft in Europe, 400-1700: A Documentary History*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001), p.180.

⁶ Ibid.

⁷ Joseph Klaits, *Servants of Satan: The Age of the Witch Hunts*, (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p.56.

⁸ Ibid.

⁹ Brian P. Levack, *The Witch-Hunt in Early Modern Europe 3rd Edition*, (New York: Pearson Longman, 2006), p.79.

¹⁰ Levack, *The witch-hunt*, p.141.

¹¹ Levack, *The Witch-Hunt*, p.145.

¹² Ibid.

Des siècles plus tard, un phénomène assez semblable apparaît avec les tontes de la Libération et leur dimension quasi exclusivement féminine. La résurgence de ces pratiques à l'époque moderne doit être vue à travers le prisme des pratiques médiévales et leur mise en scène publique. Les tondues de la Libération sont liées aux tondues de la Bible par la nature sexuelle des accusations et la dimension érotique de la tonte. Aux deux époques, lors de la chasse aux sorcières et à la Libération, les tondues représentent des figures marginales de la société. Les victimes de la chasse aux sorcières étaient largement des femmes âgées et pauvres.¹³ Le public croyait que ces femmes étaient plus particulièrement enclines à avoir des relations sexuelles avec le Diable, par exemple lors d'orgies. Les représentations du Sabbat mettent l'accent sur les relations sexuelles entre le Diable et la femme et la luxure féminine.¹⁴ Un des rituels récurrents est que les sorcières embrassent les fesses du Diable.¹⁵ Les tondues étaient en général jeunes et pauvres, mais leurs activités étaient aussi sexualisées par la société. Dans ces deux cas, la sexualisation de la déviance est un moyen d'isoler et de condamner les femmes. La sexualisation des corps des sorcières, notamment dans les représentations du sabbat, fait écho aux tondues de la Bible où la dimension érotique de la tonte est sans cesse soulignée. Même à des époques différentes, toutes ces représentations créées par le public soulignent une délinquance sexuelle. Par conséquent, on ne peut pas penser aux tondues sans association sexuelle.

Afin d'analyser de plus près le rôle joué par le public et la rumeur dans la destinée des les tondues, il est nécessaire de le rapporter au contexte de l'Occupation

¹³ LeVack, *The Witch-Hunt*, p.153.

¹⁴ Edward Muir, *Ritual in Early Modern Europe*, (New York: Cambridge University Press, 2005), pp. 243-44.

¹⁵ Ibid.

française et du Régime de Vichy. L'Occupation de la France par les Allemands a commencé en Mai 1940 et a duré jusqu'en Décembre 1944. L'Occupation a divisé la France en deux parties : la zone occupée dans le nord et l'ouest, et la zone libre dans le sud. La zone occupée était contrôlée par le Régime de Vichy sous la direction du Maréchal Philippe Pétain et le joug des Nazis. La représentation de la collaboration est souvent empreinte d'images sexuelles.¹⁶ Ces images présentent fréquemment la France comme une femme faible et l'Allemagne comme une puissante figure virile dominatrice. Par ailleurs les hommes étaient presque absents de la vie française pendant la guerre. 1850 000 soldats étaient prisonniers de guerre et beaucoup d'hommes ont dû participer à la guerre par des moyens qui ont nécessité leur absence, ce fut le cas pour les déportés, les membres de la Résistance (les maquis, par exemple) et les travailleurs du Service du travail obligatoire en Allemagne.¹⁷ Par conséquent, pour les Français de cette période, l'Occupation était stigmatisée par la féminisation du pays dans sa population et dans ses représentations.

Au-delà de cette image de la nation, la vie quotidienne des Français était particulièrement dure. Sous le Régime de Vichy, la vie française était contrôlée par l'Occupation allemande. Les Allemands limitaient le nombre de personnes pouvant conduire et rationnait l'essence pour faire passer en priorité l'armée allemande.¹⁸ De plus, la nourriture et d'autres produits étaient contrôlés par les cartes de rationnement.¹⁹ On devait se renseigner sur les dates et les lieux d'utilisation de ces cartes et puis, il fallait

¹⁶ Alison M. Moore, "History, Memory and Trauma in Photography of the Tondues: Visuality of the Vichy Past through the Silent Image of Women," in Patricia Hayes' (ed), *Visual Genders, Visual Histories* (Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2006), p.140.

¹⁷ Julie Desmarais, *Femmes tondues: France-Libération: coupables, amoureuses, victimes*, (Québec: Presses de l'Université Laval, 2010), p.57.

¹⁸ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.42.

¹⁹ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.45.

faire la queue pendant des heures pour obtenir des marchandises.²⁰ Par conséquent, s'ajoutait à la peur omniprésente de la guerre, des restrictions physiques et économiques. Dans la zone occupée, on était essentiellement un prisonnier des Allemands. Cependant, les femmes ont assumé plus de responsabilités en l'absence des hommes, et, à cette période, la femme avait plus de contrôle que son mari sur le travail et la famille. L'Occupation a changé non seulement l'organisation de la France, mais aussi la structure de la famille française au moins ponctuellement. Cette nouvelle responsabilité des femmes réfléchissait la séparation, souvent permanente, des familles par la guerre et la mort.

C'est à la fin de cette période traumatique et dévastatrice que se propage la punition populaire de la tonte pour les collaboratrices. Pourtant, l'idée des tondues apparaît tôt dans l'Occupation. Par exemple, dans un journal de 1942, un article annonce les punitions futures pour les collaboratrices :

« Vous serez tondues, femelles, dites Françaises qui donnez votre corps à l'Allemand, tondues avec un écriteau dans le dos : vendues à l'ennemi. Tondues, vous aussi, petites sans honneurs qui minaudez avec les occupants, tondues et cravachées ».²¹

Cet article pamphlétaire affirme la dimension punitive et annonce la nature publique de l'humiliation de la tonte. On note bien aussi la métaphore sexuelle qui sert à condamner la collaboration. La femme ayant des relations avec les Allemands est vue comme une prostituée donnant son corps à l'Allemagne. Une fois de plus la France

²⁰ Ibid.

²¹ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.22.

succombe à l'Allemagne. Pour les Français de cette période, la métaphore de la condamnation sexuelle est inséparable de la punition et de l'identité des femmes tondues.

Au total, on estime que plus de 20 000 femmes ont été tondues en France.²² Bien que la grande majorité des tontes aient eu lieu entre 1944 et 1945, des tontes se sont aussi produites en 1943 et en 1946. Selon l'historien Fabrice Virgili moins de 6% des tontes ont eu lieu pendant l'Occupation et un peu plus de 9% à la fin de la guerre.²³ En fait, les trois derniers cas de tontes datent de début 1946.²⁴ La période la plus forte des tontes correspond à la fin de l'été 1944, plus précisément en août et en septembre.²⁵

Pourtant, la question demeure de savoir pourquoi ces femmes ont ainsi été punies. Selon Virgili, 57% des tondues étaient condamnées pour des relations intimes avec l'occupant. Néanmoins, le type des relations intimes peut varier. À travers l'accusation de la relation intime on pouvait signifier des relations physiques avec les Allemands soit au cours d'une aventure romantique soit par prostitution, ou bien encore la sympathie pour les Allemands, des relations de travail, voire l'association avec des groupes allemand.²⁶ Les prostituées n'étaient pas toujours victimes de la tonte. En effet, dans les Pyrénées-Orientales, un comité a établi un statut juridique différent entre la prostitution et les autres formes de relations avec l'ennemi : les contacts avec les Allemands étant professionnels pour les prostituées, et n'engageant donc pas leurs sentiments, elles

²² Dominique François, *Femmes Tondues: la diabolisation de la femme: les bûchers de la Libération*, (Le Coudray-Macouard: Cheminements, 2006), p. 17.

²³ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.24.

²⁴ Fabrice Virgili, *Shorn Women: Gender and Punishment in Liberation France*, (New York: Berg, 2002), p.128.

²⁵ Virgili, *Shorn Women*, p.61.

²⁶ Virgili, *Shorn Women*, p.23.

n'étaient pas tondues.²⁷ Alors que les femmes qui avaient eu des relations sentimentales avec les Allemands étaient tondues.

Bien que les femmes punies de tonte aient parfois participé à des activités de collaboration plutôt masculines, telles que l'économie (15%) et la politique (8%), la plupart des hommes n'ont pas été tondu pour les mêmes crimes (mais ils pouvaient être exécutés).²⁸ Les tondues n'étaient ainsi pas seulement punies pour leurs relations intimes. Néanmoins, les tondues étaient stigmatisées pour des faits « collaboration horizontale. » Selon Alison Moore, la tonte représente « la sexualisation de la collaboration féminine ».²⁹ Michel Foucault démontre dans *L'Histoire de la sexualité* que la sexualité est liée au pouvoir et à la connaissance dans les sociétés occidentales, notamment à travers « l'hystérisation du corps des femmes. » Cette hystérisation sexualise excessivement le corps des femmes et en fait une entité qui doit être contrôlée par la société à cause du rôle central des femmes dans la reproduction.³⁰ En utilisant la tonte, la société punit les femmes car elle perçoit leur sexualité comme une menace. Quand on pense aux tondues, on imagine généralement des femmes qui ont eu des relations sexuelles avec des Allemands. On ne pense pas aux femmes qui ont collaboré économiquement ou politiquement. Cette stigmatisation peut être éclairée par cette analyse de Foucault selon qui la sexualité féminine est toujours spécifiquement soumise au contrôle de la société. On n'associe pas les femmes à des crimes violents, mais plutôt à des délits sexuels. Donc, dans une société instable comme celle à la Deuxième Guerre

²⁷ Virgili, *Shorn Women*, p.25.

²⁸ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.14.

²⁹ Moore, *History, Memory*, p.149.

³⁰ Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I: an Introduction*, (New York: Vintage Books, 1990), p. 153.

Mondiale, les crimes des femmes sont localisés dans leur sexualité même. La représentation et le discours sur les tondues sont marqués par un imaginaire sexuel.

Le caractère obsessionnel de l'attention accordée à la sexualité des tondues, s'éclaire d'autant mieux si on détermine leur profil social. Les femmes associées avec les Allemands étaient majoritairement issues de la classe ouvrière : elles étaient souvent femmes de ménages ou blanchisseuses.³¹ De plus, ces femmes étaient souvent jeunes (29 en moyenne).³² Toutefois, des données établissent le cas d'une jeune fille âgée de 15 ans et celui d'une femme de 69 ans.³³ Par leurs relations avec des Allemands, elles pouvaient obtenir plus de nourriture et de biens.³⁴ La connaissance de femmes qui avaient tiré profit non seulement sexuellement, mais aussi matériellement de l'Occupation, alors que la population souffrait, n'a pu conduire qu'à des accusations ultérieures.³⁵

Les tontes n'étaient pas une spécificité régionale, mais constituaient un vrai phénomène national. On recense néanmoins dans les régions du nord d'Oise, de Côtes – du-Nord, et d'Indre le plus grand nombre de tondues.³⁶ Toutes ces régions avaient la spécificité d'être occupées par un nombre important de soldats Allemands pendant la guerre car elles se trouvaient en zone occupée.³⁷ Les tontes ont eu lieu dans des grandes villes comme Paris, mais aussi dans des villages et des régions rurales.³⁸

De même que les types de régions concernées pouvaient varier, les lieux des tontes frappent par leur diversité. Des femmes pouvaient être tondues dans leurs maisons

³¹ Fabrice Virgili, *La France "virile": Des femmes tondues à la libération*, (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000), p.226.

³² Virgili, *La France "virile,"* pp.227-8.

³³ Virgili, *Shorn Women*, p.177.

³⁴ Florence Montreynaud, *Le XXème siècle des femmes*, (Paris: Nathan, 1999).

³⁵ Virgili, *Shorn Women*, p.34.

³⁶ Virgili, *Shorn Women*, p.39.

³⁷ Ibid.

³⁸ Virgili, *Shorn Women*, p.49.

ou dans des prisons. Toutefois, un grand nombre des femmes ont été tondues en public. Selon Virgili, 42% des tontes publiques se sont passées dans les rues et 21% ont eu lieu sur des places publiques.³⁹ De plus, la scène de la tonte se produisait de façon à être vue des lieux importants et stratégiques de la ville, comme les mairies et les gares.⁴⁰ Pourquoi était-il nécessaire que cette punition suive une scénographie visible et quel rôle le public a-t-il joué?

La scénographie visible souligne un désir d'humiliation de ces femmes. Le pouvoir de la foule a changé au cours des siècles. Michel Foucault dans *Surveiller et punir*, analyse l'établissement de la prison et l'évolution du rôle du public dans la punition. Selon Foucault, avant le début de 19^{ème} siècle, la punition était nécessairement publique. De la torture physique aux sanctions « humaines, » la punition a, elle aussi, évolué. Alors que dans les années 40 la punition était privée et moins physique, pour quelle raison les femmes tondues ont-elles été punies physiquement et à la vue de la foule? D'après Foucault, le public joue le rôle principal dans la punition parce que sans lui, la punition n'a pas de signification.⁴¹ Le public doit être terrifié afin de ne pas répéter le crime. Le spectacle garantit aussi l'occurrence de la punition.⁴² La scénographie publique des tontes achevait un marquage social de la honte et montrait la gravité d'une association avec l'ennemi. Le corps marqué restaurait la souveraineté. Foucault écrit *dans Surveiller et punir* :

³⁹ Virgili, *Shorn Women*, p.228.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, (Paris: Gallimard, 1975), p.58.

⁴² Ibid.

« [L'exécution publique] est un cérémonial par laquelle une souveraineté blessée est momentanément reconstituée. Elle rétablit cette souveraineté en la manifestant à son plus spectaculaire ». ⁴³

La tonte en elle-même ne satisfait pas complètement le public. Les résidents d'un village ou d'une ville ont eu besoin d' assister aux tontes.. Les acteurs principaux, ou les « tondeurs, » étaient composés de jeunes hommes qui étaient largement des « résistants de la dernière heure ». ⁴⁴ Ces « résistants » n'ont pas participé aux actions majeures de la Résistance française, donc il est possible que les tontes aient représenté une réaction à leur culpabilité et/ou passivité. ⁴⁵ Afin d'éviter la responsabilité personnelle, ces hommes ont participé à la punition des collaboratrices. La scénographie visible de cette punition a développé une image publique et fausse de leur attachement à la Résistance.

En faisant du processus de la tonte une humiliation publique, les tondeurs ont exagéré la dimension de mise en scène des tontes. Les tondues ne sont pas seulement des victimes de la tonte, mais aussi les victimes d'un rituel d'humiliation qui souvent commençait dans leurs propres lieux d'habitation. En général, les hommes traînaient les femmes coupables de leurs maisons à l'endroit où se produisait la tonte publique. ⁴⁶ Afin de dramatiser l'événement, ces hommes portaient souvent une arme et utilisaient fréquemment la violence physique et verbale. ⁴⁷ La passivité des femmes ciblées a souvent intensifié la violence et l'excès des scènes de tonte. ⁴⁸ Le marquage au corps par des swastikas et les pancartes mises autour du cou ont encore exagéré la violence du

⁴³ Foucault, *Surveiller et punir*, p.48.

⁴⁴ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.20.

⁴⁵ Richard Vinen, *The Unfree French: Life under the Occupation*, (London: Penguin Books, 2006), pp.354-5.

⁴⁶ Desmarais, *Femmes Tondues*, p.29.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

processus de dégradation. Enchaînées, dénudées, les tondues étaient traitées comme des animaux.⁴⁹

Les tontes avaient pour intention de marquer une séparation entre la nouvelle France libérée et la France occupée. En tondant les femmes, les Français n'étaient plus les victimes des Nazis, mais plutôt les bourreaux. Cette violence masculine contribue effectivement à la victimisation des tondues. Selon Corran Laurens, le processus de la tonte permettait aux hommes de retrouver une nouvelle virilité et la suprématie sur les femmes qui leur a fait défaut pendant l'Occupation.⁵⁰ En punissant les femmes, les hommes français ont transféré leur responsabilité sur des femmes qui ont servi de bouc émissaire.

À la punition des tondues, s'ajoute la condamnation du public. Bien que le public ne participât pas à la tonte, leur présence, leur réaction et leur regard étaient partie prenante de leur dégradation. Le public assistait à la tonte et suivait le défilé des tondues à travers les lieux publics. D'après Virgili, 42% des tondues ont été exhibées dans une parodie de défilé public.⁵¹ L'enthousiasme de la foule souligne la férocité de son ressentiment.⁵² Ce besoin indique le désir d'action après l'oppression de l'Occupation.

Dans ce contexte, les tondues jouaient le rôle de bouc émissaire. Le bouc émissaire naît d'un besoin de fuir une culpabilité.⁵³ Dans son essai *Le Bouc émissaire*, le philosophe René Girard examine le rôle du bouc émissaire en se référant aux systèmes sacrés de représentation mythologiques et bibliques. Sa théorie de « la mimésis

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Corran Laurens "La Femme au Turban": les Femmes tondues," in H.R. Kedward and Nancy Wood (eds), *The Liberation of France: Image and Event*, (Herndon, VA: Berg Publishers Ltd, 1995), pp.176-7.

⁵¹ Virgili, *Shorn Women*, p. 227.

⁵² Desmarais, *Femmes Tondues*, p.32.

⁵³ Tom Douglas, *Scapegoats: Transferring Blame*, (New York: Routledge: 1995), p.66.

d'appropriation » propose que « toute la conduite de l'homme est apprise et toute la connaissance est basée sur l'imitation ». ⁵⁴ La création d'un bouc émissaire est un rituel historique qui se produit en temps de crise quand les institutions d'une société sont affaiblies. ⁵⁵ Cette faiblesse est le symptôme d'un manque de stabilité sociale : lorsque les règles qui définissent une société ne marchent plus, la population se manifeste en masse. ⁵⁶ D'après Girard, même si la population ne peut pas changer les causes de la crise, elle cherche une raison d'agir sauvagement. En refusant de se sentir responsable de la crise, la foule cherche à trouver un coupable. Selon le théorie de Girard, le bouc émissaire est une « victime arbitraire qui n'a aucun rapport avec les problèmes à l'origine de la perturbation de la communauté ». ⁵⁷ La population choisit nécessairement une source attaquant : des personnes qui peuvent être facilement incriminées. La responsabilité sociétale incombe en fait toujours partiellement à la population puisqu'elle représente les divers membres de la société. ⁵⁸ En choisissant une victime particulière, on « purifie » la communauté de ses erreurs. ⁵⁹ Néanmoins, selon Tom Douglas, « le soulagement » des tensions apporté par le sacrifice d'un bouc émissaire ne dure pas et ces dernières se répètent après un certain temps. ⁶⁰ La désignation d'un bouc émissaire devient alors un rituel social.

A l'instar des victimes de la chasse aux sorcières à l'époque médiévale, les tondues jouent le rôle de bouc émissaire dans les années 40. Aux deux époques, les victimes se composent largement de femmes marginalisées par la société. En tant que

⁵⁴ Jeremy Townsley, "René Girard's Theory of Violence, Religion and the Scapegoat," 2003.

⁵⁵ René Girard, *The Scapegoat*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), pp.40-1.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Townsley, "René Girard," 2003.

⁵⁸ Douglas, "Scapegoats," p.39.

⁵⁹ Douglas, "Scapegoats," p.14.

⁶⁰ Douglas, "Scapegoats," p. 39.

femmes isolées, leur pouvoir était limité. Selon Girard, la faiblesse du rôle social, plutôt que les crimes commis ou non commis, rend vulnérables certaines communautés au blâme collectif. Sans support social, elles sont vulnérables aux accusations du public. Les rumeurs plutôt que les faits établis ont condamné ces femmes. Dans une société en pleine transition, le pouvoir d'exclusion n'a pas appartenu au gouvernement ; il a momentanément dépendu de la foule.

Le spectacle de la tonte a permis aux citoyens le rétablissement de leur pouvoir et de leur identité après l'Occupation. Les tontes se sont passées largement au début de la Libération quand la France commençait à retrouver sa souveraineté. En tondant les femmes, les Français ont marqué physiquement leur retour au pouvoir et leur désir de revanche après l'Occupation.

Deuxième Partie : Contexte et réception historique – l'Occupation, la Libération et leur suite

« Dans le souvenir collectif, les tontes sont une question d'intensité, pas de quantité » - Alain Brossat⁶¹

Après la Deuxième Guerre Mondiale, l'idée de la mémoire historique s'est renouvelée. La compréhension de la mémoire s'est progressivement assimilée à celle de la société dans son ensemble. Jeffrey Olick définit la mémoire collective comme « le passé actif qui construit nos identités ». ⁶² La mémoire collective réfléchit les éléments du

⁶¹ Alain Brossat, *Les Tondues: Un carnaval moche*, (Levallois-Perret: Éditions Manya, 1992), p.10.

⁶² Jeffrey K. Olick, "Collective Memory: The Two Cultures," (*Sociological Theory*, Vol. 17. No.3, Nov. 1999), p.335.

passé qui définissent une société. Pourtant, ces éléments ne sont pas permanents. D'après Noa Gedi et Yigal Elam :

« La société est, donc, capable de reconstruire son passé à n'importe quel moment. Le passé devient, grâce à ce processus, une réflexion des besoins de la société plutôt qu'une réflexion des événements réels qui se sont passés ». ⁶³

Si on suit cette interprétation, la mémoire est une création sociale. Pourquoi la société a-t-elle besoin de se souvenir ou d'oublier ? Quel est le rôle de cette mémoire collective?

L'histoire fragmentée des tondues se rattache directement à ces questions de mémoire. Bien que des tontes se soient produites à travers toute la France, il faut attendre des décennies pour qu'une histoire rigoureuse de ces événements soit réalisée. Le « carnaval moche » des tontes passé, on a oublié ces dernières, ou plutôt, on a choisi de ne pas se les remémorer. Comment peut-on oublier un événement public ? Et surtout pourquoi ?

Pour comprendre cette orientation de la mémoire collective, nous allons faire un détour par la période spécifique de la Libération. La France a été humiliée et dévastée par l'Occupation. Une des anciennes grandes puissances européennes a été soumise à la merci de son grand ennemi : l'Allemagne. D'après Robert Paxton, l'Occupation était l'aboutissement de la somme des faiblesses que la France a accumulées au 19^{ème} siècle. Paxton a été un des premiers chercheurs du régime de Vichy et interprète de sa signification. Et ce n'est sans doute pas un hasard s'il n'était pas Français. Il suggère que le gouvernement pétainiste voyait l'Occupation comme une période lui permettant

⁶³ Noa Gedi & Yigal Elam, "Collective Memory—What Is It?," (*History and Memory*, Vol 8, Ed.1, 1996), p.40.

d'établir une révolution complète des institutions et des valeurs.⁶⁴ A la fin de la guerre, la France s'est retrouvée divisée physiquement et socialement entre la zone occupée et la zone libre, les collaborateurs et les Résistants. Cette division a créé un état de guerre civile, non déclarée. Des voisins sont devenus des ennemis, pendant que la rumeur et la méfiance ont remplacé les faits et la solidarité. Cette instabilité nationale a traumatisé le pays entier.

D'après Cathy Caruth, un trauma se caractérise par un pouvoir de hantise qui se manifeste dans la répétition mentale compulsive de l'événement ou de l'image.⁶⁵ Outre les morts et les victimes, la Deuxième guerre a détruit les villes, le gouvernement, et le paysage français. Les Français ont souffert un trauma qui a changé leurs vies et leurs identités. Pourtant, quand L'Occupation s'est achevée, le trauma lui n'a pas pris fin. Les Français ont du rétablir un pays détruit par une guerre mondiale et une guerre civile. On peut blâmer les Allemands pour la guerre mondiale, mais qui peut-on blâmer pour la guerre civile ? Qui en assumerait la responsabilité ?

Avant de reconstruire le pays, les Français ont eu besoin d'exorciser des injustices commises par leurs compatriotes. Les Français ont voulu oublier leur ralliement derrière le régime de Pétain en blâmant « les collaborateurs. » Selon Paxton, bien que l'opinion française ait été contre Pétain à la fin de la guerre, au début, il a eu « un support collectif et une participation de l'élite ».⁶⁶ De plus, l'opinion publique dans son ensemble a soutenu l'armistice avec l'Allemagne parce qu'elle était opposée au conflit armé à cause des souvenirs de la première guerre. En fait, le pourcentage des Français dans la

⁶⁴ Robert O. Paxton, *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*, (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1972), p. 20.

⁶⁵ Nancy Wood, *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*, (New York: Berg, 1999), p.185.

⁶⁶ Paxton, *Vichy France*, p.5.

Résistance était seulement d'environ 2% de la population. La plupart des Français n'ont donc pas été actifs pendant la guerre.⁶⁷ Afin d'échapper à la culpabilité de l'Occupation et de leur inaction, les Français se sont concentrés sur les collaborateurs reconnus. Selon Claire Duchon, en tondant certaines femmes, la société française pouvait s'aligner sur l'idée de Charles de Gaulle pour qui la France n'a pas accepté l'armistice et que les citoyens ont libéré le pays.⁶⁸ La période des punitions et de l'épuration a tout de suite suivi la libération. Bien que le gouvernement ait fini par faire des enquêtes légales, l'épuration a été initialement conduite hors du cadre judiciaire. A ce moment, des hommes et des femmes ont été punis, parfois sommairement. Toutefois, les punitions collectives des hommes ne s'attachaient pas à leur sexualité.⁶⁹ Par contraste, les punitions destinées aux femmes— telles la tonte—attaquaient la construction du genre et étaient conçues comme des spectacles. De quelle façon peut-on atteindre l'identité sexuelle? Il s'agit de changer un signe culturel qui définit visiblement la différence entre les hommes et les femmes : les cheveux. L'identité féminine est souvent associée à la chevelure. Une exposition récente à la cinémathèque française intitulée « Brune/Blonde » et consacrée aux représentations de la chevelure féminine au cinéma analysait le rôle central des cheveux dans les représentations de la femme. En utilisant de nombreux exemples de films occidentaux, l'exposition questionnait la construction culturelle des rôles féminins et la manière dont le corps est appréhendé à travers la chevelure. Une partie de l'exposition analysait le « geste ultime » du sacrifice de la chevelure. L'interprétation de ce geste était prise dans une stricte alternative : soit ce geste exprime la défiance d'une

⁶⁷ Paxton, *Vichy France*, p.294.

⁶⁸ Claire Duchon, "Opening Pandora's Box: the Case of *Femmes Tondues*," in *Problems in French History*, Martyn Cornick and Ceri Crossley (eds), (New York: Palgrave, 2000), pp.217.

⁶⁹ Wood, *Vectors*, p.191.

femme qui sacrifie volontairement ses cheveux ou bien l'humiliation et la destruction de la féminité, véritable punition sociale. Selon Kristine Stiles, le phénomène de la tonte prouve que la guerre confère à la société le droit de s'accaparer le corps féminin; la pratique de la tonte incarne visuellement les relations entre pouvoir et sexualité.⁷⁰ La domination masculine est une conséquence de la guerre.

Afin d'expliquer cette agression à l'encontre de la sexualité féminine, nous avons déjà mentionné la théorie de Foucault selon laquelle la société cherche toujours à contrôler la sexualité. On peut encore approfondir cette idée de contrôle en se référant à l'analyse foucauldienne des liens entre confession sexuelle, vérité et pouvoir. Selon Foucault, en disciplinant les corps et en y inscrivant des punitions, on affirme un pouvoir politique. Ainsi, les Français ont-ils voulu contrôler le corps féminin en interdisant les relations avec les Allemands. La présence du public et la mise en scène de la tonte comme un rite punitif assimilent cette pratique à une confession sexuelle : « Depuis le Moyen Age au moins, les sociétés occidentales ont placé l'aveu parmi les rituels majeurs dont on attend la production de vérité... tout cela a contribué à donner à l'aveu un rôle central dans l'ordre des pouvoirs civils et religieux ». ⁷¹ La confession lie la sexualité et la vérité intérieure de la personne ; elle ne peut aussi que se manifester en présence d'autrui—dans le cas de la tonte, le peuple y a assisté. Foucault lie aveu, discours et contrôle politique:

« Or, l'aveu est un rituel de discours où le sujet qui parle coïncide avec le sujet de l'énoncé ; c'est aussi un rituel qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas

⁷⁰ Kristine Stiles, "Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma," 1993.

⁷¹ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité: Volume 1 La volonté de savoir*, (France: Éditions Gallimard, 1976), 78.

simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier ...».⁷²

Bien que le concept foucauldien de confession désigne un acte de discours, la tonte était une forme discursive imposée de force aux corps des femmes. Aux yeux de la foule, la passivité des tondues au moment de la tonte, affirme leur culpabilité. La soumission de la tondue ressemble à la soumission du confessé ; tous les deux sont soumis au jugement d'une instance extérieure. Par son besoin de la présence de la foule, la mise en scène de la tonte établit le pouvoir du regard public. La foule qui regarde, qui crie, qui insulte, qui invective, remplit la fonction d'une instance extérieure de jugement. La présence de la foule fait de la tonte une forme de confession forcée : par la tonte c'est le corps qu'on fait avouer. La relation à l'ennemi était censée révéler la vérité de ces femmes et mettre au jour un désir insatiable et une faiblesse qui les ont amené à collaborer contre la France. En exposant visiblement la culpabilité des femmes, les hommes affirmaient le pouvoir d'une société patriarcale et misogyne.

L'aspect public de la tonte à la Libération souligne aussi un besoin de catharsis et d'unification. En tondant ces femmes, les Français niaient la rupture interne qui divisait le pays. Les tondues sont devenues le fait incontestable du trauma de la guerre civile. Le manque de recherche sur les tondues après la Libération souligne leur effet traumatique. Il faut attendre les années 90, presque quatre décennies après les événements, pour que soit publiée une enquête universitaire. À ce moment, la recherche sur les tondues s'est non seulement assimilée à une étude de l'événement de la tonte en soi mais aussi de la mémoire française. Cette question de la mémoire s'appuie sur une approche psychanalytique et philosophique qui tente de distinguer l'effet du trauma sur la mémoire

⁷² Foucault, *Histoire*, pp.82-83.

collective d'une société de celui sur la mémoire individuelle. Selon Emma Wilson, le trauma perturbe l'expression du passé :

« Le trauma nous amène aux limites de notre compréhension...la connaissance peut être décalée...des expériences résistent la représentation ou la compréhension ». ⁷³

Après le trauma de l'Occupation et de l'épuration, les témoignages des tondues ont disparu. Pour les Français, les tondues sont l'incarnation symbolique de la guerre civile. Par conséquent, l'abandon du passé, par l'oubli du public et des tondues elles-mêmes, leur a permis de vivre. ⁷⁴ Ceux qui ont échappé à ce trauma, les descendants des acteurs de cette histoire, ont exploré ces souvenirs oubliés ainsi que l'histoire complète de cette période.

Bien qu'Alain Brossat ait discuté le phénomène des tondues dans les années 90, Fabrice Virgili a été le premier chercheur à se consacrer complètement à l'étude des tondues. Il ne voulait pas seulement effectuer et recenser des statistiques sur les tondues, mais plutôt explorer les causalités et les mécanismes de ce phénomène. Il a montré que les tondues ont souligné les attitudes et les besoins de la société française après la guerre. ⁷⁵ « L'intérêt des « tondues » comme objet historique ne provient pas de leur importance événementielle : elles sont un marqueur des contradictions qui traversent une société française en plein bouleversement ». ⁷⁶ De plus, Virgili a surtout souligné le manque de sources primaires sur les tondues et le rôle crucial de la mémoire collective dans ce vide historique.

⁷³ Emma Wilson, *Alain Resnais*, (New York: Manchester University Press, 2006), p.5.

⁷⁴ Wilson, *Resnais*, p.58.

⁷⁵ Virgili, *Shorn Women*, p.3.

⁷⁶ Virgili, *France Virile*, p.8.

Le travail de Virgili a établi le domaine de recherche sur les tondues, et donc l'interrogation sur cette période de la fin de l'Occupation au début de la Libération. Au 21^{ème} siècle, les tondues ne sont plus un sujet refoulé. Les historiens sont prêts à faire la recherche nécessaire pour trouver les faits et les traces de cet événement. Par exemple, Gérard Leray et Philippe Frétygné sont actuellement à la recherche de témoignages afin de compléter leur ouvrage sur « La Tondue du Chartres, » une photo prise par Robert Capa le 16 août 1944 d'une tonduie, Simone Touseau. Sans les témoignages recueillis grâce à l'aide des résidents de Chartres contemporains à l'événement, ils auraient été incapables de déterminer l'identité des personnages dans la photo, et donc l'histoire complète de cette représentation d'une femme tonduie.

Néanmoins, Dominique François a parlé de façon singulière des tondues et de leurs familles afin d'écrire son livre, *Femmes tondues : la diabolisation de la femme. Les bûchers de la Libération*. En tant que recherche, ce livre est particulièrement important parce qu'il utilise des sources primaires fournies par des tondues elles-mêmes. De plus, ce livre révèle une orientation actuelle de la recherche sur les tondues : le féminisme. Au début du livre, une psychiatre, Catherine Durand, fait référence aux difficultés particulières des femmes pendant l'Occupation et aussi à leur rôle de bouc émissaire :

« Ces femmes libérées, compromises, « paieront » ; elles deviennent les boucs émissaires de la défaite passée, permettant l'évitement de la question de chacun sur sa position de dominé, son acceptation de l'ordre établi, son indifférence au « mal », son laisser-faire face à la barbarie : intimement l'homme sait, mais il ne croit pas ce qu'il sait ».⁷⁷

⁷⁷ François, *La diabolisation*, p.10.

Ce livre, ainsi que l'indique son titre, compare les tondues aux femmes accusées de sorcellerie au Moyen Âge.⁷⁸ François dissèque le stéréotype de la sorcière :

« Selon certains historiens, il y eut un sorcier poursuivi pour dix sorcières exécutées. La tradition et l'Église y ont joué leur rôle. On peut dire que ce fait est directement lié à la condition de la femme, considérée alors comme une créature inférieure ». ⁷⁹

La figure de la sorcière est une représentation historique des femmes qui persévère encore aujourd'hui. Dans l'Antiquité, les sorcières étaient les servantes de la déesse Diane.⁸⁰ Leur sexualité imposante et leur pouvoir magique sont des traits associés de façon permanente aux sorcières.⁸¹ Le christianisme a établi l'image négative des sorcières qui s'est renouvelée au 19^{ème} siècle avec l'invention de « la femme hystérique ». ⁸²

Dans les années 60, cette figure a été contestée par de multiples groupes féministes qui se sont réappropriés la figure de la sorcière comme un symbole du pouvoir féminin.⁸³ Selon Silvia Bovenschen, « En utilisant la figure de la sorcière, elles se réfèrent à l'histoire et aux traditions féminines, qui ont été détruites par la culture, la religion et les écritures patriarcales ». ⁸⁴

Bien que la recherche de Virgili ait introduit l'idée que la tonduie puisse être considérée comme une victime, il ne s'est pas appuyé sur des théories explicitement

⁷⁸ François, *La diabolisation*, p.17.

⁷⁹ François, *La diabolisation*, p. 24.

⁸⁰ Mieke Maerten, "The Image of Witches: From the Stake to the Barricades," 2000.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

féministes. La recherche de François situe le cas des tondues dans le temps long du système patriarcal.⁸⁵

« S'il y eut « des chasses aux sorcières » de tout temps et dans tous les pays, et si sans doute il y en aura encore, c'est parce qu'elles remplissent un rôle important dans le fonctionnement de nos sociétés. Elles ont la mission de soulager le peuple de ses obsessions. Les anthropologues, d'Evans-Pritchard à James Frazer, plus près de nous du Dr. H. Baruk à René Girard, ont montré combien le « bouc émissaire » qu'on charge de tous les péchés communs est un élément essentiel à l'apaisement des esprits en certaines circonstances ».⁸⁶

Bien que la recherche sur les tondues s'accroisse actuellement, la rareté des témoignages des tondues et des tondeurs demeure. La rareté des témoignages indique le trauma associé à ce sujet. Selon Shoshana Felman, un témoignage est composé de souvenirs qui ne sont pas encore compris ou connus.⁸⁷ En témoignant, une personne dépose ses souvenirs à un interlocuteur et/ou à un lecteur, ce qui permet de reconnaître l'existence du trauma.⁸⁸ Le refus des Français qui ont vécu pendant la Deuxième Guerre Mondiale de discuter le phénomène des tondues révèle un profond désir d'oubli. Leur silence affecte notre compréhension parce que le trauma reste non reconnu.⁸⁹

En plus de ce silence personnel, le silence absolu des morts et des malades limite les témoignages de cette période. La tonduie de la recherche de Gérard Leray et Philippe Frétygné, Simone Touseau, a sombré dans l'alcoolisme et est morte dans les années 60.

⁸⁵ François, *La diabolisation*, p.21.

⁸⁶ François, *La diabolisation*, p.109.

⁸⁷ Shoshana Felman & Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, (New York: Routledge, 1992), p.5.

⁸⁸ Felman & Laub, *Testimony*, pp.19-41.

⁸⁹ Ibid.

Elle n'aura jamais pu raconter son histoire. Un autre exemple plus pénible est celui de Esther Albouy. Esther Albouy a été tonduë à l'âge de 20 ans, en 1944 et s'est recluse à Saint-Flour. Pourtant, en 1983 elle a été évacuée de sa maison pour être internée dans un hôpital psychiatrique.⁹⁰ La capacité à vivre de ces femmes a souvent été détruite par la hantise lancinante de ce trauma de la tonte.

Bien que la documentation soit rare, les tonduës sont devenues un sujet courant non seulement à l'Université, mais aussi dans la culture populaire. Par exemple, un roman actuel, *La tonduë : un amour de jeunesse franco-allemand*, vient d'être publié par Bertrand Arbogast au sujet d'une fille qui a eu une relation amoureuse avec le fils d'un général allemand. Henning Mankell a écrit une pièce, « Des Jours et des nuits à Chartres, » qui a été mise en scène au Théâtre national de Nice à l'automne 2010. La pièce raconte l'histoire de Simone Touseau. Selon Mankell, elle « parle aussi de moi, et de tous ceux qui ont un jour regardé la photo de Robert Capa ». ⁹¹ Donc, l'importance des tonduës n'est pas seulement leur rôle dans l'histoire française, mais aussi leur effet présent sur nous, lecteurs et spectateurs.

La présence des tonduës dans la recherche et la culture révèle la transformation de l'attitude des Français par rapport aux tonduës. Ces Français sont issus d'une nouvelle génération qui veut comprendre le trauma de la Deuxième guerre mondiale. Pour eux, les tonduës ne sont plus de simples « collabos » ; elles sont plutôt les victimes civiles d'une société traumatisée par une guerre mondiale et interne. Le changement réfléchit le nouveau statut de la victime — juste plutôt qu'honteuse.⁹² Plutôt que faible et ignorée, la

⁹⁰ “Tonduë à la Libération, elle vivait recluse,” lamontagne.com, 2009.

⁹¹ Henning Mankell, “Des Jours et des nuits à Chartres,” theatre-contemporain.net, 2010.

⁹² Natan Sznajder, “Book review: Peter Novick, *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1999,” (*Jewish History*, Vol. 14, 2000), p.245.

victime est devenue dans les sociétés occidentales un fondement éthique et une forme d'identité. Cette modification a commencé dans les années 60, au même moment que les mouvements anti-autoritaires, telle la révolution sexuelle. Pour cette génération, la sexualité des tondues représentait plus un droit à une intimité.

Cette victimisation progressive des tondues représente une grande partie de mon enquête. Il est nécessaire de suivre l'évolution des tondues du statut d'ennemis de la nation à celui de victimes civiles afin de bien comprendre comment elles ont pu servir au rétablissement de la vie et du pouvoir français après le trauma de la Deuxième guerre mondiale.

Troisième Partie : La tonduie : représentations photographiques, cinématographiques et littéraires

Bien que les tondues ne soient devenues un sujet d'enquête et de savoir que dans les années 90, elles ont été présentes dans de nombreuses images d'archives et de représentation de la Libération. Des photos ont même été vendues sous forme de cartes postales et de souvenirs. Cette modalité marchande de circulation des représentations a encore contribué à l'aspect de « carnaval » des tondues.⁹³ Pendant les années de la reconstruction française (1945-1958), on n'a pas questionné ces images; interprétées littéralement, elles sont appréhendées clairement comme la monstration et la stigmatisation de la culpabilité des tondues. La complicité de l'appareil photographique

⁹³ Moore, "History," p.146.

avec la violence de l'acte de la tonte n'était pas analysée à cette époque.⁹⁴ D'après Claire Duchen, « les photographies sont des invitations inépuisables à la déduction, à la spéculation, et au fantasme ».⁹⁵ La tonte s'est assimilée à un élément sensationnel à cause de sa saisie par l'appareil photo qui a contribué à la répétition fréquente de cet acte.⁹⁶ Ces images ont, en outre, renforcé la sexualisation de la représentation de la collaboration comme un acte féminin.⁹⁷ Duchen argumente que les images des tondues représentent la collaboration mais en même temps, les images des femmes Résistantes ne signifient pas automatiquement la Résistance.⁹⁸ Par conséquent, on a associé le Régime de Vichy à la soumission féminine et à la domination masculine des Nazis.⁹⁹ Selon Alison Moore, la mémoire des tondues avant la recherche des années 90 était seulement visuelle, sans analyse textuelle.¹⁰⁰ Sans le témoignage des tondues, des tondeurs, ou même des témoins, il n'a pas été possible d'effectuer un véritable travail historiographique. L'anonymat de ces femmes et un manque d'informations sur les photos ont contribué à l'assimilation abusive des femmes aux collaboratrices.¹⁰¹ Un exemple important du rôle des photos est celui de la photo très célèbre de Simone Touseau par Capa. On a constaté auparavant que cette photo est actuellement un sujet de recherche. Mais, dans la période de l'après-guerre, cette photo n'a pas fait l'objet d'analyse ; elle constituait même une représentation archétypale des tondues. Cependant, cette représentation a contribué à la circulation du stéréotype visuel et discursif amalgamant tondues et délinquantes sexuelles. L'enfant dans les bras de Simone représentait une confirmation de sa liaison

⁹⁴ Moore, "History," p.147.

⁹⁵ Duchen, "Pandora," pp.221-2.

⁹⁶ Moore, "History," pp.146-7.

⁹⁷ Moore, "History," pp.149-151.

⁹⁸ Duchen, "Pandora," p.223.

⁹⁹ Moore, "History," pp.140-1.

¹⁰⁰ Moore, "History," p.149.

¹⁰¹ Duchen, "Pandora," p.223.

avec un Allemand et donc, la raison pour laquelle elle a été tondu. Dans la première partie de cet écrit, j'ai mentionné que certaines femmes ont été tondues pour de la collaboration non sexuelle. Cette image a promu la perception doublement erronée selon laquelle toutes les tondues étaient des collaboratrices sexuelles et toutes les relations sexuelles avec l'ennemi s'apparentaient automatiquement à de la collaboration politique.

Par le biais de films et de récits de fiction, la culture des années 60 et 70 a néanmoins commencé à questionner l'image de ces femmes en tant que collaboratrices. Ces représentations, d'abord visuelles et ensuite textuelles, ont souligné deux aspects importants de la relation de la société aux tondues. Tout d'abord, elles ont démontré l'incapacité de la société à se confronter directement à l'histoire des tondues. Un désir de compiler des faits et des statistiques sur le sujet n'était pas encore présent. Les représentations à cette période étaient presque uniquement visuelles, ceci s'explique par la nature essentiellement photographique et filmique des sources d'informations sur la tonte. Un sentiment de gêne demeurait eu égard à la discussion des tondues. Il y avait moins de 20 ans que la guerre était terminée, et des souvenirs atroces de cette période hantaient encore une grande partie de la population. De plus, ces souvenirs n'étaient pas seulement associés à des ennemis extérieurs, mais aussi aux citoyens français eux-mêmes. L'image des tondues, ranimait les souvenirs de la guerre civile.

Ensuite, ces représentations ont souligné un désir de réflexion sur les liens entre actions collectives et individuelles. En faisant de ces femmes des figures dans un contexte fictif, on peut ainsi explorer indirectement les questions éthiques et historiques. C'est un moyen d'explorer le passé sans vérité complète. On peut ressentir les émotions mais on reste encore éloigné des considérations de fidélité historique. En particulier, les fictions

sur les tondues ont permis d’amorcer le processus du travail de mémoire. Elles pouvaient questionner l’infamie de ces femmes—de quel crime étaient-elles vraiment coupables?

Le rôle de la peinture de la mémoire est évident dans le film d’Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*. Ce film a été réalisé en 1959, presque 15 ans après la Libération. Les producteurs de *Nuit et brouillard*, voulaient que Resnais filme un documentaire sur la bombe atomique.¹⁰² Resnais a décidé qu’un tel film serait trop similaire au style de *Nuit et brouillard*.¹⁰³ Les producteurs ont alors suggéré qu’il travaille avec un scénariste, et il a décidé de collaborer avec Marguerite Duras.¹⁰⁴

Plutôt qu’un film sur la réalité de la Deuxième guerre mondiale, ce film est une fiction qui explore la mémoire. Le film circule entre deux temporalités : le temps présent à Hiroshima (1957) et le temps de l’Occupation et de la Libération à Nevers, une petite ville de France. Duras a écrit le texte du film en utilisant l’idée de « l’événement, » qui par des reconstructions, est présent encore dans la vie et les désirs de ceux qui ont représenté une partie de cet incident.¹⁰⁵ Duras a écrit plusieurs œuvres sur l’idée de « l’événement » à cette période : « Tandis qu’on est à vivre un événement, on l’ignore. C’est par la mémoire, ensuite, qu’on croit savoir ce qu’il y a eu ». ¹⁰⁶ Dans son script pour *Hiroshima mon amour*, il y a seulement deux personnages, non nommés: une actrice française, Elle, et un homme japonais, Lui. Grâce à cet anonymat, ils se définissent uniquement par leurs souvenirs d’événements tragiques et majeurs de l’histoire de la

¹⁰² Wilson, *Resnais*, p.48.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Martin Crowley, *Duras, Writing, and the Ethical: Making the Broken Whole*, (New York: Oxford University Press, 2000), p.61.

¹⁰⁶ Crowley, *Duras*, p.63.

Seconde Guerre Mondiale, l'Occupation de la France d'un côté, le bombe atomique sur Hiroshima de l'autre :

Elle : Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.

Lui : C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-Fran-ce.

Ce dialogue réduit les personnages aux lieux historiques et aux souvenirs. Ce film explore les chevauchements des mémoires personnelle et collective. Au début, on voit la peau des amants, couverte de cendre. D'après Resnais, « par associations d'idées, nous sommes passés de la peau source d'extrême plaisir à la peau source d'extrême douleur ».¹⁰⁷ Les cendres peuvent représenter l'accumulation des souvenirs d'Elle pendant le film qui va l'envahir complètement. Bien qu'elle essaie de refouler ses souvenirs, peu à peu, la similarité de son amour impossible avec Lui et celui qu'elle a porté à son amant allemand lui fait se remémorer presque de force. Par exemple, en regardant Lui au réveil, elle se rappelle involontairement son amant allemand mort près de la Loire. Resnais utilise un flash-back pour traduire visuellement l'hallucination traumatique incontrôlable.¹⁰⁸ Après avoir passé plus de temps avec Lui, le trauma la domine complètement, et elle ne voit plus l'homme japonais, mais plutôt son amant allemand. Elle lui parle comme s'il était son amant allemand. Pour Elle, à ce moment-là passé et présent se confondent. Lui se rend compte de l'importance de ce trauma et il joue le rôle de son amant afin qu'elle puisse se remémorer.

Lui : Quand tu es dans la cave, je suis mort ?

¹⁰⁷ Wilson, *Alain Resnais*, p.48.

¹⁰⁸ Wilson, *Alain Resnais*, p.52.

Elle : Tu es mort...et...comment supporter une telle douleur ? La cave est petite...très petite. *La Marseillaise* passe au-dessus de ma tête...C'est...assourdissant...

Cette scène est importante parce qu'elle exprime la confusion entre le passé et le présent, inhérente à la hantise. Au début de la scène, Lui et Elle sont assis à un restaurant à Hiroshima. Elle se remémore des scènes du passé, ce qui se traduit à nouveau par une série de flashs-backs sur son amant mort au bord de la Loire. Après de brefs flashs-backs, la scène retourne au présent, mais les yeux vitreux d'Elle semblent signifier qu'elle est toujours prisonnière du passé. La scène retourne encore au passé avec la description de la cave. Cette oscillation sous-tend toute la scène. Dans plusieurs scènes, Resnais utilise le flash-back. Ces images établissent aussi un lien entre Hiroshima et Nevers. Le spectateur ne peut pas anticiper le flash-back, fait l'expérience d'une vulnérabilité qui le rapproche de la victime d'un trauma qui reste dans « un état émotionnel de sensation pénible et de tension qui est le résultat des souvenirs (conscients et inconscients) d'une expérience extraordinaire et catastrophique qui détruit le sentiment d'invulnérabilité au mal du survivant.¹⁰⁹ Le montage rend l'expérience traumatique et l'histoire d'Elle plus compréhensible au spectateur.

À la fin de cette partie du film, Elle dit qu'elle n'a jamais raconté cette histoire à son mari. Pourquoi est-elle maintenant capable de l'énoncer ? Nous avons déjà discuté de l'impossibilité de l'amour entre Elle et Lui à cause du départ d'Elle le jour suivant pour Paris. Surtout, l'environnement d'Hiroshima la conduit au processus de remémoration. Selon Wilson, Hiroshima matérialise l'oubli et la mémoire à travers les matériaux et la

¹⁰⁹ Stiles, "Shaved Heads."

peau.¹¹⁰ Hiroshima est en train de se reconstruire après le trauma de la guerre, mais en même temps, les musées et les films assurent la présence continue du passé. Sur ce lieu de trauma collectif massif, Elle narre son trauma personnel. Resnais déclarait qu' : « [À Hiroshima] partout on sent la présence de la mort. Par réaction, on ressent un violent appétit de vivre ».¹¹¹ Donc, Elle reconstruit aussi la vie dans la concomitance avec la mort.

L'ambivalence des relations entre vie et mort se retrouve dans les relations d'Elle et Lui. Dès le début de leur amour, elle est envahie par des images de la mort de son amant allemand. A travers un nouvel amour, Elle retrouve son amour mort. Elle réalise qu'en aimant encore et en racontant son histoire, elle n'a pas oublié :

« Quatorze ans que je n'avais pas retrouvé...le goût d'un amour impossible.
Depuis Nevers. Regarde comme je t'oublie...--Regarde comme je t'ai oublié.
Regarde-moi. »

En disant ces phrases, elle se regarde dans un miroir. Ce regard représente l'intégration des souvenirs à son identité. Auparavant, elle n'était pas capable de se séparer de son amour impossible. On sait qu'Elle a un mari et des enfants, mais elle n'a jamais parlé de cet événement avant son séjour à Hiroshima. Même sa famille l'a cachée après sa tonte afin d'oublier l'événement. À Nevers, Elle a du rester sous terre dans la cave comme un cadavre—une morte pour la société. La seule présence dans la cave est un chat noir, qui lie Elle au symbole médiéval pour les sorcières et la malveillance.¹¹² En effet, on peut comparer ce chat avec la présence d'un chat blanc à Hiroshima, où elle commence son témoignage : le trauma à Nevers, la catharsis à Hiroshima. En racontant

¹¹⁰ Wilson, *Alain Resnais*, p.54.

¹¹¹ Wilson, *Alain Resnais*, p.57.

¹¹² "The History of Human-Animal Interaction-The Medieval Period," libraryindex.com, 2011.

son histoire, elle défie le silence social et témoigne de la réalité de son amant mort. Quelqu'un d'autre peut sentir ses émotions, donc son expérience ne lui appartient pas seulement. Elle peut se libérer peu à peu à travers ce processus cathartique.¹¹³

Au lieu de se focaliser sur la tonte, Resnais se penche essentiellement sur l'entrelacement entre mémoire collective et mémoire individuelle. Ce film est souvent critiqué pour l'association de la dévastation de Hiroshima à une histoire individuelle.¹¹⁴ Pourtant, Resnais explique, « On oppose le côté immense, énorme, fantastique de Hiroshima et la minuscule petite histoire de Nevers ». ¹¹⁵ Ils ne sont pas du tout égaux, mais ils représentent une distinction importante dans la mémoire : la différence entre mémoire collective et mémoire individuelle. Hiroshima signifie la destruction d'un pays, qui a affecté des millions des personnes, et donc a établi une mémoire collective pour ces victimes. En revanche, l'histoire de Nevers représente une mémoire individuelle. On comprend la mémoire d'Elle à travers son témoignage, mais en opposant les images de sa mémoire à la destruction d'Hiroshima, on saisit la nature insaisissable de la mémoire collective.

Selon Marie Claire Ropars-Wuilleumier, les corps couverts de cendre au début du film sont la manifestation « des limites de la représentation » de la bombe atomique à Hiroshima.¹¹⁶ On voit seulement des fragments de corps : un main, un bras, et le dos. Donc, les limites de la focale de la caméra suggèrent les limites de la compréhension de Hiroshima ; la mémoire d'Hiroshima est collective à une société, pas à un individu. L'anonymat des personnages montre l'incapacité de réduire la mémoire de Hiroshima à

¹¹³ Wood, *Vectors*, pp.189-190.

¹¹⁴ Wilson, *Alain Resnais*, p.53.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Wood, *Vectors*, p.186.

une seule source. Un individu n'est pas capable de comprendre Hiroshima s'il ou elle n'appartient pas à cette mémoire collective. Après cette séquence sur les corps fragmentés et entrelacés, Resnais souligne encore les limites de la compréhension en montrant des images d'Hiroshima après la guerre, telles que celles d'un hôpital des victimes de la radiation. Tous les patients regardent directement la caméra pendant qu'on entend un dialogue entre une femme et un homme.

Lui : Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.

Elle : J'ai tout vu. Tout.

La dissonance entre les images et le dialogue ajoute à la difficile retraduction de l'expérience. En voyant les musées et les photos d'un événement comme la bombe atomique à Hiroshima, on ne parvient pas à comprendre l'événement. Donc, Elle « n'a rien vu » parce qu'elle n'était pas une partie du trauma de l'événement. De même que la mémoire de Nevers appartient à Elle, la mémoire d'Hiroshima appartient partiellement à Lui, un Japonais. Les images d'Hiroshima tout au long du film représentent la complexité des sources qui ont contribué à la mémoire collective. Cette diversité contraste avec le point de vue unique d'elle quant à son expérience. Ropars-Wuilleumieur dit que « ce qui ne peut pas être représenté » dans l'histoire d'Hiroshima est transférée à l'histoire de Nevers.¹¹⁷ La totalité de la mémoire de Nevers oppose la fragmentation de l'histoire de Hiroshima. Néanmoins, les deux types des mémoires s'établissent par trauma.

La tonte n'apparaît qu'au milieu du film. Jusqu'à son séjour à Hiroshima et son expérience dans la cave à Nevers, Elle est enfermée dans son trauma et ses souvenirs.

Elle : Ils sont jeunes. Ils me tondent avec soin jusqu'au bout. Ils croient de leur devoir de bien tondre les femmes.

¹¹⁷ Wood, *Vectors*, p.187.

Lui : Tu as honte pour eux, mon amour ?

Elle : Non. Tu es mort. Je suis bien trop occupée à souffrir...

Dans cette scène, Resnais oppose bien l'absence mentale d'Elle et la joie de la foule. Elle ne semble pas présente ou honteuse pendant que les hommes et les femmes sourient à son humiliation supposée. En regardant cette scène, on se sent mal à l'aise. Resnais focalise la caméra sur Elle et la suit dans la foule. Le spectateur sait qu'elle n'a pas collaboré politiquement avec un Allemand. Elle est seulement coupable d'un amour avec l'ennemi en temps de guerre. Le manque de honte d'Elle lors de sa tonte souligne le rôle de la tonte comme un événement sensationnel et public. Les tondeurs semblent ne pas avoir de vrai désir de punir ; ils ont avant tout un désir d'humilier. On ne questionne pas les motifs de la foule, donc l'idée de la tondue comme « victime » n'est pas vraiment introduite. Néanmoins, selon Duras, l'incapacité à comprendre totalement l'événement représente un défi aux définitions du jugement et de la culpabilité.¹¹⁸ Donc, le malaise qui imprègne cette scène révèle un changement de regard : la tondue n'était pas coupable de trahison, mais plutôt coupable d'amour. Ou plutôt, chez Duras c'est dans le personnel que se traduit le collectif : l'amour d'Elle pour l'Allemand est révélatrice du trouble de l'époque où la distinction entre victime et bourreau est parfois brouillée.

Ce brouillage s'exprime d'une autre manière dans le film *Le chagrin et la pitié*. Ce documentaire réalisé en 1969 par Marcel Ophüls, un cinéaste d'origine allemande qui est arrivé en France enfant lorsque ses parents ont fui l'Allemagne nazie.¹¹⁹ En effet son père n'est autre que le réalisateur Max Ophüls. Ce film en deux parties raconte l'histoire d'une ville française, Clermont-Ferrand, pendant l'Occupation en interviewant des

¹¹⁸ Crowley, *Duras*, p.63.

¹¹⁹ Stanley Hoffman, "In the Looking Glass," in *The Sorrow and the Pity: A Film by Marcel Ophüls*, Mireille Johnston (trans.), (New York: Outerbridge & Lazard, Inc., 1972), p. XXIII.

habitants. La première partie, « l'Effondrement », se concentre sur les divisions sociales et politiques en France qui ont facilité l'Occupation par les Nazis, alors que la deuxième partie, « le Choix », se focalise sur les deux dernières années de l'Occupation, en particulier, la naissance de la Résistance et la présence de la collaboration.¹²⁰ D'après Stanley Hoffman, ce film fut controversé parce qu'il questionne « le mythe des Français comme tous inscrits ou encourageants la Résistance à partir de quelques collaborateurs et une petite clique des réactionnaires ».¹²¹ Une seule interview est consacrée à une femme sur les 35 interviews qui constituent le film ; et celle-ci surgit uniquement dans la deuxième partie juste après des images d'archives de tontes.¹²² Vers de la fin du film, cette femme, Mme Solange, qui est coiffeuse, décrit son arrestation après la guerre et sa torture par des Résistants (pas de tonte). Son absence de regret et son admiration non dissimulée pour Pétain suggèrent fortement son implication dans la collaboration et aussi son incapacité à admettre sa culpabilité.¹²³

Selon Reynolds, les images des femmes tondues constituent le symbole populaire de la collaboration ou de l'acceptation de Vichy, alors que les images des hommes Résistants constituent le symbole de la Résistance.¹²⁴ Dans le film, le manque de témoignages de Résistantes souligne l'association populaire des images masculines à la Résistance. Bien que Ophüls montre une femme impliquée dans la collaboration, il questionne ces stéréotypes en parlant d'une femme Résistante torturée et en montrant de manière ironique des scènes des tontes par un montage jouant de la dissonance. Les

¹²⁰ James Travers, "Le chagrin et la pitié," filmsdefrance.com, 2003.

¹²¹ Hoffman, "Looking," p.XI.

¹²² Siân Reynolds, "The Sorrow and the Pity revisited or be careful, one train can hide another," (FCS, Vol.1, 1990), p.151.

¹²³ Reynolds, "Chagrin," p.151.

¹²⁴ Reynolds, "Chagrin," pp.156-7.

archives de tontes et de défilés de tondues ont pour accompagnement musical la chanson « La tonduie » de Georges Brassens. Cette chanson est intéressante par sa mélodie joyeuse et légère qui contraste avec la férocité ironiques des paroles. Au début de la chanson, la foule est décrite comme « les braves sans-culot's et les bonnets phrygiens. » La comparaison aux sans culottes de la Révolution Française est évidemment profondément caustique. Les paroles continuent, « J'aurais dû dire un mot pour sauver son chignon...les coupeurs de cheveux en quatre m'ont fait peur. » En choisissant cette chanson, Ophüls semble questionner implicitement la justice de la tonte. Ce film constitue une analyse cruciale des attitudes envers le régime de Vichy, car il excelle à révéler l'ambiguïté des positionnements rétrospectifs.

L'évolution du regard sur les tondues qui s'établit véritablement dans les années 90 dans le discours universitaire sur la Libération, a eu aussi un impact dans la culture populaire. Un exemple important de cette empathie est le roman, *La tonduie : un amour de jeunesse franco-allemand*. Plutôt qu'un roman littéraire, *La tonduie* est un exemple de l'intérêt et de la sympathie actuels pour les tondues. Écrit par Bertrand Arbogast en 2010, ce roman récent condamne bien plus la société que la femme. C'est un exemple de littérature populaire et éphémère. Ce récit n'analyse pas d'un œil critique la complexité du phénomène de la tonte et ses effets sur les générations. Néanmoins, il signifie l'évolution du regard populaire et des représentations des tondues de coupables à victimes d'une société vindicative.

« En 1944, j'avais 16 ans et ces salauds m'ont tonduie ».¹²⁵

¹²⁵ Bertrand Arbogast, *La tonduie: Un amour de jeunesse franco-allemand*, (Paris: L'Harmattan, 2010), p.12.

L'histoire suit l'évolution d'un journaliste, Quentin, qui a été contacté par une vieille femme, Aurore, afin d'écrire un roman sur son histoire de femme tondu. Tout au long du roman, elle lui raconte son amour interdit pour un jeune Allemand. Le roman est écrit en deux temps : le temps présent et le temps de la jeunesse d'Aurore. Cette division temporelle permet à l'auteur de réfléchir sur l'histoire de la femme et de questionner sa culpabilité. Il s'agit d'interroger non seulement la culpabilité de cette femme, mais aussi de réfléchir sur la culpabilité de la société.

« ...et qu'une femme couche avec l'ennemi du moment, qui était l'ami d'hier et qui sera de nouveau l'ami demain, ne donne pas le droit à des hommes avinés et haineux de tondre une femme ». ¹²⁶

Quentin insiste sur l'injustice de la punition de ces femmes par les hommes. La génération de Quentin n'a pas de souvenirs personnels de la guerre, sa perspective n'est pas marquée par le trauma. Quentin peut regarder la tonte d'une perspective plutôt neutre, bien que sa grand-mère fût une tondu. Celle-ci ne lui a jamais parlé de cet épisode de sa vie. L'admiration de Quentin pour Aurore et pour son amant, Gunther, pendant le roman met en avant l'injustice de la tonte. Aurore commente :

« Nos destins sont liés, nous devons écrire ma vie ensemble, pas pour moi mais pour les autres, pour ta famille aussi, ta grand-mère ne peut plus témoigner, moi si ». ¹²⁷

Ce roman s'attaque effectivement au manque de témoignages des tontes et de leur importance historique. Le témoignage d'Aurore cherche à développer une empathie chez Quentin et chez le lecteur. Le rôle du témoignage est plus qu'un transfert de souvenirs :

¹²⁶ Arbogast, *Tondu*, p.14.

¹²⁷ Arbogast, *Tondu*, p.13.

en lisant les pensées d'une tonduée, on se place dans sa situation et on fait l'expérience de sa honte. La revanche d'un garçon jaloux était le premier motif de la condamnation d'Aurore.

Un portrait empathique de tonduée se trouve aussi dans le livre de Sylvie Germain, *L'inaperçu*. Ce roman qui date de 2008, décrit l'histoire d'une famille, les Bérinx. On suit, entre autres, l'histoire de Pierre, qui n'est pas un membre de la famille Bérinx mais se lie très intimement à la famille. Il disparaît soudain ; le lecteur le retrouve plus tard dans un asile psychiatrique et la raison de sa psychose brutale nous est donnée dans un passage rétrospectif qui raconte la destinée de tonduée de sa mère. La mère de Pierre, Céleste, a eu une liaison avec un soldat allemand. C'est à cause de cette liaison qu'elle a été tonduée. Pourtant, l'importance de ce livre ne tient pas la figure de la tonduée en tant que telle, mais plutôt au fait que l'histoire est racontée par une voix narrative omnisciente qui retranscrit la scène de la tonte, voix qui souligne les effets sur l'enfant de Céleste, Pierre lui-même. Le livre souligne l'effet de la tonte sur une autre génération—celle des enfants de la Deuxième Guerre Mondiale.

Le style de Sylvie Germain permet au lecteur d'imaginer la tonduée à travers les yeux de son enfant et les conséquences psychologiques de ce trauma sur une famille. Au début de l'histoire de Pierre, Germain décrit l'intensité de ses souvenirs « labourant son esprit ». ¹²⁸ Il lui faut des forces mentales afin de se souvenir de cette expérience qui a fragmenté son identité.

¹²⁸ Sylvie Germain, *L'inaperçu*, (Paris: Éditions Albin Michel, 2008), p.239.

« Et l'homme qu'il désensevelissait ainsi n'était ni seul ni entier, il apparaissait par pans enchevêtrés à d'autres corps, dont trois aussi dévorants que nourriciers, follement parasites. Corps de la mère, corps du père, corps de la petite sœur ». ¹²⁹

Ces phrases décrivent son identité et ses relations familiales dans des termes physiques. Son corps est fragmenté et contaminé par ses souvenirs et aussi par sa famille. Le réseau sémantique de l'ensevelissement rappelle ici les cendres de *Hiroshima mon amour*. Donc, les souvenirs deviennent des objets physiques « dévorant » son corps. En utilisant le terme, « parasites, » Germain représente visuellement la présence envahissante de la famille et son emprise sur Pierre. De plus, Germain intensifie ces images grâce au rythme martelant et à la répétition du mot « corps. » On entend l'accent sur ces mots, leur influence importante et dramatique. Germain dépeint aussi la scène comme un cauchemar psychotique.

« Le rire malade, dément, de sa mère, comme autrefois, pire qu'autrefois, et le cri de Zélie devenu semblable à celui d'une scie... Il a vu sa mère, son corps blême de crâne aux talons tout ratatiné sous les vociférations... ». ¹³⁰

Sa mère est défigurée ; son image devient monstrueuse. Son rire est synonyme de folie ; son esprit n'est pas présent à cette punition. Germain utilise des assonances et des allitérations : les mots « rire » / « pire » et « cri » / « Zélie » / « scie » se font écho. En particulier, l'euphonie entre « cri » et « scie » évoque un cri perçant et tranchant, ce qui matérialise l'horreur. La mère est tombée en disgrâce non seulement aux yeux de la société, mais aussi aux yeux de son enfant. Pierre raconte plus tard la honte de sa mère :

¹²⁹ Germain, *L'inaperçu*, p.240.

¹³⁰ Germain, *L'inaperçu*, p.256.

« ...il avait perdu d'un coup toute confiance et tout respect pour elle, il ne lui restait plus que des sentiments épars, de l'amour en lambeaux ». ¹³¹

Dans ce passage, il utilise des adjectifs comme « souillée » et « nauséuse » afin de décrire son dégoût. De plus, Germain emploie encore le terme « parasitant » pour décrire le corps de Céléste. Pourtant, le terme signifie ici la dégradation du corps de sa mère par la société. Pierre ne respecte plus sa mère et aussi la société qu'il décrit comme des « marionnettistes fous ». ¹³²

Le rôle de la société est suggéré dans la scène de la tonte. L'utilisation du discours indirect libre manifeste dans l'emploi du « on » et des tournures orales nous fait entendre la violence des pensées haineuses de la foule.

« Trop tard pour la pudeur, elle n'y avait plus droit, qu'elle montre donc à tous la « vérité » de son corps, de son être : un cloaque perfidement emballé dans une jolie peau. Allez, que l'on ne s'y méprenne plus, que l'on regarde en transparence de cette peau trompeuse qui n'empaquette que de la chair à bas prix, de la vulgaire viande à soldat—une panse à foutre ennemi, à immondices ». ¹³³

Ce passage incarne avec violence l'association théorisée par Foucault des pratiques sexuelles à la vérité morale des êtres. Son « corps » et son « être » sont associés à la vulgarité et à la bestialité. Pour la société, sa collaboration physique refléchit son immoralité, sa bassesse internes. On compare des termes humains aux termes animaux comme « peau » et « chair » / « viande » afin de souligner son identité dégradée.

La description de Pierre et celle de Céléste mettent en avant la folie de la foule dans la tonte. Céléste décrit la scène de la tonte comme un cirque qui utilise les tondues

¹³¹ Germain, *L'inaperçu*, p.259.

¹³² Germain, *L'inaperçu*, p.260.

¹³³ Germain, *L'inaperçu*, p. 254.

comme des « animaux ». ¹³⁴ Cette scène rappelle la métaphore de l'historien Alain Brossat qui compare les scènes de la tonte à « un carnaval moche. » Le public est témoin et spectateur à la fois. Germain oppose le tumulte de ce carnaval créé par la foule à la passivité totale de Céléste.

« Elle était retombée plus bas que l'état de soumission, elle s'était affaissée à celui de servilité, de pantin bestialisé ». ¹³⁵

D'une manière semblable au personnage féminin dans *Hiroshima mon amour*, cette passivité met en avant l'hystérie de la société et la violence atroce de cet acte. Germain utilise encore des échos sonores afin de souligner des mots comme « affaissée, » « servilité, » et « bestialisé. » Ces mots visualisent la progression de sa dégradation devant la société. Elle est réduite à un état d'infériorité, puis de bestialité selon une progression en crescendo. Face à cette soumission, il n'y a pas besoin de force ou de dérangement. Comme Alain Resnais, Germain souligne le rôle de boucs émissaires des tondues en faisant entendre les pensées de Céleste :

« ...elle n'avait pas imaginé combien la haine peut être coriace chez ceux, n'ayant rien risqué en temps de guerre, se contentant de patauger en eaux tièdes pour passer inaperçus et assurer tant bien que mal leur survie... ». ¹³⁶

La métaphore de l'eau permet à Germain de décrire les émotions variables des citoyens juste après la Libération et aussi de visualiser leur besoin de se cacher. Germain souligne leur faux patriotisme en comparant le chef de la foule à un chœur ridicule. En lisant son histoire, il apparaît clairement que ce n'était pas une trahison politique.

¹³⁴ Germain, *L'inaperçu*, p.253.

¹³⁵ Germain, *L'inaperçu*, p.254.

¹³⁶ Germain, *L'inaperçu*, p.252.

Pourtant, en racontant l'histoire aussi du point de vue de Pierre, Germain distingue la culpabilité de Céléste, et sa folie ; elle n'est pas non plus complètement victime.

Conclusion : Appropriations politiques du corps féminin

L'évolution du regard sur les tondues – aussi bien dans l'historiographie que dans les représentations culturelles et esthétiques – témoigne du douloureux travail de mémoire sur les années d'Occupation et leurs répercussions. De collaboratrices à figures de femmes civiles prises dans le tourment d'une époque, les représentations des tondues ont progressivement évolué à travers les générations. Un désir de comprendre la France sous l'Occupation et pendant la Libération se manifeste dans l'intérêt actuel pour le motif de la tonte et la figure de la tondues. Le trauma de la tonte s'est répercuté non seulement sur les tondues, mais aussi sur l'ensemble de la société française. En discutant de cette mémoire collective, nous avons découvert que la première génération a été marquée par le déni et la volonté d'oubli de ces événements afin de reconstruire le pays et l'unité républicaine.

En analysant l'histoire de la tonte et celle des représentations de la sexualité féminine, nous avons pu saisir les mécanismes sociaux et politiques à l'œuvre dans cet acte. La tonte est non seulement une punition qui se focalise sur un aspect sexuel de la femme, la chevelure, mais aussi un rituel qui permet à la société l'appropriation du corps féminin. La tonte féminine a survécu à travers les siècles mais elle a pris des formes différentes : une femme impie, une sorcière, une collaboratrice. Ces résurgences semblent incarner le principe de la survivance selon Warburg. En effet, la pratique de la tonte et ses relations à la sexualité et au corps féminins ainsi que le rôle subordonné de la femme dans la société se répètent, tout en se différenciant, et la figure de la tondues connaît des manifestations spécifiques selon l'époque et les soucis du temps. Selon Sylviane

Agacinski, « un coup d'œil sur ni le passé ni l'avenir peut révéler la signification du présent ». ¹³⁹ La généalogie de la tonte et des tondues nous a fourni des aperçus importants, mais nous avons aussi pu observer qu'au fil du temps, si l'acte de la tonte réapparaît, la figure de la tondue et son rôle ne signifient jamais complètement la même idée qu'antérieurement ; ils sont symptomatiques des problématiques du contemporain.

Après la Deuxième Guerre Mondiale, les femmes tondues ont largement servi de boucs émissaires, au sens girardien du terme, de la collaboration lors de l'épuration. En refoulant littéralement et symboliquement les tondues, la société a cherché à oublier une culpabilité collective. Ce sont les nouvelles générations, qui n'ont pas participé aux événements, qui ont questionné cette part sombre de l'histoire française et sa signification. La recherche sur les tondues progresse, tout comme l'examen du passé, réveille les souvenirs personnels, retisse la mémoire en lambeaux et fait évoluer simultanément les représentations du motif de la tonte et celles de la figure de la tondue.

Si cette thèse s'est concentré sur le phénomène de la tonte, elle nous conduit finalement à reconsidérer aussi le traitement actuel des femmes dans les sociétés européennes. D'après Agacinski, « l'inégalité sociale des sexes n'a été pas basée, comme on croit trop souvent, sur une différence essentielle ; au contraire, il est déduit simplement de l'infériorité du type féminin dans une humanité masculine ». ¹⁴⁰ Quel est le regard actuel de la société sur le corps des femmes? Cette question est particulièrement importante en temps de guerre où le corps féminin est souvent molesté et violé par les ennemis externes ou internes. Selon Nancy Farwell, « le viol est une arme et une stratégie

¹³⁹ Sylviane Agacinski, *Time Passing: Modernity and Nostalgia*, (New York: Columbia University Press, 2003), p.3.

¹⁴⁰ Sylviane Agacinski, *Parity of the Sexes*, (New York: Columbia University Press, 2001.), p.X.

de guerre ». ¹⁴¹ Les femmes se trouvent dans un rapport social et politique généralement moins inégal qu'autrefois, mais la présence continue de la pratique du viol en temps de guerre signifie la survivance de l'appropriation du corps féminin en tant que symbole du pouvoir dans une « humanité masculine. » Par exemple, dans les années 90, 40 000 femmes ont été violées pendant la guerre de Yougoslavie. ¹⁴² Le contrôle et la violation du corps féminin signifient encore incontestablement, en temps de guerre, une assertion de pouvoir de l'occupant, de l'ennemi interne ou externe, tout comme la réappropriation d'une souveraineté déçue.

¹⁴¹ Nancy Farwell, "War Rape: New Conceptualizations and Responses," (*Afflia*, Vol.19, 2004), p.393.

¹⁴² Fannie Lafontaine (entrevue effectuée par Pascale Guéricolas), "Viol de guerre: non à l'impunité," (*Contact*, Vol. 25 (1), 2010).

Bibliographie

Sources Primaires

- Arbogast, Bertrand. *La tondue: Un amour de jeunesse franco-allemand*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Duras, Marguerite. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. France: Éditions Gallimard, 1997.
- Germain, Sylvie. *L'inaperçu*. Paris: Éditions Albin Michel, 2008.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. London: Knight and Son, Clerkenwell Close, 1851.
- Ophüls, Marcel. *Le chagrin et la pitié*. Productions Télévision Rencontre S.A., 1969.
- Resnais, Alain. *Hiroshima mon amour*. Argos Films, 1959.
- The Holy Bible*, King James Version. New York: American Bible Society: 1999; Bartleby.com, 2000. www.bartleby.com/108/.

Sources Secondaires

- Historiques

- Amouroux, Henri. *La grande histoire des Français sous l'occupation: joies et douleurs du peuple libéré 6 juin-1^{er} septembre 1944*. Vol. VIII. Paris: Éditions Robert Laffont, 1988.
- Barry, Jonathan, Hester, Marianne, and Gareth Roberts, eds. *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Brossat, Alain. *Les tondues: Un carnaval moche*. Levallois-Perret: Éditions Manya, 1992.
- Desmarais, Julie. *Femmes tondues: France-Libération: coupables, amoureuses, victimes*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2010.
- Duchen, Claire. "Opening Pandora's Box: the Case of *Femmes Tondues*," in *Problems in French History*, Martyn Cornick and Ceri Crossley (eds). New York: Palgrave, 2000.
- Farwell, Nancy. "War Rape: New Conceptualizations and Responses." *Afflia*. 19: 2004.

- François, Dominique. *Femmes tondues: la diabolisation de la femme: les bûchers de la Libération*. Le Coudray-Macouard: Cheminements, 2006.
- Herzog, Johann Jakob & Philip Schaff, Samuel Macauley Jackson (ed). *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge: Volume XI*. London: Funk & Wagnalls Company, 1911.
- Klaits, Joseph. *Servants of Satan: the age of the witch hunts*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Kors, Alan Charles and Edward Peters (eds). *Witchcraft in Europe, 400-1700: a Documentary History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.
- Lafontaine, Fannie (entrevue effectuée par Pascale Guéricolas). “Viol de guerre: non à l’impunité.” *Contact*. 25:(1), 2010.
- Laurens, Corran. “‘La Femme au Turban’: les Femmes tondues,” in H.R. Kedward and Nancy Wood (eds), *The Liberation of France: Image and Event*. Herndon, VA: Berg Publishers Ltd, 1995.
- Levack, Brian P. *The Witch-Hunt in Early Modern Europe 3rd Edition*. Harlow: Pearson Education Limited, 2006.
- Maerten, Mieke. “The Image of Witches: From the Stake to the Barricades,” 2000.
- Montreynaud, Florence. *Le XXème siècle des femmes*. Paris: Nathan, 1999.
- Moore, Alison M. “History, Memory and Trauma in Photography of the Tondues: Visuality of the Vichy Past through the Silent Image of Women,” in Patricia Hayes’ (ed), *Visual Genders, Visual Histories*. Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd, 2006.
- Muir, Edward. *Ritual in Early Modern Europe*. New York: Cambridge University Press, 2005.
- Paxton, Robert O. *Vichy France: Old Guard and New Order, 1940-1944*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1972.
- Stiles, Kristine. “Shaved Heads and Marked Bodies: Representations from Cultures of Trauma,” 1993.
- “Tondues à la Libération, elle vivait recluse,” lamontagne.com, 2009.
- Vinen, Richard. *The Unfree French: Life under the Occupation*. London: Penguin Books, 2006.

Virgili, Fabrice. *La France "virile": Des femmes tondues à la liberation*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2000.

Virgili, Fabrice. *Shorn Women: Gender and Punishment in Liberation France*. New York: Berg, 2002.

Wiersbe, Warren W. *The Wiersbe Bible Commentary: The Complete New Testament*. Colorado Springs: David C. Cook, 2007.

- Théoriques/Philosophiques

Agacinski, Sylviane. *Parity of the Sexes*. New York: Columbia University Press, 2001.

Agacinski, Sylviane. *Time Passing: Modernity and Nostalgia*. New York: Columbia University Press, 2003.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Douglas, Tom. *Scapegoats: Transferring Blame*. New York: Routledge, 1995.

Felman, Shoshana & Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: Volume 1 La volonté de savoir*. France: Éditions Gallimard, 1976.

Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Volume I: an Introduction*. New York: Vintage Books, 1990.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

Gedi, Noa & Yigal Elam. "Collective Memory—What Is It?" *History and Memory*. 8:1, 1996.

Girard, René. *The Scapegoat*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

- Critiques

Baecque, Antoine de. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008.

Crowley, Martin. *Duras, Writing, and the Ethical: Making the Broken Whole*. New York: Oxford University Press, 2000.

Didi-Huberman, Georges. "Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time." *Common Knowledge*. 9:(2), 2003.

- Goudet, Stéphanie. *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*. Saint-Amand: Gallimard, 2002.
- Hoffman, Stanley. "In the Looking Glass," in *The Sorrow and the Pity: A Film by Marcel Ophüls*, Mireille Johnston (trans). New York: Outerbridge & Lazard, Inc., 1972.
- Olick, Jeffrey K. "Collective Memory: The Two Cultures." *Sociological Theory*. 17:3, Nov. 1999.
- Premier Plan. *Alain Resnais No.18*. Lyon: Serdoc, 1961.
- Reynolds, Siân. "The Sorrow and the Pity revisited or be careful, one train can hide another." *FCS*. 1,1990.
- Sznaider, Natan. "Book Review: Peter Novick, *The Holocaust in American Life*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1999." *Jewish History*, 14: 2000.
- Townsley, Jeramy. "René Girard's Theory of Violence, Religion and the Scapegoat," 2003.
- Travers, James. "Le chagrin et la pitié." filmsdefrance.com, 2003.
- Wilson, Emma. *Alain Resnais*. New York: Machester University Press, 2006.
- Wood, Nancy. *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*. New York: Berg, 1999.

ANNEXE 1



“La Tondue de Chartres”
Photo par Robert Capa
Prise à Chartres le 18 août 1944



La tonte
(photographe inconnu)

ANNEXE 2**Georges Brassens, "La tondue"**

La belle qui couchait avec le roi de Prusse
 Avec le roi de Prusse
 A qui l'on a tondu le crâne rasibus
 Le crâne rasibus

Son penchant prononcé pour les " ich liebe dich ",
 Pour les " ich liebe dich "
 Lui valut de porter quelques cheveux postich's
 Quelques cheveux postich's

Les braves sans-culott's et les bonnets phrygiens
 Et les bonnets phrygiens
 Ont livré sa crinière à un tondeur de chiens
 A un tondeur de chiens

J'aurais dû prendre un peu parti pour sa toison
 Parti pour sa toison
 J'aurais dû dire un mot pour sauver son chignon
 Pour sauver son chignon

Mais je n'ai pas bougé du fond de ma torpeur
 Du fond de ma torpeur
 Les coupeurs de cheveux en quatre m'ont fait peur
 En quatre m'ont fait peur

Quand, pire qu'une brosse, elle eut été tondue
 Elle eut été tondue
 J'ai dit : " C'est malheureux, ces accroch'-cœur perdus
 Ces accroch'-cœur perdus "

Et, ramassant l'un d'eux qui traînait dans l'ornière
 Qui traînait dans l'ornière
 Je l'ai, comme une fleur, mis à ma boutonnière
 Mis à ma boutonnière

En me voyant partir arborant mon toupet

Arborant mon toupet
Tous ces coupeurs de natts m'ont pris pour un suspect
M'ont pris pour un suspect

Comme de la patrie je ne mérite guère
Je ne mérite guère
J'ai pas la Croix d'honneur, j'ai pas la croix de guerre
J'ai pas la croix de guerre

Et je n'en souffre pas avec trop de rigueur
Avec trop de rigueur
J'ai ma rosette à moi: c'est un accroche-cœur
C'est un accroche-cœur

ANNEXE 3

Hiroshima mon amour

Réalisateur: Alain Resnais



Les cendres sur les corps



“Elle,” la tondue