



**HAL**  
open science

# Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction : discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques

Anne Grand D'esnon

► **To cite this version:**

Anne Grand D'esnon. Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction : discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2024. Français. NNT : 2024UBFCH014 . tel-04770112

**HAL Id: tel-04770112**

**<https://theses.hal.science/tel-04770112v1>**

Submitted on 6 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ  
PRÉPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

École doctorale LECLA (n° 592)  
Lettres, communication, langues, art

Doctorat de Littérature comparée

Par  
Anne GRAND D'ESNON

---

**INTERPRÉTER DES VIOLENCES SEXUELLES DANS LES RÉCITS DE FICTION**  
Discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques

---

Thèse présentée et soutenue à Dijon le 19 septembre 2024, devant un jury composé de :

Emmanuel BOUJU	PR, Université Sorbonne-Nouvelle	Président du jury
Manon GARCIA	Juniorprofessorin, Freie Universität Berlin	Examinatrice
Henri GARRIC	PR, Université de Bourgogne	Directeur
Laurent JULLIER	PR, Université de Lorraine	Examineur
Sylvie PATRON	PR, Université Paris-Cité	Rapporteure
Florian VÖRÖS	MCF, Université de Lille	Examineur
Marie-Jeanne ZENETTI	MCF-HDR, Université Lumière Lyon 2	Rapporteure





**Titre :** Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction : discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques

**Mots-clés :** théorie de la lecture, études de réception, études de genre, violences sexuelles, théorie du récit

Cette thèse propose une contribution à la théorisation de l'interprétation narrative à travers une démarche empiriquement fondée sur l'étude de réceptions effectives. Elle affronte un problème théorique ancien – celui de la variation des interprétations – mais en partant d'une manifestation bien spécifique de cette variation : des événements de fiction qui tantôt sont interprétés comme des violences sexuelles par les lecteurs·rices ou spectateurs·rices, tantôt ne le sont pas. S'il est relativement banal de dire qu'un récit ne raconte pas exactement la même chose pour tout le monde, ce constat est plus inconfortable lorsque l'absence de consensus touche potentiellement un viol dans le monde fictionnel.

L'identification de cette forme particulière de variation dans la réception a permis de réunir un corpus d'œuvres où elle se manifestait : dans un ensemble de romans (*Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy, *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell, *Lolita* de Vladimir Nabokov et *Disgrâce* de J. M. Coetzee), d'adaptations cinématographiques dès lors que la variation s'y maintenait (*Autant en emporte le vent* de Victor Fleming, *Lolita* de Stanley Kubrick, *Tess* de Roman Polanski, *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears, *Tess of the d'Urbervilles* de David Blair) et enfin de films de fiction (*Blow up* d'Antonioni, *Blade Runner* de Ridley Scott, *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* de Spike Lee et *Garçon d'honneur* d'Ang Lee).

En rassemblant des discours de réception autour de ces œuvres, qu'ils émanent d'interprètes profession-

nel·les comme dans le cas de la critique universitaire, de lecteurs·rices et spectateurs·rices ordinaires et anonymes échangeant dans des espaces numériques (Wikipédia, YouTube, Goodreads, Letterboxd) ou encore d'auteurs·rices intervenant dans le débat public sur les violences sexuelles, on a pu alors analyser plus finement les procédures qui sous-tendent l'interprétation ou non de violences sexuelles et ce qu'elles mettent en jeu.

La thèse montre que ces désaccords interprétatifs sur des événements de fiction engagent des divergences idéologiques, politiques et normatives profondes, notamment sur ce qui constitue ou non une violence sexuelle d'une façon générale. Dans le même temps, la thèse interroge les procédures interprétatives propres à l'interaction avec une œuvre de fiction : le fait de s'interroger sur ce que cette œuvre nous « demande » de lire, à quelles normes elle nous « demande » d'adhérer, ou le fait de se questionner sur la cohérence de l'événement interprété avec les thèmes du récit. Enfin, la thèse met en évidence dans certains cas le coût esthétique de l'interprétation de violences sexuelles pour l'expérience de réception : bien qu'un certain nombre d'œuvres présentent une réception où coexistent des interprétations antagonistes sur ce point qui s'intègrent pourtant chacune dans une forte cohérence interprétative d'ensemble, interpréter des violences sexuelles crée parfois un dysfonctionnement indépassable qui prive d'une cohérence narrative et esthétique identifiable.

**Title:** Interpreting sexual violence in fictional narratives: reception traces, theoretical and aesthetic issues

**Keywords:** reader response theory, reception studies, gender studies, sexual violence, narrative theory

This doctoral research contributes to theorising narrative interpretation through an empirical approach based on actual receptions. It tackles an old theoretical problem – interpretive variation – by focusing on a very specific type of variation: fictional events that are sometimes construed as sexual violence by readers or viewers, and sometimes not. Although stating that we all read or see a slightly different story is rather a commonplace, the phenomenon gets a bit more uncomfortable when what is at stake is (fictional) rape.

We selected some fictional narratives in whose reception we could attest that such a variation occurred among readers or viewers : novels (Choderlos de Laclos' *Les Liaisons dangereuses*, Alexandre Dumas' *The Three Musketeers*, Thomas Hardy's *Tess of the d'Urbervilles*, Margaret Mitchell's *Gone with the Wind*, Vladimir Nabokov's *Lolita* and J. M. Coetzee's *Disgrace*), film adaptations of these novels where the dissensus persisted among viewers (Victor Fleming's *Gone with the Wind*, Stanley Kubrick's *Lolita*, Roman Polanski's *Tess*, Stephen Frears' *Dangerous Liaisons*, David Blair's *Tess of the d'Urbervilles*) and feature films (Antonioni's *Blow up*, Ridley Scott's *Blade Runner*, Spike Lee's *She's Gotta Have It* and Ang Lee's *The Wedding Banquet*).

By collecting reception "traces", whether they come from professional interpreters as in the case of aca-

demic criticism, from ordinary and anonymous readers and viewers talking in digital spaces (Wikipedia, YouTube, Goodreads, Letterboxd), or even from authors involved in the public debate on sexual violence, we were able to analyse in greater detail the procedures underlying the interpretation or non-interpretation of sexual violence and what they bring into play.

We showed that this form of interpretive variation over fictional events entailed deep-seated ideological, political and normative disagreements, primarily over what does or does not constitute sexual violence generally speaking. At the same time, we encountered interpretive procedures that are specific to a reader's or viewer's interaction with a work of fiction: wondering what a text "wants" us to read, what norms it "wants" us to embrace, or about how the interpretation of a particular event is consistent or not with the larger themes of the narrative. Finally, in some cases, we could highlight the aesthetic cost of interpreting sexual violence for the readers' or viewers' experience: although in most instances, opposite interpretations of sexual events could lead to different but coherent overall readings, interpreting sexual violence created in some others instances a serious dysfunction that deprived the story of narrative and aesthetic coherence.

---

# Remerciements

---

J'ai eu quelques scrupules au printemps 2020 à annoncer à Henri Garric, déjà bien occupé par la direction d'une UFR en plein confinement et contrainte de fonctionner à distance, que je souhaitais interrompre mon projet de thèse initial pour en commencer un autre. Il faut cependant plus qu'un mauvais *timing* pour effrayer mon directeur, et ce travail de thèse n'aurait pas vu le jour s'il n'avait pu s'appuyer sur une confiance, une attention et une bienveillance qui m'ont accompagnée sur une décennie de formation à la recherche. Henri Garric a également été un interlocuteur et un soutien précieux dans bien des aspects de mon parcours disciplinaire puis professionnel, en particulier au sein du département de Lettres de l'uB dans lequel j'ai fait mes premiers pas comme enseignante. L'honnêteté et la qualité de nos échanges ont beaucoup compté tout au long de ces années, et je ne saurais suffisamment l'en remercier.

Sophie Aymes et Sylvie Patron ont accompagné en tant que membres de mon comité de suivi l'ensemble de mon parcours doctoral avec ses rebondissements. Le temps qu'elles m'ont consacré est allé bien au-delà de la fonction institutionnelle qu'elles avaient acceptée; leur attention et leur enthousiasme lors de nos rendez-vous annuels m'ont considérablement encouragée dans la progression de mon travail.

J'adresse mes plus sincères remerciements à Emmanuel Bouju, Manon Garcia, Laurent Jullier, Sylvie Patron, Florian Vörös et Marie-Jeanne Zenetti qui ont accepté de lire et de discuter cette thèse en tant que membres du jury. Je voudrais leur exprimer toute ma gratitude pour leur temps, leur attention et pour la variété de regards disciplinaires qu'ils et elles apportent par leur lecture.

Si la réponse à la question « une thèse sur quoi ? » était souvent propre à créer quelques silences gênés en contexte mondain et si j'ai moi-même quelquefois ressenti le besoin de respirer hors d'un corpus parfois un peu étouffant, cette thèse s'est aussi faite dans la joie de nouveaux apprentissages. C'est tout particulièrement vrai des nombreux outils numériques qui ont été nécessaires au recueil des données et à l'écriture du manuscrit et qui m'ont apporté beaucoup de plaisir d'expérimentation et de découverte. Je dois alors à un grand nombre de personnes de m'être davantage amusée que je ne me suis arraché les cheveux. Je remercie Arnaud Millereux, ingénieur informatique à la MSH, de m'avoir orien-

tée au début de mon travail vers les outils d'export de Wikipédia. Je dois de n'avoir pas perdu trop de temps aux excellents conseils de Julie Giovacchini qui sait comment en gagner et m'en a néanmoins consacré beaucoup. L'écriture du programme d'exportation des commentaires Youtube n'aurait pas été possible sans l'aide de Thomas Le Reun, qui a également assuré l'anonymisation automatique des données Wikipédia. J'aurais par ailleurs été contrainte de présenter ces données dans des tableaux *affreusement laids* sans le dogmatisme de Guillaume Coqui qui m'a convaincue d'utiliser le seul et unique traitement de texte digne de ce nom et m'a accompagnée jusqu'au bout dans son utilisation. Antoine Chambert-Loir a très gentiment codé au débotté dans le  $\text{\TeX}$  le plus pur les commandes qui permettent la présentation partielle des historiques Wikipédia. La riche communauté de Mastodon a plusieurs fois volé à mon secours dans les moments de panique où « ça ne compile pas ! » (en plus d'avoir énergiquement soutenu la rédaction quelque peu laborieuse de ma conclusion dans une période électorale peu propice). Les enthousiastes de la rédaction en markdown ne sont pas en reste, et je remercie notamment Pierre-Guillaume Prigent pour la clarté de ses explications sur l'emploi des en-têtes YAML.

Toute thèse principalement écrite à l'aide de logiciels libres est redevable aux communautés qui les ont développés et les font vivre. J'adresse donc tous mes remerciements aux communautés  $\text{\LaTeX}$  (avec une gratitude particulière envers Thomas Sturm pour le paquet `csvsimple`), Zotero et Zettlr (notamment à son créateur Hendrik Erz). Ces remerciements doivent être étendus aux militant·es du libre accès aux savoirs, sans qui une grande partie de la bibliographie anglophone nécessaire à cette thèse aurait été tout simplement impossible à consulter. The Internet Archive, en particulier, a été essentielle pour mon travail.

Aucun logiciel libre ne remplace cependant l'excellence de formidables relecteurs·rices pour traquer coquilles, irrégularités et obscurités en tous genres : que Blanche Delaborde, Alix Deleporte, Azélie Fayolle, Julie Giovacchini, Marion Lata, Thomas Le Reun, Irène Le Roy Ladurie, Anne-Claire Marpeau, Vanina Mozziconacci, Lucie Nizard, Pierre-Élie Pichot et Aurore Turbiau soient très chaleureusement remercié·es pour leur temps, leur minutie et leur rigueur, ainsi que pour leurs retours enthousiastes qui ont été l'un des grands plaisirs de la fin de rédaction.

Beaucoup de personnes m'ont accompagnée au fil des années de doctorat et ont contribué à en faire une période très heureuse et riche : Thomas Le Reun qui a rédigé sa propre thèse entre deux trains, toutes les doctorantes du quatrième étage, mes très accueillant·es voisin·es du département de philosophie, les turbos-ATER que j'ai eu le plaisir de croiser chaque semaine, ainsi que la précieuse communauté de doctorant·es et de chercheurs·ses rencontrée sur les réseaux sociaux qui m'a énormément appris et m'a aidée à définir le rapport que je souhaitais avoir au travail de recherche. Un remerciement tout particulier à Lucy Michel dont les quelques mots ont été importants pour moi au moment d'interrompre mon premier travail de recherche.

Les chercheuses féministes d'autres générations ont parfois dû travailler de façon très isolée. J'ai eu la chance au contraire de bénéficier d'un environnement foisonnant en recherches sur le genre dans lequel je n'ai eu qu'à me glisser. Si j'ai commencé ce travail de thèse, c'est parce qu'un questionnement sur les violences sexuelles en littérature a pu se construire de façon collective, même sans être encore tout à fait de la recherche : je n'oublie pas l'élan collectif qu'ont donné à ces interrogations à l'automne 2016 les mastérant·es, doctorant·es et enseignant·es rassemblé·es à l'ENS de Lyon lors d'un atelier informel sur le sujet. Michèle Rosellini, Maxime Triquenaux et Anne-Claire Marpeau notamment ont joué

un rôle très important dans l'émergence de ce questionnement et dans ses inflexions. L'intérêt de Lucie Nizard pour la question des violences sexuelles dans ses propres recherches m'a beaucoup portée au fil des années de thèse, autant que son amitié et sa gentillesse.

Scylla Paté, Tal Piterbraut-Merx et Cécile Poisson, chercheurs-ses et victimes de violences patriarcales, sont décédé-es pendant mes années de doctorat. Je n'ai ni eu l'honneur de les connaître ni, par conséquent, à affronter personnellement la douleur de les perdre mais je souhaiterais que cette thèse porte leur mémoire.

Je n'aurais pas commencé ce travail sans le temps qu'a pris Julie Mazaleigue en avril 2020 pour entendre mes hésitations et soutenir ma décision de construire un nouveau projet de recherche, dans une période qui était pourtant particulièrement difficile pour elle. À l'origine du projet ConSent (Consentement, éthique sexuelle et sensibilités érotiques), Julie Mazaleigue pratiquait une interdisciplinarité instinctive et ambitieuse et savait insuffler au cadre disciplinaire de chacun-e un élan bien plus large. Très attentive aux jeunes chercheuses, elle était une collègue droite, généreuse et brillante. Elle était aussi une formidable amie. Décédée le 28 mars 2023, elle n'aura pas vu l'achèvement de cette thèse, qui lui est dédiée.





À Julie Mazaleigue



« Really, Mr. Collins, » cried Elizabeth with some warmth, « you puzzle me exceedingly. If what I have hitherto said can appear to you in the form of encouragement, I know not how to express my refusal in such a way as may convince you of its being one. »

Jane AUSTEN, *Pride and Prejudice*

KENNEDY — It was *Gone with the Wind*. I saw that, and I knew I wanted to sweep Scarlett off her feet.

WILLOW — You were five.

KENNEDY — Well, I'm not saying the sweeping would have been easy.

Drew S. GREENBERG, « The Killer in me », *Buffy* (saison 7, ép. 13)



---

# Introduction

---

## 1. Une thèse « à l’heure de #metoo » ?

Que sonne donc « l’heure de #metoo » ? À en croire la presse nationale, la liste de ce qui se décline ou se transforme « à l’heure de #metoo » est longue : le consentement, les violences conjugales, le concours Miss France, l’uniforme des hôtes de l’air et la séduction à la française, Hockey Canada, la liberté d’expression du salarié, les jeunes hommes, la lingerie, l’accord au masculin et les publicités pour les rasoirs Gillette, l’enseignement musical et l’islam, l’embauche de collaborateurs masculins et le défilé de Victoria’s Secret, la discrimination salariale, la mode et la présomption d’innocence, la Saint-Valentin et le forum économique de Davos. À l’heure de #metoo, « lire [Alain] Viala reste une priorité<sup>1</sup> » pour *Le Monde* tandis que *Madame Figaro* s’interroge : « peut-on être féministe et sexy<sup>2</sup> ? ». *L’Humanité* se demande comment un élu peut encore envoyer des photos dénudées sans le consentement de ses destinataires (« On croyait de telles “pratiques” révolues à l’heure de #MeToo<sup>3</sup> »), et le souvenir de l’arrangement financier sans procès ayant conclu les accusations de viol contre Kobe Bryant est pour *L’Équipe* « un souvenir qui fait grincer des dents, surtout à l’heure de #MeToo<sup>4</sup> ».

Mais c’est à propos de la sphère culturelle que l’expression domine largement dans la

---

1. Philippe-Jean CATINCHI, « Alain Viala, historien et sociologue de la littérature, est mort », *Le Monde*, 6 juillet 2021.

2. Marion LOUIS, Christelle BAILLET et Cécile GUERRIER, « Le new féminin », *Madame Figaro*, 5 avril 2019.

3. Alexandre FACHE, « Le maire du Havre, as du selfie porno », *L’Humanité*, 25 mars 2019.

4. Antoine BANCHAREL, « Qui veut la peau du logo NBA ? », *L’Équipe*, 20 octobre 2021.

presse. On s'interroge : pourquoi, à l'heure de #metoo, le succès éditorial de la *dark romance*<sup>5</sup> ? On note que « Claus Guth n'a pas mis son [*Don Giovanni*] à l'heure de #MeToo<sup>6</sup> » (contrairement aux *Noces de Figaro* de Lotte de Beer<sup>7</sup>) mais que *Così fan tutte* conserve « tant de vérité humaine, même à l'heure de #MeToo, dans la cruelle mise en jeu des sentiments [des] jeunes couples manipulés par leur douteux mentor<sup>8</sup> ». « À l'heure de #metoo » singularise certaines œuvres à l'intérieur d'un rapport intertextuel : le film *Watcher* de Chloe Okuno est à *Fenêtre sur cour* ce que *La Terre des hommes* de Naël Marandin est à *Un petit paysan*, ce qu'*Invisible man* de Leigh Whannell est au récit de H. G. Wells, ce que *Le Dernier Duel* de Ridley Scott est au film de chevalerie, ce que l'adaptation théâtrale que propose Cyril Teste d'*Opening Night* est au film de John Cassavetes (qui ainsi, « à l'heure de #metoo, prend un sens nouveau et percutant »)<sup>9</sup>. À l'heure de #metoo, on se demande comment filmer les scènes de sexe, comment mettre en scène *Othello*, ce que fera Lydia Steier de la danse des sept voiles dans sa mise en scène de *Salomé* et comment la série des films de James Bond va continuer à exister<sup>10</sup>. L'heure #metoo révèle soudain la pertinence de certaines œuvres qui l'ont préfigurée : *Thelma et Louise* de Ridley Scott, *Barbe-bleue* de Pina Bausch ou *Lolita* de Nabokov<sup>11</sup>. À l'inverse, d'autres œuvres subissent rétrospectivement son gong sévère, que les journalistes le déplorent ou en prennent acte : ce sont aussi les sculptures d'Allen Jones, *M\*A\*S\*H*, les chansons de Gainsbourg, la filmographie de Woody Allen, la virilité des films d'Hollywood que l'on verrait désormais « à l'heure de #metoo »<sup>12</sup>.

5. Marianne MEUNIER, « "Dark romance" : des histoires d'amour malsaines plébiscitées par de jeunes lectrices », *La Croix*, 20 juillet 2023.

6. Emmanuel DUPUY, « Don Giovanni à l'Opéra Bastille : promenons-nous dans les bois », *Diapason*, 20 septembre 2023.

7. Thierry HILLÉRITEAU, « Les Noces de Figaro à l'heure de #MeToo », *Le Figaro*, 18 juin 2021.

8. Sophie BOURDAIS, « "Così fan tutte" à Aix : la fusée lancée par Dmitri Tcherniakov se crashe avant l'alunissage », *Télérama*, 7 juillet 2023.

9. Jacques MANDELBAUM, « Au Festival international du film fantastique de Gérardmer, une plongée dans le surnaturel », *Le Monde*, 30 janvier 2023 ; Clarisse FABRE, « La Cinémathèque française fait son festival de Cannes, malgré le couvre-feu », *Le Monde*, 17 octobre 2020 ; Nathalie DRAY, « Universal fait monstre de son talent », *Libération*, 11 décembre 2021 ; Jacques MANDELBAUM, « "Le Dernier Duel" : le film de chevalerie à l'heure #metoo », *Le Monde*, 13 octobre 2021.

10. Marjolaine JARRY, « Séries : comment filmer le sexe après #MeToo », *L'Obs*, 7 avril 2019 ; Emmanuelle BOUCHEZ, « "Othello" à l'Odéon : une adaptation palpitante du chef-d'œuvre shakespearien », *Télérama*, 17 mars 2023 ; Baudoin ESCHAPASSE, « Les 10 spectacles à réserver sans tarder pour la rentrée », *Le Point*, 31 mai 2022 ; Jérémie MAIRE, « James Bond, roi des machos, peut-il survivre dans un monde post-#MeToo ? », *Télérama*, 6 octobre 2021.

11. Mika MIKANOWSKI, « Thelma et Louise : la balade sauvage de Susan Sarandon et Geena Davis », *Le Point*, 31 août 2018 ; Emmanuelle BOUCHEZ, « Barbe-Bleue. Pina Bausch », *Télérama*, 2 juillet 2022. Le 19 septembre 2021, la table-ronde de clôture du festival *Extra!* au centre Pompidou s'intitule « Lire *Lolita*, la littérature à l'ère de #metoo ».

12. Allen JONES, « Allen Jones, le pop art de Kubrick à Louboutin », dans *Le Figaro*, 22 mai 2022 ; Guillaume LOISON, « "M.A.S.H.", les bidasses en folie », *L'Obs*, 16 août 2021 ; Fabrice PLISKIN et David CAVIGLIOLI, « Gainsbourg cumulait tous les vices : peut-on encore l'aimer aujourd'hui ? », *L'Obs*, 2 mars 2021 ; Thomas SOTINEL, « Revoir les films de Woody Allen à l'heure de #metoo », *Le Monde*, 24 février 2018 ; Guillaume LOISON, « "Des hommes, des vrais", au cœur du mâle », *L'Obs*, 30 mai 2021.

Ce que je fais apparaître ici comme une facilité de langage<sup>13</sup> ne désigne pas rien, bien au contraire. Pour vague qu'elle soit, l'expression propose de contextualiser par le mouvement #metoo aussi bien une série de créations artistiques qu'un ensemble de réceptions : ce balancement entre création et réception, entre lecture et écriture, organise par exemple l'ouvrage d'Hélène Merlin-Kajman *La Littérature à l'heure de #MeToo*<sup>14</sup> et les choix de mise en scène d'œuvres canoniques viennent nouer ensemble ces deux problématiques. Le mouvement #metoo est ainsi présenté comme un contexte qui s'imposerait à celles et ceux qui créent et reçoivent des productions culturelles et artistiques, un contexte qui changerait quelque chose : il existerait une attention et une sensibilité nouvelles aux rapports de genre, et plus spécifiquement aux violences de genre.

Cette intuition sur l'histoire récente soulève au moins deux questions importantes. Premièrement, vivons-nous tou-te-s « à l'heure de #metoo » — une telle sensibilité est-elle partagée et homogène ? Deuxièmement, à quoi pouvait alors bien ressembler le monde d'avant #metoo ? Les sensibilités et l'attention portée aux violences de genre y étaient-elles radicalement différentes, voire inexistantes ? Poser ces questions suppose d'insister sur deux dimensions essentielles de cette sensibilité : la continuité et la conflictualité.

Redonner une continuité historique à l'installation de la question des rapports de genre et des violences sexuelles dans le débat public et dans les sensibilités, c'est au moins réinscrire #metoo dans l'histoire du mouvement féministe contre le viol qui naît dans le mouvement des femmes au tournant des années 1970. Ainsi pourrait disparaître l'étonnement du journaliste de *Valeurs actuelles* pour qui « on jurerait qu[e *La Culotte* de Jean Anouilh] a été écrite hier tant chaque réplique résonne étrangement à l'heure de #MeToo<sup>15</sup> » si l'on rappelle que l'année de création de cette dystopie de dictature matriarcale — 1978 — est en France celle du procès d'Aix-en-Provence médiatisé par Gisèle Halimi et l'acmé des débats sur la place de la répression dans la lutte contre le viol<sup>16</sup>. Cette première profondeur historique reste modeste et ne doit pas empêcher de différencier les contextes, mais elle met à distance l'idée d'une rupture radicale, d'une libération de la parole qui surgit en 2017.

Il faut ensuite donner une vraie place en synchronie à l'hétérogénéité des sensibilités et de l'attention aux violences sexuelles : derrière la récurrence de l'expression, on voit déjà une diversité de positionnements vis-à-vis du mouvement #metoo. Le mouvement féministe contre le viol serait d'ailleurs une singulière exception aux mouvements sociaux s'il avait le pouvoir de modifier simultanément tous les regards et de la même façon. Il y a un intérêt à confronter l'apparent consensus social autour de l'idée vague que violer, c'est très mal, à

13. J'ai moi-même intitulé une courte intervention auprès d'un public étudiant « La culture à l'heure de #metoo » en 2019.

14. Hélène MERLIN-KAJMAN, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020.

15. Laurent DANDRIEU, « Les mâles au poteau », *Valeurs Actuelles*, 28 septembre 2023.

16. Jean BÉRARD, « Dénoncer et (ne pas) punir les violences sexuelles ? Lutttes féministes et critiques de la répression en France de mai 68 au début des années 1980 », *Politix*, vol. 107, n° 3, 2014.



la conflictualité effective dans l'interprétation et l'évaluation des comportements sexuels.

## 2. Présentation de l'objet de recherche

La dernière perspective est déterminante pour la construction de l'objet de cette thèse. Une démarche possible — qui représenterait un travail considérable — consisterait à identifier dans un premier temps des œuvres présentant un motif ou un thème commun (les violences sexuelles), puis à étudier comment ce motif est non seulement traité, mais aussi reçu par le public. Toutefois, cette démarche présente nécessairement deux limites épistémologiques — qui ne retirent rien à son intérêt :

- elle risque de traiter le motif comme un élément qui préexiste à l'interprétation, un élément qu'un·e chercheur·se peut simplement repérer et dont il ou elle peut rassembler des occurrences pour ensuite l'étudier tant sa définition serait évidente.
- la rigueur méthodologique qui consiste pour l'analyste à donner une définition minimale de son objet, donc de ce qui l'a conduit·e à retenir telle ou telle occurrence, ne prémunit pas d'un risque de biais dont on verra l'importance dans le cas des violences sexuelles<sup>17</sup> : ne retenir que les occurrences les plus paradigmatiques ou les plus stéréotypées (ou bien, éventuellement, celles qui sont désignées explicitement comme des violences sexuelles par le texte, ce qui soulève un problème proche).

On gagne ainsi, d'un point de vue épistémologique, à mieux comprendre comment se construit cette catégorie des violences sexuelles trop souvent perçue comme évidente : scruter le geste initial de catégorisation permettra de se départir de cette évidence.

Pour cela, je propose de partir de la réception pour construire mon objet et de sélectionner les occurrences pour lesquelles une telle catégorisation n'est pas tant « discutable » que disputée : des événements fictionnels qui tantôt sont interprétés comme des violences sexuelles par les lecteurs·rices ou spectateurs·rices, tantôt ne le sont pas. Bien que cette démarche n'écarte pas le geste interprétatif de l'analyste, qui se déplace simplement vers les discours de réception<sup>18</sup>, c'est selon moi dans cet espace liminaire d'un « concept essentiellement contesté<sup>19</sup> », ainsi raisonnablement objectivé, que l'on a le plus de chances de

17. Je tire cette précaution des réflexions et des travaux féministes sur les violences sexuelles, que je présenterai de façon détaillée dans le deuxième chapitre de la thèse (voir *infra*, p. 183-239).

18. En effet, il s'agira souvent pour moi d'*interpréter* des traces de réception très variées comme s'apparentant à une telle catégorisation, alors que je réunis moi-même une variété non négligeable de termes dans cette catégorie, en allant au-delà des strictes dénominations des événements fictionnels comme « viols » ou « violences sexuelles » présentes dans les discours de réception.

19. Eric Reitan a repris de façon convaincante la notion forgée par W. B. Gallie pour éclairer le débat définitionnel autour du viol (Eric REITAN, « Rape as an Essentially Contested Concept », *Hypatia*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 43-66). Voir également Keith BURGESS-JACKSON, « Rape and Persuasive Definition », *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 25, n° 3, Cambridge University Press, septembre 1995, p. 415-454 sur la dimension polémique du travail de définition du viol.

comprendre comment se transforment les sensibilités.

### 3. La littérature et le cinéma pris dans l'espace social

Une position théorique qui sous-tend un travail, sans être foncièrement originale, mérite d'être explicitée et resituée : l'idée que des productions artistiques comme la littérature ou le cinéma sont prises dans l'espace social et politique, qu'elles débordent nécessairement ce que l'on pourrait vouloir circonscrire dans un espace séparé.

Cette position a pu être polémique en particulier lorsqu'elle s'est dressée, il y a une cinquantaine d'années, contre une critique formaliste dominante dans le champ des études littéraires ou cinématographiques ; elle ne l'est plus guère aujourd'hui, au moins en ce qui concerne les études littéraires. Affirmer par exemple que « [la critique littéraire] peut s'intéresser aux aperçus plus vastes qu'offre la littérature sur la vie qu'elle décrit, qu'elle interprète, ou même qu'elle déforme », comme le faisait Kate Millett dans une perspective féministe à la fin des années 1960 simultanément contre le *New Criticism* et contre l'histoire littéraire aux États-Unis, ne constitue assurément plus une « mutation totalement inconnue<sup>20</sup> », et ne l'a certainement pas été dans les pays où la critique formaliste coexistait avec une solide tradition de critique marxiste.

Si je mentionne ici plus particulièrement un des actes de naissance de la critique féministe, c'est que les études féministes puis leur prolongement dans les études de genre ont largement contribué à construire l'intérêt pour les représentations du genre et de la sexualité dans les productions artistiques comme la littérature ou les arts visuels. *La Politique du mâle*, après tout, s'ouvre sur un commentaire en *close reading* d'une scène sexuelle au prisme de la violence et de la domination qui s'y joue. Il faut pourtant attendre les années 1990 et le début des années 2000 dans la sphère anglophone pour voir des travaux d'ampleur consacrés spécifiquement à la question du viol dans les études littéraires<sup>21</sup> et cinématographiques<sup>22</sup>, et on ne trouve pas réellement de travaux comparables en France avant 2017<sup>23</sup>.

20. Kate MILLETT, *La Politique du mâle* [1969], Elisabeth Gille (trad.), Paris, Stock, 1971, p. 8.

21. Lynn A. HIGGINS et Brenda R. SILVER (dir.), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, 1991 ; Corinne SAUNDERS, *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*, Cambridge (Angleterre) / Rochester (New York), Boydell & Brewer, 2001 ; Sabine SIELKE, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2002.

22. Sarah PROJANSKY, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, New York University Press, 2001 ; Tanya HORECK, *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film*, Londres, Routledge, 2004. J'exclus volontairement le travail précoce de Molly Haskell qui malgré son titre ne me semble évoquer que de façon marginale la question du viol (Molly HASKELL, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth (Angleterre), Penguin Books, 1974).

23. Nathalie GRANDE (dir.), « Viol et littérature (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », *Tangence*, n° 114, 2017. Notons que si

Ma démarche sera assez différente de celle développée dans ces travaux avec lesquels elle dialoguera en définitive très peu, mais elle n'existerait pas sans eux.

Le pas de côté que je choisis d'effectuer repart précisément des problèmes épistémologiques soulevés par la volonté de la critique féministe universitaire de mettre en lien les représentations des productions artistiques avec les rapports de genre qui traversent la société. Tout l'enjeu est de préciser en quoi consiste cette relation entre les textes et les faits sociaux, problème qu'ont également affronté la critique et la théorie littéraire marxistes et qui est au cœur de l'appréhension des contenus idéologiques signifiés à travers la culture pour les *cultural studies*. Ainsi, ces textes sont-ils un reflet du monde social et si oui, en quoi ce reflet consiste-t-il ? Sont-ils un reflet exact ou déformé et que devraient-ils être ? Reflètent-ils les structures du monde social ou sont-ils d'abord en relation avec son idéologie ? Peuvent-ils constituer, en tant que reflets, des moyens pour accéder à une connaissance sur le monde social — comme le suggérait Kate Millett en étudiant le « reflet littéraire<sup>24</sup> » de la politique sexuelle ? Comment tenir compte du fait que l'art ou la littérature sont un fait social, alors que l'inverse n'est pas vrai<sup>25</sup> ? La forme esthétique est-elle prise ou non dans cette relation de reflet et comment ? Les productions artistiques et littéraires agissent-elles à leur tour sur le monde social, et comment ? Faut-il alors les transformer pour espérer transformer le monde social ?

Sauf à postuler que les événements sexuels fictionnels fonctionnent de façon strictement auto-référentielle, il faudra donc bien explorer leur articulation avec la sexualité comme phénomène social organisé par des institutions, des pratiques, des croyances, des normes et des affects. Cela implique d'affronter à nouveau ce problème théorique, sans garantie de ne pas se heurter aux limites rencontrées par d'autres.

Le déplacement du regard vers la réception pour en faire un troisième terme de l'articulation entre les textes et le monde s'est construit pour beaucoup de ses théoricien·nes comme une réponse à ces difficultés : c'est ce déplacement que défend Hans Robert Jauss pour pouvoir penser des effets de la littérature sur le monde, au-delà d'une simple théorie du reflet qu'il juge limitée pour rendre compte de la survie historique des œuvres<sup>26</sup>, celui qu'adoptent Jacques Leenhardt et Pierre Józsa pour théoriser la lecture en regard des théories marxistes du roman de Georg Lukács ou Lucien Goldmann<sup>27</sup>, ou encore celui qu'op-

---

les contributeurs·rices sont des universitaires français·es, la revue est cependant québécoise.

24. Kate MILLETT, *La Politique du mâle* [1969], *op. cit.*, p. 259.

25. Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 186.

26. Hans Robert JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1974], Claude Maillard (trad.), dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005, p. 43.

27. « de la même manière que la sociologie du roman montrait les rapports qu'entretient la structure romanesque avec les structures sociales et les systèmes idéologiques, nous pouvons déduire, à partir des données de notre enquête, les caractéristiques propres aux systèmes idéologiques régissant la conscience des lecteurs » (Jacques LEENHARDT et Pierre JÓZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982,

pose Alain Viala aux limites des théories du reflet, la réception devenant l'un des pôles de sa théorie des chaînes de médiations, et complémentaire des effets textuels<sup>28</sup>. Il faut souligner qu'en contrepartie, l'exploration de la réception du côté des études sur la culture de masse et sur les médias s'est davantage construite contre des théories très déterministes de l'effet sur les comportements des publics<sup>29</sup> (exactement à l'inverse des théories du reflet, où le déterminisme est celui du monde sur l'œuvre). Or il s'agissait souvent de discuter des effets des représentations de la violence et de la sexualité<sup>30</sup>, certes autour de productions culturelles comme la pornographie<sup>31</sup> bien moins légitimées que celles que j'étudierai dans cette thèse.

Dans le travail que je propose de mener sur l'interprétation de violences sexuelles, il ne s'agit donc pas d'évaluer l'effet des œuvres sur les comportements mais d'envisager l'activité interprétative comme une zone de contact privilégiée entre d'une part un monde social organisé par des normes autour de la sexualité sans qu'il y ait pour autant consensus sur ces normes, d'autre part une sphère qui conserve une singularité forte par sa dimension fictionnelle et esthétique. De cette façon, ni la réalité sociale (des violences sexuelles) ni la signification de l'œuvre ne sont envisagées comme des substrats stables qui pourraient ensuite se répondre, mais comme des constructions conflictuelles dont il faut décrire la rencontre.

Ce déplacement vers la réception donne aussi un statut supplémentaire aux théories de l'articulation entre textes et réalité sociale : les interprètes ont bien des théories de sens commun plus ou moins formées, plus ou moins explicites, sur cette articulation, qu'ils ou elles mettront en œuvre dans leurs interprétations. On pourra par exemple se demander si les cadres d'interprétation féministes se distinguent par une façon spécifique de penser le rapport entre les œuvres et la réalité sociale. Il faudra ainsi rendre raison de ces théories

---

p. 35).

28. Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception* [1993], *op. cit.*, p. 183-202.

29. Ce que Stuart Hall rejette comme un « comportement bon marché » dans un article fondamental pour les *cultural studies* : Stuart HALL, « Codage/décodage » [1973], dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (éd.), *Cultural studies : anthologie*, Lormont, le Bord de l'eau, 2020, p. 25. Pour une présentation des courants de recherche sur les médias développés en réaction au behaviorisme et les théories concurrentes sur les effets de médias, je renvoie à la synthèse de Janet Staiger : Janet STAIGER, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.

30. Pour une synthèse efficace sur ces deux cas, voir Janet STAIGER, *Media Reception Studies* [2005], *op. cit.*, p. 165-185.

31. Les *porn studies* constituent un champ de recherche à part entière, bien qu'étroitement relié aux *cultural studies*. Face à un discours univoque sur le sens et les effets de la pornographie, les *porn studies* ont réaffirmé la plurivocité des textes pornographiques et la place de l'interprétation, souvent dans une perspective plus proche des théories de la lecture, fondée principalement sur l'analyse textuelle et la pratique critique. Ce geste a été cependant fondamental pour le développement par la suite d'approches plus empiriques des réceptions effectives de la pornographie (voir par exemple Z. Fareen PARVEZ, « The Labor of Pleasure : How Perceptions of Emotional Labor Impact Women's Enjoyment of Pornography », *Gender & Society*, vol. 20, n° 5, octobre 2006, p. 605-631 ; Florian VÖRÖS, *Désirer comme un homme. Enquête sur les fantasmes et les masculinités*, Paris, La Découverte, 2020).

*folk*<sup>32</sup> des interprètes pour obtenir une description satisfaisante de la réception, sans pour autant trancher sur leur validité.

## 4. Une exploration empirique du problème de la variation interprétative

J'ai motivé jusqu'ici le choix d'un thème — les violences sexuelles — à partir de son actualité politique, en justifiant successivement les principaux choix ayant présidé à sa construction comme objet de recherche : ne retenir que les occurrences marquant un dissensus et adopter une perspective de réception comme lieu de saisie d'une articulation entre productions artistiques et réalité sociale.

Je propose de donner maintenant une présentation différente de ce travail à partir de ce que je souhaiterais être son enjeu principal : apporter une contribution empiriquement fondée à la théorisation de l'interprétation narrative. Mon but sera en effet d'approfondir le problème théorique ancien de la variation interprétative en adoptant une démarche empirique (fondée sur des réceptions effectives) et en me penchant sur une manifestation « inconfortable » de cette variation.

### 4.1. Théorie de la lecture ou études de réception ?

S'intéresser à la variation interprétative en venant de la littérature comparée, c'est nécessairement hésiter entre deux champs de recherche qui se sont ponctuellement rencontrés mais continuent de se développer indépendamment : la théorie littéraire de la lecture d'un côté, les études de réception de l'autre. D'un point de vue théorique, on peut assimiler ces champs aux deux approches que distingue Iser au début de *L'Acte de lecture* : on peut choisir d'un côté de s'interroger sur la *réception* d'une œuvre par son public, en adoptant des méthodologies historiques et sociologiques et en s'appuyant sur des témoignages de réceptions effectives ; on peut de l'autre s'interroger sur la façon dont le texte contrôle et produit un *effet*, en adoptant une approche plus théorique et une méthode d'analyse textuelle<sup>33</sup>. Iser

32. Je m'inspire ici des propositions de Marie-Anne Paveau qui préconise en linguistique d'intégrer les savoirs ordinaires, profanes, que possèdent les locuteurs-rices sur la langue dans l'analyse linguistique. Paveau reprend elle-même des discussions épistémologiques issues de la philosophie de l'esprit. Voir Marie-Anne PAVEAU, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? Une approche anti-éliminativiste des théories folk », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 139-140, décembre 2008, p. 93-109.

33. Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Evelyn Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 5.

se situait résolument du côté d'une théorie de l'effet mais invitait comme d'autres après lui à articuler les deux approches.

Réduire strictement cette opposition à un choix entre théorie et empirie ne serait pas totalement exact : on a pu par exemple théoriser longuement l'étude de la réception comme programme tout en remettant à plus tard l'étude en pratique de réceptions effectives<sup>34</sup>. Toutefois, il s'agit alors bien de l'horizon méthodologique, tandis que la théorie de la lecture vise conceptuellement une entité abstraite déduite de l'analyse textuelle plutôt qu'un·e lecteur·rice réel·le.

Vue depuis les études littéraires, l'hésitation serait — comme le soutient par exemple Marie Parmentier<sup>35</sup> — une opposition disciplinaire entre une étude empirique de la réception prise en charge par des historien·nes ou des sociologues et une théorie des effets du texte prise en charge par les spécialistes de littérature. Il est pourtant excessif de dire que « les réflexions qui s'appuient sur les lectures effectives tendent comme naturellement à sortir du champ des études littéraires<sup>36</sup> ». En effet, bien que les lecteurs·rices réel·les soient les grand·es absent·es de la théorie littéraire de la lecture, l'ambition d'étudier un « lecteur réel, historique, qui a eu un comportement observable, qui a laissé des traces<sup>37</sup> » est tout à fait audible pour un certain projet d'histoire littéraire intégrant la lecture dans son champ d'investigation dans la continuité du projet de Jauss (ici la version des études de réception que propose Yves Chevrel pour la littérature comparée). Toutefois, on retomberait alors sur une opposition entre histoire littéraire et théorie littéraire qui ne fait peut-être pas moins obstacle que l'opposition disciplinaire précédente.

Cette opposition est entendue un peu différemment du côté des études cinématographiques, qui s'approprient et internalisent plus nettement la diversité disciplinaire des travaux sur la lecture et la réception. C'est une tripartition des approches de l'interprétation filmique que propose ainsi Janet Staiger : approche « *text-activated* » pour les théories de l'effet, approche « *context-activated* » qui a pour horizon une contextualisation des réceptions effectives, approche « *reader-activated* » enfin pour les réflexions sur l'appropriation par un sujet psychologique et affectif<sup>38</sup>. Si Staiger marque sa préférence pour l'approche

34. Ainsi Alain Viala dans *Approches de la réception s'arrête-t-il au seuil de l'étude des lecteurs·rices réel·les dont il a pourtant théorisé l'importance, pour ne mettre en œuvre sa théorie qu'« aussi loin que le texte le permet » sans compléter la mise en pratique par l'étude des lectures effectives de l'œuvre de Le Clézio* (Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception* [1993], *op. cit.*, p. 278).

35. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, juillet 2017, p. 125-141.

36. *Ibid.*, p. 126.

37. Yves CHEVREL, « Les études de réception », dans Yves Chevrel et Pierre Brunel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 198.

38. Janet STAIGER, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992, p. 36-48. Le troisième terme n'est aucunement une spécificité de la théorie du film, au contraire : cette théorisation d'un lecteur doté d'une épaisseur affective et d'une vie psychique vient bien des études littéraires. Elle est incarnée en France par la notion de sujet-lecteur théorisée par Michel Picard (Michel PICARD, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986)

contextuelle, on peut y voir précisément une façon pour les études cinématographiques de s'autoriser des approches que les études littéraires considéreraient hors de leur portée disciplinaire. Lorsque l'opposition est réactivée, c'est plutôt autour de l'idée d'une tradition d'études cinématographiques françaises « très orientée[s] sur l'analyse textuelle » lorgnant vers des approches empiriques anglophones, approches dont la limite serait cependant d'« évite[r] le plus souvent d'aborder la problématique de l'interprétation<sup>39</sup> » : la conciliation resterait alors à construire<sup>40</sup>.

Comment affronter alors cette articulation tant souhaitée entre une approche qui éclaire la façon dont un texte produit des effets sans pouvoir prouver l'effectivité des effets postulés et une approche fondée méthodologiquement sur des lectures effectives mais qui risquerait de rester trop à distance du sens des textes singuliers<sup>41</sup> ? Peut-on éclairer sur une base empirique le fonctionnement de l'interprétation comme interaction entre un texte et un·e interprète ? Comment garder au cœur de l'investigation le problème de la variation interprétative qui justifiait en partie la théorie de la lecture ?

Je prends le parti pour affronter ces difficultés d'étudier la réception d'un événement narratif plutôt que la réception d'une œuvre (ou d'un·e auteur·rice, ou d'un courant littéraire ou cinématographique) : ces échelles d'analyses qui me paraissent trop étendues pour que les traces de réceptions effectives susceptibles d'être réunies puissent être confrontées

---

et, tirée hors de ses fondements psychanalytiques, a trouvé une certaine fortune dans le renouvellement de la didactique de la littérature.

39. Christophe GELLY et David ROCHE, *Cinéma et théories de la réception. Études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 12.

40. Gelly et Roche expriment ainsi leurs regrets de n'avoir pas pu réaliser dans leur ouvrage collectif l'ambition initiale d'articuler les deux approches pour le cinéma, par excès de contributions françaises fondées sur l'analyse textuelle (*Ibid.*). C'est peut-être aussi qu'en France les approches de la réception des productions cinématographiques ont pu se déployer dans les sciences de l'information et de la communication. Voir par exemple Jean-Pierre ESQUENAZI et Roger ODIN (dir.), « Cinéma et réception », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000. Notons que l'étude de réceptions effectives reste pourtant très marginale dans ce numéro, à l'exception de l'analyse proposée par Laurence Allard d'échanges numériques entre (cyber)cinéphiles, mais qui vise davantage les pratiques cinéphiles que l'interprétation des œuvres (Laurence ALLARD, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 131-168). La discipline n'a pu jouer un tel rôle vis-à-vis des études littéraires dont elle est moins proche, même s'il faut citer l'étonnante tentative d'Esquenazi de construire une théorie du rapport entre fiction et vérité susceptible de s'appliquer à des œuvres littéraires comme cinématographiques (Jean-Pierre ESQUENAZI, *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès Science Publications / Lavoisier, 2009) : cette théorie, qu'il emprunte largement aux travaux de philosophes de la fiction, intègre pour chaque point important une référence à un travail empirique des études de réception anglophones (Ien Ang, Janet Staiger, Jacqueline Bobo, David Buckingham) ou de sociologues de la réception francophones (Pierre Verdrager, Dominique Pasquier, Erik Neveu).

41. Même un travail aussi salué que celui de Janice Radway procède, de l'aveu de son autrice dans sa nouvelle introduction à *Reading the Romance*, d'un échec à obtenir, dans les entretiens avec les lectrices réelles, des réponses à la question très littéraire de l'interprétation du texte qui l'intéressait initialement (Janice RADWAY, « Lectures à "l'eau de rose". Femmes, patriarcat et littérature populaire », Brigitte Le Grignou (trad.), *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 51, 2000, p. 7). Parmentier de son côté propose un programme enthousiasmant pour ramener les lectures effectives dans la théorie de l'effet, mais cette invitation se conclut au futur (Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*).

aisément à la fois entre elles et aux concepts de la théorie de la lecture. Je souhaite donc prendre comme point de départ une échelle très réduite (quelques pages de roman ou une ou deux minutes de film), pour ensuite mettre en relation le passage avec le récit dans son intégralité. Cela me permettra en même temps de multiplier les œuvres présentant le même type d'événement narratif pour saisir les récurrences qui se jouent dans la réception et les idiosyncrasies du rapport à chaque œuvre. Ces passages auront tous en commun, du point de vue de leur réception effective, d'être parfois interprétés comme un acte de violence sexuelle, mais de ne pas toujours l'être.

Ce travail s'inscrit à cet égard dans les études de réception puisque ce seront des interprétations effectives qui seront au cœur de l'analyse. J'entendrai ici plus précisément le concept de réception comme activité interprétative d'attribution de sens au texte — dans la lignée des *cultural studies*<sup>42</sup> — en y associant la question des affects esthétiques qui s'y articulent.

Mon questionnement ne sera ni historique ni sociologique au sens strict : tout en contextualisant le plus précisément possible les réceptions observées, je ne prétends ni retracer systématiquement leur évolution, ni pouvoir situer socialement chaque interprète comme le faisait par exemple le travail de Jacques Leenhardt. Pour autant, il est nécessaire d'envisager l'activité interprétative comme un geste pris dans un espace social en tant qu'il engage des interactions entre interprètes, des pratiques et des normes : c'est cet aspect de la socialité de l'interprétation qui retiendra davantage mon attention.

## 4.2. Théoriser la variation et la récurrence des interprétations

L'enjeu sera d'examiner les procédures interprétatives et d'en déployer les variations afin de produire, à partir des réceptions effectives plutôt qu'à partir d'une analyse du texte, une cartographie des possibilités et des points d'achoppement de ce texte.

Comme je l'ai évoqué plus haut, la variation interprétative constitue un phénomène largement constaté, problématisé et commenté, central pour la théorie littéraire (au point d'en constituer un lieu commun) et essentiel pour donner du poids à ce qui se joue dans la

---

42. Glevarec, Macé et Maigret définissent ainsi l'acception de la réception pratiquée par les *cultural studies*, par opposition notamment à une acception du terme comme « accueil » des œuvres, qui relèverait davantage de leur évaluation (Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET, *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, le Bord de l'eau, 2020, p. 11). Les *cultural studies*, interdisciplinaires, sont un des champs de recherche qui a vraiment cherché à interroger la production du sens à partir de l'étude de la réception effective. On a pu parler d'un « tournant ethnographique », idée que Mattelart et Neveu suggèrent de mettre à distance, la méthode ethnographique n'étant ni nouvelle dans les *cultural studies* ni strictement présente dans tous les travaux rattachés à ce moment (ceux de David Morley sur l'émission *Nationwide*, d'Ien Iang sur le feuilleton *Dallas* et de Janice Radway sur la littérature à l'eau de rose). Voir Armand MATTELART et Erik NEVEU, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2003, p. 50.



réception. Pourtant, il existe de multiples façons d'envisager cette variation interprétative, de sorte qu'il me semble utile d'en esquisser une typologie.

Une voie possible est de constater empiriquement et d'explorer la production d'interprétations variées dans le but de mieux comprendre à quelles conditions la « bonne compréhension » pourra être produite par les interprètes. Cette perspective prescriptive et didactique est par exemple celle d'I. A. Richards dans *Practical Criticism*, travail pionnier de 1929 notamment par le corpus de traces de lectures d'étudiants qui en constitue la base pour élaborer une théorie du sens. En effet, si Richards va jusqu'à affirmer que la mésinterprétation du texte est la règle, cela ne le conduit pas à remettre en cause l'univocité du sens correct du texte<sup>43</sup>.

Confronté-e au conflit des interprétations, on peut au contraire considérer la variation interprétative comme un phénomène inhérent au texte : celui-ci possède alors une indétermination structurelle qui rend la lecture possible. J'associerai par facilité cette idée à Iser dont c'est la thèse principale, mais d'elle découlent les différentes options des théories de la lecture. Chez Iser, toute lecture produit de l'univocité au détriment d'autres actualisations possibles — la contrepartie est donc l'absence d'univocité du texte : « S'il n'y a pas *un* sens pour le texte de fiction », dit-il, « ce manque apparent s'avère être la matrice productive de la possibilité pour ce texte d'avoir un sens dans les contextes les plus divers<sup>44</sup>. » La tâche qui revient alors aux interprètes professionnel·les par opposition aux lecteurs·rices ordinaires consiste, « au lieu de déchiffrer le sens, [à] expliciter les potentiels de signification du texte<sup>45</sup>. »

Deux points sont cruciaux si l'on adopte cette position : premièrement, savoir s'il faut faire ou non de cette plurivocité un critère de valeur plutôt qu'une simple propriété structurelle ; deuxièmement, savoir s'il faut prescrire, à partir de cette théorisation du texte issue du constat de la pluralité des interprétations, des normes pour la pratique interprétative (généralement professionnelle). Si l'on répond positivement à ces deux questions, alors multiplier les lectures possibles d'une œuvre revient pour un·e unique interprète à en démontrer la littéarité exemplaire.

Théoriser la variation des interprétations suppose en effet de déterminer si parmi les interprétations variées qui sont déployées, certaines peuvent ou doivent tout de même être rejetées, et sur quel critère. Il faudrait pour cela dire que telle ou telle interprétation ne constitue pas une possibilité du texte. Si l'on pense que dans toute son indétermination, le texte a pourtant une unité, alors il est légitime de réaffirmer un critère de non-contradiction

---

43. « The proper attitude is to look upon a successful interpretation, a correct understanding, as a triumph against odds. We must cease to regard a misinterpretation as a mere unlucky event. We must treat it as the normal and probable event » (Ivor Armstrong RICHARDS, *Practical Criticism* [1929], Londres, Routledge & Kegan Paul, 1954, p. 336).

44. Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture* [1976], *op. cit.*, p. 395.

45. *Ibid.*, p. 51.

(une interprétation est acceptable si aucun élément du texte ne contredit l'interprétation examinée) — critère à partir duquel Umberto Eco distingue par exemple interprétation et utilisation du texte<sup>46</sup>. Si l'on remet en cause ce postulat d'unité du texte, alors il devient même possible de faire proliférer des interprétations éventuellement contradictoires, comme le propose Michel Charles<sup>47</sup>.

Par ailleurs, en France, une partie de la réflexion théorique sur la lecture fait bien de la prolifération interprétative une valeur, un phénomène à cultiver et pas seulement à étudier. La théorie de la lecture redevient alors en partie prescriptive, en ce qu'elle théorise, légitime et invite à cultiver une certaine créativité interprétative, voire une lecture volontairement indisciplinée<sup>48</sup>.

Faut-il rapprocher cette valorisation des lectures hétérodoxes, dans une certaine théorie littéraire, de l'importance qu'a joué pour les *cultural studies* l'enthousiasme pour la métaphore du braconnage proposée par Michel de Certeau à propos de la lecture<sup>49</sup>? Les enjeux de la théorisation de l'interprétation de productions culturelles pour les *cultural studies* sont en effet un peu différents, en ce qu'ils sont pensés beaucoup plus frontalement comme des enjeux politiques. Le modèle théorique qui a dominé ces travaux — et qui a eu une influence évidente sur les études de réception cinématographiques — est surtout le modèle codage/décodage de Stuart Hall et ces enjeux politiques expliquent certainement pourquoi la variation interprétative est alors conçue de façon beaucoup plus conflictuelle. Hall dégage en effet trois pôles pour l'interprétation (le décodage) : une position hégémonique qui décode le sens dominant, préféré ; une position négociée intermédiaire, cachant des contradictions ; une lecture oppositionnelle qui resitue le message décodé dans un nouveau cadre de référence critique<sup>50</sup>. Les limites de cette proposition sont multiples : elle valorise clairement les lectures qui offrent une résistance au sens préféré (comme si une telle lecture était nécessairement progressiste<sup>51</sup>), et ce sens préféré doit de toute façon être décodé et

46. Umberto ECO, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 76.

47. Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

48. Par exemple Pierre BAYARD, *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998 ; Marc ESCOLA (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012 ; Sophie RABAU, « Comment saboter un texte ? », *Fabula Colloques*, « Le coup de la panne » : ratés et dysfonctionnements textuels, 2018 ; Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.

49. Michel DE CERTEAU, « Lire : un braconnage » [1980], dans *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, vol. 1, p. 239-255. Pour une analyse fine de la réception de « Lire : un braconnage » par les *cultural studies*, voir Éric MAIGRET, « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales*, vol. 55, n° 3, 2000, p. 511-549. Maigret souligne l'importance donnée à « l'absence d'effet hégémonique centralisé et unifié des textes » dans leur lecture du texte écrit par Michel de Certeau mais aussi la possible transformation du braconnage en « simple fétiche » quand « il n'est plus question que de liberté individuelle, de subversion par la culture populaire ».

50. Stuart HALL, « Codage/décodage » [1973], *op. cit.*, p. 34.

51. Janet STAIGER, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, New York University Press, 2000, p. 2.

reconstitué comme intention du texte, ce qui n'a rien d'évident<sup>52</sup>.

Ce dernier cadre théorique a cependant le grand avantage ne plus penser la divergence interprétative comme un phénomène spécifique au texte littéraire, fictionnel ou artistique, mais comme un phénomène politique qui vaut potentiellement pour tout discours social (encodé et décodé). Or on tient là un niveau d'analyse crucial dans le cas des violences sexuelles : le conflit interprétatif confronte-t-il en effet plusieurs potentialités textuelles, ou engage-t-il plusieurs interprétations sociales de la sexualité (et comment distinguer ces deux niveaux) ?

La démarche que je propose reprend donc en partie le projet d'Iser de « [remplacer] la question de savoir ce que signifie tel poème, tel drame ou tel roman [...] par celle de savoir ce qu'éprouve le lecteur lorsqu'il met en œuvre un texte de fiction en le lisant<sup>53</sup> », mais bien en partant des lectures effectives pour ne remonter aux stratégies textuelles que lorsque cela sera pertinent. L'objet choisi pour étudier et confronter différentes lectures m'incite aussi à une certaine méfiance face à la valorisation soit de la multiplicité interprétative pour elle-même<sup>54</sup>, soit de toute interprétation apparemment hétérodoxe pour sa contestation de l'interprétation dominante. Je retiens en revanche de l'apport des *cultural studies* la reconnaissance de la dimension politique des conflits interprétatifs, et la présence de tels conflits interprétatifs au-delà des œuvres artistiques et de leurs spécificités structurales. Pour le dire autrement, j'appréhenderai la variation interprétative de récits de fiction comme un phénomène dont il faut simplement prendre acte, qu'il faut décrire plus précisément et analyser dès lors qu'on peut en trouver des traces<sup>55</sup>. Méthodologiquement, il s'agira de rendre compte de la cohérence possible et de la logique interne de chaque interprétation (parfois de ses éventuels paradoxes), sans « chercher à imposer au lecteur une signification

52. Janet STAIGER, *Media Reception Studies* [2005], *op. cit.*, p. 83.

53. Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture* [1976], *op. cit.*, p. 51.

54. Dans son analyse de la réaction de ses étudiant-es aux paratextes de la pièce *Blackbird*, Marie-Jeanne Zenetti souligne le rôle joué par la présence d'un discours de valorisation de la richesse interprétative appliqué à une intrigue relative à des abus pédocriminels (Marie-Jeanne ZENETTI, « Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 33, octobre 2023). Marie-Jeanne Zenetti tire de sa réflexion sur la réception une méthode et une pratique de « lecture située » pour concilier la reconnaissance de la multiplicité du sens et celle de la portée politique des divergences de lectures. Mon propre travail n'aboutira à aucune proposition positive en termes de méthode de lecture, et je renvoie donc aux propositions de Marie-Jeanne Zenetti pour une telle perspective. S'ils sont formulés dans une perspective de didactique, je rejoins par ailleurs les propos un peu plus généraux de Nicolas Rouvière pour qui « il ne faut pas escamoter le fond violent et tragique de tout débat interprétatif, si l'on veut comprendre la portée proprement civique de l'exercice » (Nicolas ROUVIÈRE, « Les composantes de la lecture axiologique », *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 58, décembre 2018, p. 31-47), d'autant que les interprètes ordinaires, de leur côté, ne pensent pas nécessairement qu'un texte peut avoir plusieurs sens : ces réflexions me semblent très utiles y compris simplement pour décrire et analyser des interprétations.

55. Cela élimine, bien entendu, un vaste champ de variations interprétatives et d'éventuelles divergences restées informées. Rappelons que c'est précisément ce domaine-là qu'explorent d'abord les hypothèses de Michel de Certeau sur la lecture (Michel DE CERTEAU, « Lire : un braconnage » [1980], *op. cit.*).

prétendument plus juste ou meilleure<sup>56</sup> » ; je ne pense pas pourtant qu'une telle démarche « aboli[sse] tout antagonisme entre significations compétitives<sup>57</sup> » comme le soutient Iser. Au contraire, je voudrais que la conflictualité des interprétations — une des conséquences possibles de la variation interprétative — soit au cœur de l'analyse.

Pourtant, donner tant d'importance à la variation interprétative risque de masquer une question tout aussi cruciale formulée par Stanley Fish dans son article consacré au problème du *variorum* : « Pourquoi deux lecteurs-rices ou plus devraient jamais tomber d'accord<sup>58</sup> ? » Autrement dit, comment expliquer la stabilité, la récurrence d'interprétations similaires ? Selon Marie Parmentier, ce problème devrait nous conduire à redonner du poids à la notion d'effet, « indispensable pour penser l'existence de phénomènes de réception partagés » étant donné que

les études sur les lectures concrètes conduisent à hypertrophier la part d'appropriation qui est en jeu dans le phénomène de la lecture, réduisant du même coup le rôle qu'y jouent les textes, et — dans certains cas — l'aspect collectif de la réception<sup>59</sup>.

Si je ne conteste pas l'intérêt heuristique de la notion d'effet, l'alternative que pose Parmentier me paraît quelque peu réductrice si elle n'est pas précisée. Fish apporte précisément une théorie concurrente pour penser l'articulation entre la variation et convergence des interprétations.

Fish apporte en effet une réponse différente de celle d'Iser au problème initial de la variation de l'interprétation, dans la mesure où c'est le lecteur, plutôt que le texte, qu'il investit des stratégies qui vont produire ce texte. La variété des lecteurs-rices (venant avec leurs stratégies respectives) suffit alors apparemment à expliquer la variation interprétative... mais pas encore leur stabilité ou leur récurrence, puisque celle-ci ne peut plus être expliquée par le texte : c'est le concept de communauté interprétative<sup>60</sup> qui permet de réintroduire le partage d'interprétations à l'intérieur même de la variation.

Si je ne souhaite pas adopter comme hypothèse la radicalité de la thèse de Fish qui rend mal compte de la relative stabilité du substrat matériel à partir duquel les lecteurs-rices perçoivent donc construisent un texte, il me semble qu'il constitue un complément à la perspective d'Iser dont l'analyse de traces de lecture effectives ne peut se passer. L'apport de Fish sur la variation invite en particulier à décrire le plus souvent possible les propriétés textuelles non pas *in abstracto* mais depuis leur description par les interprètes, telles qu'elles

56. Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture* [1976], *op. cit.*, p. 43.

57. *Ibid.*

58. « Why should two or more readers ever agree [...] ? » (Stanley FISH, « Interpreting the "Variorum" », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 465-485).

59. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 129.

60. « interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading [...] but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions » (Stanley FISH, « Interpreting the "Variorum" » [1976], *op. cit.*, p. 483). Voir également en traduction française Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Prairies ordinaires, 2007.

apparaissent dans leurs discours. De plus, même si j'interrogerai les limites du concept de communauté interprétative comme outil de description des réceptions effectives<sup>61</sup>, le concept invite du moins à ne pas trop rapidement expliquer les interprétations convergentes par des stratégies du texte — ce que la méthode proposée par Iser conduirait à faire — mais à chercher simultanément d'autres déterminants partagés par ces interprètes qui ont le bonheur de tomber d'accord.

Des difficultés méthodologiques apparaissent dès lors qu'il faut décrire des réceptions effectives en ces termes : à partir de quand, par exemple, peut-on dire que deux interprétations sont identiques ou même proches ? Que lisent malgré tout en commun deux interprétations qui s'affrontent ? L'étude de l'interprétation d'événements sexuels dans les récits apparaît comme un objet privilégié pour penser l'articulation de la variation (critère que j'ai retenu pour la constitution du corpus) et de la récurrence des positions interprétatives en conflit.

## 5. Trois champs où confronter théorie et réceptions effectives

Articuler théorie littéraire et réceptions effectives autour de l'objet choisi — de potentielles violences sexuelles dans des récits de fiction — engage ensuite trois champs de réflexion théorique : la théorie du récit, la théorie de la fiction et le rôle de l'axiologie dans l'interprétation. Ces trois champs ont résolument intégré le questionnement de la théorie de la lecture sur l'activité et l'expérience de réception, mais en sont le plus souvent restés soit à une modélisation abstraite, soit à l'expérience personnelle de leurs théoricien·nes comme principal point d'appui empirique (expérience dont on ne peut nier la valeur heuristique pour le travail théorique mais qui risque alors d'être trop hâtivement universalisée).

Là aussi, il s'agira de prendre appui sur ces concepts pour analyser ce qui se joue dans l'interprétation des événements narratifs étudiés, tout en mettant ces concepts à l'épreuve de réceptions réelles.

---

61. Janice RADWAY, « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », *Daedalus*, vol. 113, n° 3, 1984, p. 49-73.

## 5.1. Étudier l'interprétation de récits

Le premier champ de réflexion dans lequel je souhaite inscrire mon travail est celui de la théorie du récit, plus particulièrement dans son tournant postclassique<sup>62</sup>. Bien que la théorie du récit ait très tôt réfléchi au rôle de l'acte de lecture dans la réalisation d'un récit<sup>63</sup>, elle a davantage interrogé l'inscription dans le texte lui-même d'un destinataire de l'acte de narration.

Une des inflexions introduites par la théorie postclassique du récit consiste à tirer les leçons des théories de la lecture pour la théorie du récit. Bien entendu, il faut souligner que plusieurs des ouvrages majeurs qui ont théorisé la lecture ont en fait surtout théorisé l'interprétation de récits<sup>64</sup> sans être pour autant perçus comme des ouvrages de référence de la théorie du récit. Dans tous les cas, le passage d'une conception des faits narratifs comme propriétés immanentes du texte à une conception beaucoup plus virtuelle des phénomènes narratifs comme production d'une interaction dynamique avec un-e lecteur·rice constitue un déplacement essentiel pour une partie de la narratologie postclassique, qu'elle doit à la théorie de la lecture<sup>65</sup>.

Ce déplacement s'accompagne d'une plus grande mise en évidence du rôle joué par la « connaissance du monde<sup>66</sup> », en rupture avec l'exclusion de celui-ci dans la narratologie classique : « encyclopédie », « répertoire », « scripts » possédés par les interprètes deviennent ainsi nécessaires à la construction d'un monde fictionnel caractérisé par son incomplétude<sup>67</sup>, à l'interprétation d'une série d'images comme séquence narrative<sup>68</sup>, ou encore à la compréhension basique de l'action narrative<sup>69</sup>.

Cette évolution réintroduit également dans ce qui était jusque-là compris en termes de grammaire narrative « les compétences cognitives au moyen desquelles nous comprenons

62. Pour une introduction en français aux différents courants de la narratologie postclassique, voir Sylvie PATRON (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018.

63. Voir par exemple Boris TOMACHEVSKI, « Thématique » [1925], Tzvetan Todorov (trad.), dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 267-312.

64. C'est le cas d'Iser (Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture* [1976], *op. cit.*) et d'Eco par exemple (Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], *op. cit.*).

65. Raphaël BARONI, « Narratologie classique et narratologie post-classique », dans Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 267-270.

66. Gerald PRINCE, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, 2006.

67. Le principe d'écart minimal proposé par Marie-Laure Ryan est ainsi clairement ancré dans l'activité d'interprétation : « we reconstrue the world of a fiction and of a counterfactual as being the closest possible to the reality we know » (Marie-Laure RYAN, « Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, vol. 9, n° 4, août 1980, p. 406).

68. Raphaël BARONI, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011, p. 276.

69. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, p. 151-167.

ces récits<sup>70</sup> ». Là aussi, cela se traduit, par exemple, par une théorisation des procédures par lesquelles les interprètes attribuent des états mentaux aux personnages de fiction y compris en l'absence des techniques de récit de pensées<sup>71</sup>, ou bien affectent certaines représentations tirées du récit d'un coefficient de doute avant de les intégrer (ou non) au monde narratif qu'ils ou elles construisent<sup>72</sup> : on voit combien de tels travaux peuvent être précieux pour nourrir l'analyse de procédures d'interprétation d'un phénomène comme le consentement d'un personnage de fiction.

Enfin, il s'agit pour cette théorie du récit plus sensible aux activités cognitives de mieux comprendre comment les récits suscitent des effets affectifs chez leurs interprètes<sup>73</sup>, articulant ainsi cognition et émotion.

Cette plus grande prise en compte des procédures interprétatives a un bénéfice supplémentaire d'ordre épistémologique dans la réflexivité qu'elle suscite : elle oblige en effet la théorie narrative postclassique à reconnaître que ses modèles prescrivent en fait un cadre d'interprétation alors même qu'elle ne vise apparemment qu'une description de propriétés qui rapproche l'œuvre d'autres œuvres<sup>74</sup>.

Malgré l'intérêt qu'ils portent à l'activité interprétative, ces travaux ne s'appuient pourtant que rarement sur des réceptions effectives plus variées que la propre expérience de réception de leurs théoricien·nes, parfois convoquée pour motiver l'investigation théorique<sup>75</sup>, tandis que les exemples d'œuvres travaillées font bien l'objet d'une analyse textuelle. En s'intéressant prioritairement à un lecteur virtuel programmé par le texte, lecteur dont l'activité est déduite de l'analyse du texte, la théorie du récit reconduit en partie les limites de la théorie de la lecture qui la nourrit<sup>76</sup>.

---

70. Philippe ROUSSIN, « Récit, interprétation, contexte », dans Sylvie Patron (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits*, Bern / New York, Peter Lang, 2011, p. 45.

71. Alan PALMER, *Fictional Minds*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 2004.

72. Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2006.

73. Carl PLANTINGA, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley (Californie), University of California Press, 2009. Notons que Carl Plantinga revendique plutôt comme champ de recherche la « théorie cognitive du cinéma » (Carl PLANTINGA, « Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal », *Cinémas*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 15-37), et non la théorie du récit, bien que les récits filmiques soient bien son objet d'étude.

74. Sylvie PATRON (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits*, Bern / New York, Peter Lang, 2011, p. 9.

75. Carl Plantinga commence par exemple par raconter le souvenir de la terreur collective éprouvée par la salle devant la première apparition du monstre extra-terrestre au cours d'une projection d'*Alien* (Carl PLANTINGA, *Moving Viewers* [2009], *op. cit.*, p. 1).

76. Il me semble très significatif qu'une des rares tentatives d'application à un matériau empirique du modèle théorique d'Umberto Eco dans *Lector in Fabula* ait été proposé par une sociologue qui part des entretiens réalisés pour son travail doctoral, démarche qui l'écarte pourtant très nettement d'une problématisation sociologique de son terrain : « Nous avons construit la lecture de romans policiers comme acte cognitif plus que comme pratique socialement différenciée ; cette démarche, dans la sociologie de la lecture, permet de s'interroger sur un "comment lit-on", plutôt que sur "qui lit quoi", et d'exposer des modalités de lecture. Si certains des résultats de notre recherche ne surprendront peut-être pas l'amateur de romans à énigme — dire que la lecture est une activité cognitive peut sembler une évidence —, mettre au jour ce qui compose l'acte de

## 5.2. Étudier l'interprétation de la fiction

Le deuxième champ théorique convoqué par mon objet d'étude est celui de la théorie de la fiction, de façon moins centrale cependant que la théorie du récit, déjà très centrée de fait sur les récits de fiction.

Il me paraît pourtant important de justifier méthodologiquement le choix que je fais de n'observer que la réception d'œuvres de fiction, alors que la réception de récits d'événements sexuels non consentis ou « mal » consentis — que l'on parle d'actes ordinaires ou de propositions artistiques et littéraires — constitue un champ d'investigation tout aussi intéressant où peuvent se jouer des problématiques proches<sup>77</sup>. Ne conserver que des récits de fiction m'a permis de constituer un corpus plus homogène pour sa problématisation, quantitativement raisonnable et, pour tout dire, émotionnellement bien plus soutenable pour un travail de thèse.

Ce choix étant posé, il faut nécessairement s'interroger sur ce que fait la nature fictionnelle des actions racontées à leur interprétation, mais peut-être aussi s'étonner qu'on donne autant d'importance à des choses qui ne sont jamais arrivées. Se demandant ce qui conduit à « débattre d'une fiction<sup>78</sup> », Marc Escola et Aurélien Maignant s'interrogent :

Rien de plus ordinaire que de telles discussions, et rien de moins théorisé : de quoi discut-on au juste lorsqu'on s'interroge sur la conduite d'un être de papier, quand on débat d'une situation fictive ou qu'on prétend revenir sur un dénouement arbitraire<sup>79</sup> ?

Comment ainsi expliquer que des interprètes s'affrontent parfois très violemment sur la catégorisation adéquate d'événements qui n'ont jamais eu lieu ? Qu'ils ou elles veuillent que l'on décrive ou que l'on ne décrive surtout pas comme viol ce qui (n'est) (jamais) arrivé à un simple personnage ? Comment applique-t-on des catégories normatives relatives à la sexualité dans un monde fictionnel ?

---

lire et fait sens nous semble une démarche intéressante en sociologie de la lecture. » (Fabienne SOLDINI, « La lecture de romans policiers : une activité cognitive », *Langage & société*, vol. 76, n° 1, 1996, p. 75-103). Faut-il penser que de la même façon que les réponses de ses enquêtées avaient conduit Janice Radway à minorer la question du sens du texte au profit du sens de la lecture comme événement, les propos des lecteurs-rices en entretien ont conduit la sociologue à s'écarter d'interrogations sociologiques plus traditionnelles au profit des questions de la théorie de la lecture, plus à même de montrer l'intérêt de ces entretiens ?

77. On peut par exemple citer le travail de Noémie Marignier en analyse du discours : ce travail analyse des échanges sur des forums en ligne où des internautes interrogent la pertinence de la notion de viol pour catégoriser un récit mettant en forme leur expérience (NOÉMIE MARIGNIER, « “Est-ce un viol ?” Catégoriser les violences sexuelles dans les récits ordinaires », *Genre, sexualité & société*, n° 29, juin 2023). Concernant les récits littéraires et leur réception, j'ai ponctuellement travaillé sur cette question autour de la réception de *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux comme récit d'une expérience de viol (Anne GRAND D'ESNON, « “Vous avez raison et maintenant j'ai raison de dire viol” », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 24, juin 2022).

78. Marc ESCOLA et Aurélien MAIGNANT, « Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021. Ce dossier de revue se distingue par l'importance des contributions fondées sur des réceptions effectives.

79. *Ibid.*



De plus, si l'on repart des spécificités de l'expérience esthétique de la fiction, il s'agit aussi de savoir si interpréter (ou non) des violences sexuelles change quelque chose à des phénomènes esthétiques déjà théorisés comme l'immersion fictionnelle<sup>80</sup>, l'identification à un personnage de fiction, ou à la spécificité des émotions provoquées par la fiction.

Il s'agit donc d'envisager la fiction comme un cas particulier parmi les expériences de réception, et d'analyser comment l'interprétation de violences sexuelles interagit avec les spécificités d'une telle réception.

### 5.3. Étudier l'axiologie dans l'interprétation

Enfin, l'objet d'étude engage un troisième champ d'investigation théorique, plus hétérogène : celui qui touche à la dimension axiologique ou éthique en jeu dans la relation au récit, et éventuellement à un arrière-plan idéologique qui l'organise.

L'hétérogénéité de ce champ d'investigation s'explique par les conditions de son émergence : c'est notamment parce qu'une intense pratique de critique politique de la fiction accompagne les grands mouvements sociaux du xx<sup>e</sup> siècle qu'a émergé le besoin d'en théoriser les procédures plus générales. En France, c'est plutôt en réaction à une sociocritique d'inspiration marxiste qu'un Philippe Hamon propose de réintroduire la poétique pour théoriser l'idéologie des textes<sup>81</sup>, projet que s'approprie Vincent Jouve à sa suite en intégrant davantage le niveau d'analyse du lecteur implicite issu des théories de la lecture<sup>82</sup>. Aux États-Unis, il faut souligner le rôle joué par le développement de la critique féministe mais aussi d'une critique antiraciste dans la théorisation par Wayne Booth du rapport éthique aux œuvres dans *The Company We Keep*. Si la question éthique était déjà une préoccupation sous-jacente de ses travaux antérieurs en théorie du récit<sup>83</sup>, *The Company We Keep* témoigne d'une volonté de donner des fondements théoriques à l'évaluation qualitative du rapport entre une œuvre et ses lecteurs·rices.

On constate par ailleurs que les théoricien·nes du récit américain·es qui s'approprient la question de l'interaction entre littérature, axiologie et réception convoquent plus volontiers leurs propres expériences de réception pour motiver ou illustrer leur propos : certes, l'étude du roman à thèse prédisposait peut-être Susan Suleiman à théoriser la présence de l'idéologie dans les récits de fiction, mais sa réflexion sur ce que le désaccord idéologique fait à l'expérience de la fiction en réception s'ancre dans son rapport personnel à l'antisé-

80. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

81. Philippe HAMON, *Texte et idéologie* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 6.

82. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

83. Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

mitisme<sup>84</sup>. Booth, de son côté, ne cesse de convoquer l'évolution de sa propre expérience de lecteur transformée sous l'influence de ses collègues féministes — ce qui explique certainement l'importance qu'il donne à la dimension intersubjective de l'interprétation autour du concept de conduction<sup>85</sup>. Il ne peut se taire, dit-il, sur le « scandale » que constituent la perte concrète de plaisir ou le fait de ne plus rire (autant) en lisant certains passages de l'œuvre de Rabelais<sup>86</sup>. L'expérience concrète de lecture, chez Suleiman comme chez Booth, interroge ainsi la théorie<sup>87</sup>. À côté de cette théorie du récit travaillée par la question axiologique, mentionnons l'importance des travaux en didactique de la littérature : ce sont alors toujours les interactions ordinaires en classe qui constituent l'horizon de la théorisation<sup>88</sup>.

Si comme l'affirme Hamon, « la conduite amoureuse et érotique » est un des « lieux privilégiés de polarisation, de regroupement et de concentration des systèmes normatifs, normes légales, biologiques, morales, religieuses, esthétiques, sociales, etc., s'y recoupant à l'envi<sup>89</sup> », alors étudier l'interprétation effective d'événements sexuels fictionnels conduit à examiner ce que cette interprétation comporte d'évaluation axiologique de l'action.

Cette dernière dimension ouvre alors une série de questions. Sur l'interaction entre le niveau de l'histoire et celui du récit d'abord : comment l'évaluation des actions narratives assumées par les personnages interagit-elle avec l'évaluation de l'œuvre ? Sur le concept de « lecteur implicite » et son rapport au public réel ensuite : est-il une stratégie du texte qui programme la réception ou une procédure interprétative à laquelle ont recours les interprètes réel·les pour déterminer le positionnement axiologique du récit ? Refuser le rôle construit par le texte pour son public, est-ce être condamné·e à faire le choix « entre deux options : interrompre sa lecture ou choisir de considérer le roman comme un pur objet d'analyse<sup>90</sup> », et surtout a-t-on le choix d'accepter ou de refuser ce rôle ? Sur l'articulation entre l'axiologique, l'épistémique et l'esthétique enfin, si l'on suit la typologie de débats sur la fiction dessinée par Françoise Lavocat<sup>91</sup> : avec la catégorie de viol, sommes-nous dans

84. Susan SULEIMAN, « Ideological Dissent from Works of Fiction. Toward a Rhetoric of the Roman à thèse », *Neophilologus*, vol. 60, n° 2, 1976, p. 162-177. Suleiman précise que sa réaction face à *Gilles de Drieu la Rochelle* est « hautement subjective, conditionnée par [s]on histoire personnelle et [s]a situation concrète au moment de la lecture ». Si le rejet de l'antisémitisme d'un écrivain fasciste et collaborateur du nazisme peut sembler en 1976 plus consensuel que « hautement subjectif », rappelons simplement que l'histoire personnelle de Susan Suleiman, qu'elle ne détaille pas dans l'article, est celle d'une enfant juive qui échappe avec sa famille à la Shoah en vivant sous une fausse identité au moment de l'occupation de la Hongrie.

85. Le concept de conduction contient à la fois, par opposition à la démonstration, une procédure d'évaluation relative motivée par des *raisons*, et une procédure intersubjective de partage de cette évaluation et de ce jugement (Wayne BOOTH, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley (Californie), University of California Press, 1988, p. 71-73).

86. *Ibid.*, p. 411.

87. Suleiman discute ainsi certaines remarques relativement incidentes du théoricien formaliste Boris Tomachevski (Boris TOMACHEVSKI, « Thématique » [1925], *op. cit.*).

88. Nicolas ROUVIÈRE, « Les composantes de la lecture axiologique » [2018], *op. cit.*

89. Philippe HAMON, *Texte et idéologie* [1984], *op. cit.*, p. 108.

90. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs* [2001], *op. cit.*, p. 126.

91. Françoise LAVOCAT, « Débattre d'une fiction. Essai de typologie », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021.

un débat sur l'élucidation du sens ou dans un débat sur la valeur morale de l'événement narratif? Du point de vue de l'expérience esthétique de réception, le désaccord idéologique produit-il des spécificités?

## 6. Sources et méthodes pour l'étude des réceptions effectives

### 6.1. Quelles sources pour étudier la réception?

Dans son article de 1978 « La lecture comme construction », un moment fort d'intégration des questionnements sur la lecture par un grand représentant de la narratologie structuraliste, Tzvetan Todorov donne au retour vers l'analyse textuelle une justification méthodologique qui semble à la fois résignée et malicieuse : pour étudier la lecture, dit-il, « l'introspection est incertaine, l'enquête psycho-sociologique, fastidieuse » — c'est donc un « soulagement » de pouvoir trouver également le lecteur dans le texte « où il est beaucoup plus commode de l'étudier<sup>92</sup> ». L'analyse textuelle ne serait donc choisie que par défaut, voire par économie. Si pourtant on s'entête à privilégier l'étude d'interprètes réel·les, comment construire une étude empirique de cette activité interprétative?

La plus grande difficulté pour une telle étude est bien que l'expérience elle-même, dans le premier contact linéaire avec le texte, demeure largement inconnaissable de façon immédiate. On peut éventuellement en observer des manifestations physiologiques ou neurologiques, dans des conditions expérimentales ou non, mais les observations resteront toujours lacunaires : par exemple, on pourrait facilement imaginer étudier dans des conditions réelles la présence ou l'absence du rire, mais cela n'éclairera pas nécessairement le processus cognitif et affectif qui aboutit à cette réaction. Il faut donc se résoudre à étudier des traces discursives de cette expérience — alors même que « rien *n'oblige* un lecteur à parler de *sa* lecture<sup>93</sup> », et encore moins certainement à en écrire quelque chose — en faisant l'hypothèse que sans se confondre avec les procédures interprétatives et les émotions silencieuses de l'expérience initiale, celles qui y sont verbalisées n'en sont pas radicalement séparées. Comme le souligne Marie Parmentier, « sans surestimer leur sincérité, il nous semble que ces traces de lecture sont en un sens *plus* aptes à renseigner sur les effets d'un

92. Tzvetan TODOROV, « La lecture comme construction » [1975], dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 94.

93. Martine BURGOS, Christophe EVANS et Esteban BUCH, « Introduction », dans *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2016, p. 7-20. Le propos vaut bien sûr dans un contexte où cette réception est d'abord conçue comme un événement individuel et privé, ce qui est déjà moins vrai dans le cas du cinéma.

texte qu'une lecture professionnelle qui le reconstruit et l'ordonne selon son propre objectif herméneutique<sup>94</sup> ».

Deux grandes possibilités s'offrent alors aux chercheurs·ses pour étudier la réception : en susciter des traces en interrogeant les interprètes (que la rencontre avec l'œuvre ait été spontanée ou elle aussi organisée par l'enquêteur·rice), ou bien s'appuyer sur des traces discursives existantes non pas tant spontanées que suscitées par des contextes indépendants et préexistants à cette recherche.

Rassemblant des méthodes variées comme le questionnaire écrit<sup>95</sup>, l'entretien<sup>96</sup>, le journal de lecture rédigé à la demande de l'enquêteur·rice<sup>97</sup> ou le *focus group*, la première voie permet de susciter éventuellement un type de traces répondant aux points d'intérêt formulés par l'enquêteur·rice mais sa force est aussi une limite méthodologique : les réponses des enquêté·es sont informées par leurs hypothèses sur ce qu'attend l'enquêteur·rice<sup>98</sup>.

Ce biais, qui reste bien sûr valable pour toute interaction, m'a semblé trop important dès lors que je souhaitais rendre compte de phénomènes de catégorisation d'événements narratifs comme violences sexuelles mais aussi de non-catégorisations. Pour le dire autrement, si je souhaite rendre compte d'interprétations qui ne « se posent pas la question », il serait problématique non seulement de poser cette question, mais même d'être une chercheuse identifiable comme s'interrogeant sur l'interprétation de violences sexuelles. Une telle méthode m'a paru par ailleurs inadaptée à l'étude de passages très spécifiques d'une

94. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 138.

95. Voir par exemple Helen TAYLOR, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989 ; Janice RADWAY, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* [1984], nouvelle introduction de l'autrice, Chapel Hill (Caroline du Nord) / Londres, University of North Carolina Press, 1991.

96. En France, on peut citer par exemple le travail de Florian VÖRÖS sur les spectateurs de films pornographiques (Florian VÖRÖS, *Désirer comme un homme* [2020], *op. cit.*) ; en littérature, les entretiens réalisés par Anne-Claire Marpeau auprès d'élèves à propos de *Madame Bovary* (Anne-Claire MARPEAU, *Emma entre les lignes. Réceptions, lecteurs et lectrices de Madame Bovary de Flaubert*, Université de Lyon / University of British Columbia, septembre 2019) ou ceux d'Aurélien Maignant réalisés auprès de spectateurs·rices de théâtre (voir notamment Aurélien MAIGNANT, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d'*Orestes in Mosul* », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021).

97. Voir par exemple Anne-Claire MARPEAU, *Emma entre les lignes* [2019], *op. cit.* Dans le cas du travail de Marpeau, les biais induits par la demande de l'enquêtrice sont très proches de ceux induits le contexte pédagogique, et donc analysables comme tels, si ce n'est qu'il s'agit bien dans le cas de l'enquête sur *Madame Bovary* d'un travail volontaire (et bien entendu, non évalué). Le travail d'I. A. Richards représente le plus grand recouvrement possible entre l'enseignant et le théoricien de la réception puisque les traces de réception étudiées sont une série de commentaires demandés à ses étudiants, mais anonymes (Ivor Armstrong RICHARDS, *Practical Criticism* [1929], *op. cit.*).

98. Les méthodologies des sciences sociales ont largement établi la nécessité d'une prise en compte dans l'analyse des biais introduits par le dispositif de l'entretien ou de l'observation participante et la relation interindividuelle qui s'y noue. De très nombreux travaux sur la réception commencent ainsi par tenter de cerner la perception de l'enquêteur·rice par les enquêté·es et leurs poids possibles sur les données produites. Pour des exemples de cette réflexivité méthodologique respectivement dans l'observation participante et le protocole d'entretien dans l'étude de la lecture, voir notamment Viviane ALBENGA, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 36 ou Anne-Claire MARPEAU, *Emma entre les lignes* [2019], *op. cit.*, p. 52.

série d'œuvres sélectionnées à partir du conflit interprétatif qu'elles soulèvent, passages qui supposent — dans le cas général au moins — la lecture ou le visionnage de l'œuvre dans son intégralité : il aurait fallu réunir des volontaires pour chaque œuvre retenue, puis les interroger spécifiquement sur les passages concernés, si possible de façon suffisamment libre pour ne pas imposer la question de recherche aux enquêtés.

La deuxième voie méthodologique consiste à recueillir un corpus de traces de réception déjà produites et ouvre la possibilité d'étudier des moments de réception beaucoup plus variés à la fois historiquement et géographiquement. En revanche, cette profondeur historique se heurte à une hétérogénéité des traces de réception en fonction des périodes, que redouble une quantité inégale de sources disponibles. Par exemple, si l'on peut trouver des commentaires professionnels d'une même œuvre sur plusieurs siècles, l'accès massif à des traces de réceptions ordinaires (mais déjà remarquables par le fait d'avoir été traduites en discours), que l'on peut souvent de surcroît explorer par requête sur un moteur de recherche, est un phénomène qui dépend largement du développement du web participatif. Cette deuxième voie qui consiste en quelque sorte à étudier la réception « avec ce qu'on a » présente ainsi un éclatement beaucoup plus important du point de vue des types de sources disponibles. Le risque — qu'il n'est pas toujours possible d'éviter pour étudier des réceptions anciennes — est en particulier de se cantonner à deux profils particuliers d'interprètes :

- En premier lieu, et plus spécifiquement pour l'étude de la lecture, le risque est celui d'un biais important en faveur de traces de réceptions produites par des écrivain·es<sup>99</sup>, ce qui signifie alors aussi étudier une réception parfois fortement intégrée à un processus de création artistique. Ce biais, qui continue d'être un problème pour la théorie de la lecture en général, ne concerne pas l'objet que j'ai choisi, trop précis pour conduire à ce type de traces.
- En second lieu, s'il est légitime de traiter comme des traces de réception étudiées, commentaires et recensions publiés dans la presse ou sous forme d'ouvrages, le risque est de n'étudier que des interprètes professionnel·les, dont le métier est de commenter des œuvres. L'homogénéité apparente de cet ensemble mérite pourtant d'être nuancée : la critique professionnelle de presse n'est pas la critique universitaire, un·e universitaire peut être amené·e à produire un discours critique hors de son domaine de spécialité pour la presse.

On gagne ainsi à ne pas étudier seulement la réception « de métier » mais aussi des

---

99. Yves Chevrel note que « pour être pragmatique dans ce domaine, il faut tenir compte des matériaux disponibles et exploitables. Étant donné l'orientation des études littéraires, ce sont évidemment les personnalités créatrices qui nous fournissent le plus de documents ; notes, mémoires, correspondances, déclarations... », tout en envisageant d'autres sources possibles (Yves CHEVREL, « Les études de réception » [1989], *op. cit.*, p. 199). Marie Parmentier souligne l'importance de ne pas se limiter à ces témoignages (Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 136).

traces produites par des interprètes, sinon ordinaires, du moins plus ordinaires et plus diversifiés. Il ne s'agit justement pas de reconduire la dichotomie hiérarchisée issue de la théorie littéraire entre « lecture naïve » et « lecture littéraire » mais de privilégier une vision plus scalaire de la réception. Pour cela, on peut conjuguer plusieurs gestes méthodologiques : rester attentif·ve à la diversité interprétative à l'intérieur d'un même pôle, mettre en évidence le cas échéant la présence de procédures interprétatives que le discours dichotomique jugeait étranger à ce pôle, faire l'hypothèse que dans tous les cas, les compétences interprétatives sont construites, apprises et cadrées plutôt que spontanées (y compris et surtout les réactions les plus affectives) et tout simplement multiplier les sources de réception pour qu'une variété de façons de lire, voir et interpréter trouvent une expression suffisamment saillante pour être étudiées et analysées dans leur complexité.

Quelles traces produites sans intervention d'un·e enquêteur·rice peut-on mobiliser ? On peut penser par exemple aux journaux privés rapportant des expériences de réception, au courrier des lecteurs·rices d'une œuvre<sup>100</sup>, aux discours nativement numériques<sup>101</sup>. L'avènement du web participatif a permis la publication relativement pérenne d'une masse importante de traces de réception là où les échanges informels oraux entre interprètes ordinaires disparaissent à moins d'être captés pour l'étude. L'espace de la publication web, en lui-même, est aussi vaste et hétérogène que celui de l'imprimé : on y trouve aussi bien une presse en ligne où s'expriment des interprètes professionnel·les que des espaces où les traces de réception produites occasionnellement restent privés (le réseau social Facebook par exemple<sup>102</sup>). Le format du blog lui-même couvre un spectre de publication qui va de l'internaute ordinaire anonyme à l'espace de publication professionnel, en passant par des espaces collectifs militants<sup>103</sup>. De plus, il faudrait distinguer, dans ce qui peut être décrit

100. Voir par exemple le travail d'Isabelle Charpentier sur la réception de l'œuvre d'Annie Ernaux, très précieux pour décrire les spécificités de la lecture d'une écriture de soi : Isabelle CHARPENTIER, « Les réceptions "ordinaires" d'une écriture de la honte sociale : les lecteurs d'Annie Ernaux », *Idées économiques et sociales*, n° 155, 2009, p. 19-25.

101. Pour les travaux sur la réception du cinéma et des séries télévisées, voir par exemple Laurence ALLARD, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma » [2000], *op. cit.* (forums de cinéphiles); Laurent JULIER, « La réception de *Boulevard de la Mort* (Q. Tarantino 2007) dans les courriels de l'IMDb », *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010 (commentaires sur IMDb); Hélène BREDÀ, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, vol. 201, n° 1, 2017, p. 87 (blogs féministes et leurs commentaires).

102. Cela n'exclut pourtant pas de travailler sur des groupes privés dédiés à telle ou telle œuvre. On a alors davantage un travail ethnographique qu'un travail sur corpus : l'enquêtrice doit nouer un contact initial avec les membres du groupe pour obtenir la permission d'avoir accès et d'observer les échanges pour en rendre compte. On peut citer le travail de Delphine Chedaleux sur les lectrices de la série de livres et de films *Cinquante nuances de Grey* (Delphine CHEDALEUX, « Construire un regard sur la réception de *Cinquante Nuances de Grey* : les émotions de classe d'une ethnographie en ligne », *Poli. Politique de l'image*, n° 14, 2018, p. 82-91).

103. Le travail d'Hélène Breda sur la réception de la représentation du viol dans le film *Elle* témoigne de l'hétérogénéité et de l'hybridité des espaces de publication féministe en ligne, confrontés à un corpus beaucoup plus homogène de critiques professionnelles issues des « bastions de la cinéphilie orthodoxe », également recueilli par le biais des publications numériques (Hélène BREDÀ, « La "légitimité cinéphilique" face aux critiques féministes en ligne : le cas des évaluations professionnelles et militantes du film *Elle* (Paul Verhoeven) »,

comme des espaces de « commentaires » ouverts à tou-te-s (si l'interface les prévoit), les sites de vente en ligne, les réseaux sociaux de lecteurs·rices ou de spectateurs·rices<sup>104</sup> (en général adossés à un catalogue de livres ou de films comme le sont Babelio, Letterboxd ou Goodreads), les bases de données qui autorisent par ailleurs les commentaires (comme IMDb) ou encore les hébergeurs généralistes spécialisés dans un format précis (comme YouTube) : chaque espace de publication n'appelle pas les mêmes pratiques ni le même type de discours pour parler d'une œuvre. Une partie de ces traces permettent aux lecteurs·rices ou spectateurs·rices d'échanger et de débattre, de confronter leurs interprétations.

Ce panorama n'est pas exhaustif et d'autres sources de réception moins catégorisables peuvent être pertinentes en fonction de l'angle d'approche retenu. Pensons par exemple aux archives de censure ou de procès<sup>105</sup>, particulièrement intéressantes pour étudier la dimension axiologique de la réception, ou encore aux mentions incidentes d'œuvres dans des discours politiques ou militants qui ne les visent pas de façon première et qui participent pourtant de la réception.

L'hétérogénéité des traces de réception est à l'origine de plusieurs asymétries pour ma démarche. En effet, la pluralité générale dont j'ai fait le tableau est redoublée dans le cas de mon travail par le fait que chaque œuvre du corpus présente une configuration différente dans la répartition de ces traces en fonction d'une série de paramètres : degré de classicisation et de légitimité culturelle, popularité, médium (littérature ou cinéma), année de diffusion ou de publication, pays d'origine et langue de l'œuvre. Les traces de réceptions produites par des universitaires spécialistes sont ainsi bien plus nombreuses pour des œuvres à la fois littéraires et canoniques. À l'inverse, la masse de traces de réceptions ordinaires disponible en ligne est très déséquilibrée en faveur des œuvres cinématographiques et l'est de surcroît en faveur des traces anglophones, l'anglais étant à la fois la langue première de beaucoup plus de locuteurs·rices que les autres langues que je lis, une langue véhiculaire privilégiée dans les échanges numériques pour produire des traces de réception, et une langue dont les productions culturelles sont massivement reçues (éventuellement grâce à la traduction, au doublage ou au sous-titrage) par des locuteurs·rices dont ce n'est pas la langue première, alors que l'inverse n'est pas vrai. La dimension comparatiste du corpus d'œuvres (francophones et anglophones, littéraires et cinématographiques) se heurte

---

dans Mélanie Boissonneau et Laurent Jullier (dir.), *Cinéphilies et sériophilies 2.0*, Berlin, Peter Lang, 2019).

104. En analyse de discours, Gaëlle Labarta a par exemple travaillé sur les valeurs de la littérature à partir d'un corpus de discours critiques issus de blogs, de commentaires de sites marchands et de réseaux sociaux de lecture (Gaëlle LABARTA, *Le Discours critique et ses valeurs. Une éthique des vertus discursives à partir de quelques polémiques en littérature française contemporaine*, Université Paris 13, 19 décembre 2019).

105. Voir pour la période du XIX<sup>e</sup> siècle Anne-Claire MARPEAU, *Emma entre les lignes* [2019], *op. cit.* Pour le cinéma hollywoodien, la correspondance avec le bureau de censure chargés d'examiner la conformité des scénarios et des films au *Production Code* constitue un ensemble des traces très spécifiques mais aussi passionnantes pour étudier la perception de la sexualité à l'écran. Voir par exemple Kinne CHAPIN, « *Good Taste and Decency* ». *Female Sexuality in the Production Code Era, 1930-1955*, Georgetown University, mai 2012.

donc à l'impossibilité d'effectuer une confrontation systématique de traces de réceptions de même nature et en quantité suffisante pour dégager des lignes de force de ces réceptions. Un premier travail sur les articles Wikipédia pour établir le corpus constitue une exception et me permet d'initier l'analyse par une confrontation très transversale des œuvres, tandis qu'il me faudra principalement procéder par études de cas successives par la suite.

L'hétérogénéité des traces de réception représente pourtant une chance pour théoriser de façon plus fine la réception. Selon Marie Parmentier, l'intérêt de l'étude des réceptions effectives est qu'elle permet d'aborder de façon plus complète l'expérience en révélant une multiplicité d'effets :

Ces effets sont hétéroclites : les émotions des lecteurs — évidemment —, leur tendance à l'identification, la sensation de communion avec l'auteur, un sentiment fugace de beauté ou de perfection esthétique, une modalité de lecture (plutôt distanciée ou plutôt participative), etc. La liste est ouverte et potentiellement infinie. L'intérêt de l'étude des lectures effectives est qu'elle conduit à considérer les effets dans leur multiplicité et leur hétérogénéité<sup>106</sup>.

Or ces multiples types de traces, parce qu'elles sont produites dans des espaces qui prescrivent une certaine manière de parler de certaines œuvres, ne vont pas nécessairement faire émerger les mêmes aspects de l'expérience des lecteurs·rices ou spectateurs·rices : certains espaces vont favoriser la confrontation des opinions, d'autres leur coexistence ; certains privilégieront des opérations de résumé de l'intrigue, d'autres des opérations d'évaluation, d'autres encore une analyse de son fonctionnement esthétique. Affronter des traces de réceptions empiriques, ce n'est pas nécessairement faire émerger tous ces effets en même temps, et l'absence d'un certain type d'effets dans un ensemble de traces de réception ne permet pas de conclure qu'il est absent de l'expérience initiale : chaque espace de discours filtre cette expérience et majore certaines opérations. C'est pourquoi ce travail progressera en partie par type de traces de réception — j'examinerai successivement :

- un type de discours participatif qui surdétermine les opérations de compréhension narrative (les résumés Wikipédia) ;
- un corpus de discours féministes ou antiféministes plus hétérogène qui ont en commun de n'avoir pas pour premier horizon l'œuvre commentée mais la théorisation d'un problème politique ;
- plusieurs corpus de discours critiques universitaires qui me permettront d'approfondir la construction des significations du récit ;
- des corpus de commentaires ordinaires en ligne, d'abord dans un espace privilégiant l'évaluation de l'œuvre et de l'expérience qu'elle a procurée (Letterboxd), un espace qui se singularise à la fois par sa conflictualité et par l'expression d'émotions de réception (YouTube) et finalement un espace de débat interprétatif entre lecteurs·rices (les fils de discussions Goodreads).

106. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 135.



Cette progression me permettra, d'un point de vue méthodologique, de rendre compte des normes discursives et des contraintes techniques régissant chacun de ces espaces et de disposer ainsi d'un contexte immédiat dans lequel situer ces discours. De cette façon, chaque corpus de réception rendra plus saillantes une ou deux questions théoriques en particulier, tout en contribuant à répondre à des questions plus transversales que l'on retrouvera d'un corpus à l'autre.

## 6.2. Méthodologie d'analyse et positionnement

Je propose ainsi d'adopter vis-à-vis de ces traces de réception une méthodologie d'analyse qualitative, centrée sur les procédures interprétatives formulées à travers ces traces et contextualisées d'abord par leur espace d'expression plutôt que par l'identité des interprètes. L'horizon de l'analyse du corpus de traces de réception correspond à ce que Liesbeth Korthals Altes désigne comme « métaherméneutique », programme qui consiste à

prendre les processus cognitifs des interprètes sur le fait, reconstruire leur cheminement et ce qui au niveau textuel, extratextuel ou même hors du discours, les a activés — et montrer que cela vaut autant pour les narratologues que, peut-être, pour des lecteurs-rices ordinaires, bien qu'une recherche empirique soit clairement nécessaire pour en savoir plus sur ces dernier-es<sup>107</sup>.

L'objet d'étude choisi me conduira à structurer de façon première les interprétations autour d'une polarité interprétative bien spécifique. Pour tenir la perspective que je me suis donnée, j'exclurai du travail d'analyse mes propres interprétations des passages étudiés (tout particulièrement leur catégorisation ou non comme viols). En faisant ce choix, j'adopte une position de surplomb qui me paraît méthodologiquement la plus intéressante pour privilégier une démarche empirique et rompre avec une longue tradition de confusion entre la figure du « lecteur modèle » et l'interprète-théoricien-ne, « le texte définissant la lecture qui, en retour, confirme ses propriétés<sup>108</sup> ». Une manière de rompre cette circularité consiste justement à refuser de s'appuyer sur sa propre expérience de réception pour décrire ce que le texte fait faire, ressentir ou comprendre à ses interprètes. Ainsi, le but de ma démonstration ne sera jamais de trancher, de donner raison à l'une ou l'autre position mais plutôt de tenter d'en décrire la cohérence (et parfois les possibles contradictions).

Cependant, ce choix présente un risque à la fois méthodologique, éthique et politique : méthodologique dans la mesure où mes propres positions interprétatives demeurent le lieu

107. « to catch interpreters' cognitive processes in the act, to reconstruct their pathways and their textual, extratextual, and even nondiscursive triggers — and to show that this holds for narratologists as well as, perhaps, for ordinary readers, though empirical research clearly is required to find out more about the latter » (Liesbeth KORTHALS ALTES, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 2014, p. 249).

108. Bertrand GERVAIS, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993, p. 25.

où je me tiens<sup>109</sup> pour décrire celles d'autres interprètes, mais aussi depuis lequel je suis obligée de « donner des informations » sur les récits commentés (par exemple en les résumant ou en les décrivant), c'est-à-dire en réalité de les interpréter ; éthique dans la mesure où je me permettrais d'utiliser et d'exposer des traces de réception chargées d'affects, parfois d'éléments personnels, comme si je n'étais moi-même pas susceptible d'en produire de semblables — alors que je suis d'une part moi-même une lectrice et spectatrice ordinaire et que j'ai bien, d'autre part, construit un engagement interprétatif y compris polémique dans d'autres contextes<sup>110</sup> ; politique dans la mesure où je risquerais par ailleurs de présenter une posture valorisante de neutralité, d'équilibre et de contrôle des affects que je juge d'une façon générale problématique et inadaptée au problème réel des violences sexuelles.

Pour que la part d'interprétation dans l'analyse du corpus réception soit toujours perceptible, je privilégierai une pratique de citation souvent étendue des traces étudiées et j'intégrerai systématiquement le texte original lorsqu'il s'agit de ma traduction. Je voudrais également expliciter brièvement et honnêtement mes propres positions interprétatives au seuil de ce travail, sans y revenir par la suite : j'interprète moi-même comme des viols toutes les scènes pour lesquelles une telle catégorisation apparaît dans les données empiriques, à une exception près<sup>111</sup>. Quant à la « neutralité » du regard de surplomb, je dois dire que certaines justifications de positions interprétatives opposées aux miennes m'ont été véritablement pénibles à lire et à traiter, principalement — par effet d'accumulation, et, même isolées, m'auraient été tout simplement insupportables si j'avais participé à de tels échanges — y compris, par exemple, si elles avaient été formulées lors d'entretiens auprès d'enquêtées. Enfin, le chapitre 2 (p. 183-239) peut être lu comme une explicitation de la théorisation des violences sexuelles qui sous-tend mon analyse de la réception et sans laquelle je n'aurais tout simplement pas pu imaginer ce travail de recherche : cette conceptualisation constitue, au sens fort, un point de vue essentiel pour ma problématisation<sup>112</sup> et mon analyse de la réception.

109. Je reprends ici la notion de *standpoint* formulée par les épistémologies féministes : celles-ci contestent l'idée que la neutralité soit une condition pour l'objectivité du savoir (voir en particulier Sandra G. HARDING, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1991, p. 148-162).

110. Mon propre engagement dans une controverse interprétative sur un poème d'André Chénier a été déterminant pour l'élaboration de cette recherche (Camille BROUZES *et al.*, « Voir le viol. Retour sur un poème de Chénier », sur *Malaises dans la lecture*, 10 avril 2018). Il impliquait une posture énonciative et affective très différente dans ses moments les plus polémiques, dont j'ai conservé une archive : ANNE GE, « Archive des tweets de @Anne\_\_GE liés à la controverse Chénier », sur *Malaises dans la lecture*, 7 juillet 2019.

111. Je maintiens une hésitation pour la scène de *Blow up* brièvement analysée dans le chapitre 3 (voir *infra*, p. 333) : celle-ci me semble si invraisemblable que je ne parviens pas à la catégoriser.

112. « The selection and definition of problematics — deciding what phenomena in the world need explanation, and defining what is problematic about them — have clearly been skewed toward men's perception of what they find puzzling [...] leaving unexplained many things that women find problematic » (Sandra G. HARDING, *The Science Question in Feminism*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1986, p. 22).

## 7. L'ordre des choses

La variété des œuvres du corpus, des traces de réception disponibles pour approcher chaque cas et la profusion de questions théoriques à traiter m'ont conduite à choisir un principe de construction mixte, unifiée tantôt par un questionnement théorique, tantôt par une œuvre du corpus, tantôt par un même type de traces de réception. La progression repose ainsi davantage sur des accents que sur des délimitations strictes qui auraient présenté un écueil : fallait-il par exemple, pour mieux étager la réflexion théorique, passer sous silence des aspects plus discrets d'un corpus de réception profane mieux visibles ensuite dans un corpus de critique professionnelle, au risque de les faire apparaître radicalement différents ? Ou bien rassembler ensemble ces aspects, au risque de ne pas contextualiser correctement les traces issues d'espaces numériques au fonctionnement moins familier que les formats de publication universitaire ? La solution que j'ai retenue tente de composer avec ces contraintes sans trop perdre en clarté, et surtout sans réduire le contact avec les traces de réception à une simple fonction d'exemplification d'un édifice théorique.

Le chapitre 1 s'appuie sur l'évolution des résumés de romans et de films sur Wikipédia pour établir un corpus d'œuvres et d'épisodes fictionnels faisant l'objet de caractérisations divergentes. Il s'agit d'une première approche des désaccords interprétatifs centrée sur l'action narrative et sur sa construction d'autant plus délicate qu'il est demandé aux contributeurs·rices de Wikipédia de « simplement » résumer, sans interpréter. Faits de mots, ces résumés élaborés collectivement mettent aussi en avant l'importance accordée aux dénominations choisies.

Le chapitre 2 propose un détour hors de la fiction autour des approches féministes de la violence sexuelle : il s'agira de confronter les désaccords observés dans l'interprétation de récits de fiction à ceux qui se jouent dans l'espace social autour de la définition du viol et de l'interprétation de comportements réels. Ce deuxième chapitre est l'occasion de poser un ensemble de repères historiques sur le mouvement féministe contre le viol, ce qui permet d'analyser dans le chapitre 3 quel usage ce mouvement social (et le débat public dans lequel il s'inscrit) fait de productions culturelles fictionnelles, quels cadres il construit pour les analyser et comment le débat public politise l'interprétation de ces œuvres de fiction.

Les chapitres 4 et 5 se déplacent du côté des discours critiques du champ intellectuel et universitaire, avec une double direction : dans la continuité du premier chapitre, il s'agit d'une part de montrer que discours profanes et critique professionnelle doivent de toute façon passer par une construction du monde fictionnel et que le dissensus sur la nature des interactions sexuelles s'y manifeste également ; d'autre part, j'y montre comment la caractérisation de l'action narrative découle et participe de la construction de significations plus transversales au récit. À l'étude de la lecture des *Liaisons dangereuses* répond celle de

*Disgrâce* en conclusion d'un temps qui s'attache à préciser les liens entre l'interprétation de l'action fictionnelle d'une part et ce qui est généralement ramené du côté des propriétés formelles du récit d'autre part.

Enfin, les derniers chapitres proposent deux amples études de cas à partir de réceptions profanes : celle de *Garçon d'honneur* dans le chapitre 6, celle d'*Autant en emporte le vent* dans le chapitre 7. Ils interrogent ce que peut changer l'interprétation retenue à l'expérience de réception, y compris dans sa dimension affective et évaluative : qu'y a-t-il à perdre ou à gagner à lire un événement fictionnel comme un viol ou comme un rapport sexuel consenti ? À quelles conditions cela peut-il affecter l'appréciation de l'œuvre ou la réussite de l'expérience esthétique ?



---

## Première approche des désaccords interprétatifs à partir des résumés sur Wikipédia

---

Pour étudier la réception de récits de fiction, commençons par la question la plus rudimentaire que peuvent se poser des interprètes face à un récit littéraire ou cinématographique : que se passe-t-il ? que font les personnages ? En effet, même à ce niveau apparemment élémentaire, lit-on, voit-on la même chose et utilise-t-on les mêmes mots pour le dire ? En dépit de la diversité de jugements ou d'effets affectifs, l'expérience de réception part-elle tout de même ou non des *mêmes* événements fictionnels ?

Afin d'établir, de décrire et de problématiser les dissensus d'interprétation du caractère contraint ou consenti de scènes sexuelles fictionnelles, je m'appuierai dans ce chapitre sur un premier espace d'exploration : les archives d'articles de Wikipédia consacrés à des récits littéraires et cinématographiques soulevant ce type de dissensus. Je prendrai principalement appui sur les résumés de ces œuvres et sur les discours qui en justifient ou en contestent la formulation. Une fois ce type de variation interprétative établie, ces œuvres seront donc retenues dans le corpus de thèse.

Je présenterai dans un premier temps les enjeux méthodologiques d'une étude de la

réception par le biais de productions discursives numériques, plus spécifiquement ici d'archives de résumés Wikipédia. Dans un second temps, je situerai plus précisément la recevabilité des discours interprétatifs produits à l'intérieur des contraintes, des procédures et des règles spécifiques de Wikipédia en tant qu'environnement social. Le troisième temps précisera la façon dont les grands principes de Wikipédia s'appliquent à la pratique du résumé de récit de fiction. Je montrerai en particulier que Wikipédia soumet ses contributeurs-rices à une injonction contradictoire : résumer l'œuvre sans l'interpréter.

La persistance des activités interprétatives sera ainsi l'objet du dernier temps de ce chapitre. Je montrerai plus précisément comment les contributeurs-rices débattent des mots adéquats pour résumer une interaction sexuelle fictionnelle. Ces débats supposent à la fois une forte activité métalinguistique, une démarche de définition du champ conceptuel de la sexualité et une interprétation continue de l'action narrative, toujours susceptible d'engager la signification de l'œuvre dans son ensemble.

## 1. Les résumés Wikipédia pour étudier la variation interprétative : cadre méthodologique et présentation du corpus

Avant de présenter le corpus, la démarche de traitement des données utilisée et un premier exemple de variation interprétative retracée par le biais de cette méthode, je souhaiterais revenir sur trois enjeux méthodologiques esquissés dans l'introduction :

1. Que peut apporter un corpus de résumés Wikipédia à une méthodologie d'étude des réceptions effectives ?
2. Quelle place donner aux pratiques profanes pour théoriser l'activité interprétative ?
3. Quel cadre méthodologique appelle l'étude d'un corpus numérique ?

### 1.1. De l'étude des réceptions réelles aux résumés co-construits

J'ai motivé dans l'introduction mon choix de travailler sur des réceptions effectives pour réduire le risque de circularité d'une théorie de l'effet uniquement fondée sur l'analyse textuelle (voir *supra*, p. 28). Cette démarche suppose de s'appuyer sur des traces de réception. Parmi les traces de réception, le résumé présente une spécificité intéressante : sa dimension interprétative a été tantôt niée — comme dans le cas du reproche de paraphrase dans

l'apprentissage de la lecture littéraire<sup>1</sup> – tantôt réaffirmée :

ces « résumés » sont autant de traces de lectures et [...] comme tels, ils sont les canevas sur lesquels se sont tissées ou vont se tisser des analyses. Ma façon de résumer le texte dit déjà quel parti j'ai pris, quelle perspective j'ai, sans le savoir, choisie<sup>2</sup>.

Si les traces de réception sont au cœur de ma démarche, elles sont une mise en discours (généralement après coup) d'une expérience qui reste elle-même inconnaissable : il faut donc soigneusement décrire ce que le cadre qui conduit des lecteurs·rices ou spectateurs·rices à parler d'un roman ou d'un film les contraint à dire ou à censurer, quel type de discours de réception il rend possible<sup>3</sup> et quel rapport à l'œuvre il instaure.

Les discours produits sur Wikipédia ont la spécificité d'être extrêmement contraints, à la fois par l'infrastructure technologique et par des normes explicites construites par la communauté : les normes qui organisent le passage de l'acte de lecture ou de visionnage à la production de discours sur une œuvre transparaissent ainsi en permanence dans les discours produits et ne se laissent pas ignorer. De même que, par exemple, dans l'espace de la classe l'élève est invité·e (ou contraint·e) non pas à parler de sa lecture mais à « commenter des textes<sup>4</sup> », les normes de Wikipédia requièrent de celui ou celle qui souhaite contribuer de ne surtout pas venir parler de sa lecture mais de construire un savoir synthétique sur ce qu'est cette œuvre et sur ce qu'elle raconte. En retour cependant, il n'y a pas de certitude qu'un discours produit sur une œuvre constitue à chaque fois une trace de lecture ou de visionnage renvoyant directement à une expérience personnelle originelle : on peut tout à fait contribuer en traduisant une page d'une Wikipédia d'une autre langue, synthétiser des recherches, proposer des corrections ou assurer des actions de veille (en rejetant certaines modifications) sans avoir lu ou vu l'œuvre<sup>5</sup>, ou sans bien s'en souvenir. Si l'on suit à la lettre le projet encyclopédique, une page Wikipédia n'aurait d'ailleurs pas à être ancrée dans une quelconque expérience des contributeurs·rices : il s'agirait seulement de faire une synthèse des savoirs existants sur l'œuvre sans nécessairement en avoir une connaissance directe<sup>6</sup>

1. Bertrand DAUNAY, *Éloge de la paraphrase*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 32.

2. Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 63.

3. Marie Parmentier suggère par exemple que le web, qui présente désormais une prolifération de traces de lectures exploitables par la recherche, est un espace susceptible de « [favoriser] la tendance à l'exhibition de soi » (Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, juillet 2017, p. 136). Bien qu'en effet, la mise en scène de soi puisse être un discours prescrit par certains espaces numériques, cette caractérisation me semble trop hâtive eu égard à la diversité des formats et des usages où peuvent se formuler des expériences de lecture.

4. Martine BURGOS, Christophe EVANS et Esteban BUCH, « Introduction », dans *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2016, p. 7-20.

5. Ce phénomène soulève des enjeux dont la théorisation a été largement ouverte par Pierre Bayard et permet d'envisager une indépendance (totale ou par simple décalage temporel) des discours vis-à-vis d'une expérience de lecture ou de visionnage (Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).

6. « Wikipédia:Wikipédia est une encyclopédie » (WP:P). Je ferai l'économie de l'adresse URL (présente sous forme d'hyperlien dans la version numérique du manuscrit) pour toutes les références de ce type : il



(de la même façon qu'on peut contribuer à la page d'une ville que l'on n'a jamais visitée). Dans le cas des résumés narratifs, on verra qu'en pratique la synthèse encyclopédique obéit à des règles un peu différentes de ces principes professés : le résumé tolère par exemple que les contributeurs·rices s'appuient directement sur l'œuvre (sans leur demander de synthétiser des résumés existants). En réponse au problème de l'impossible accès à l'expérience de lecture, Wikipédia offre donc un espace contraint de production de discours sur les œuvres que l'on peut facilement décrire et dont je pourrai (et dont il faudra) restituer les biais.

Les spécificités de Wikipédia offrent une réponse à un deuxième enjeu méthodologique que Marie Parmentier formule comme un risque de l'étude des lectures effectives : celui de ne montrer que la dimension d'appropriation subjective et singulière par les individus, au détriment de l'effet du texte comme phénomène récurrent et partagé<sup>7</sup>. Ce risque conduit Parmentier à recommander l'identification prioritaire de phénomènes de « réceptions partagées entre plusieurs lecteurs, voire par l'immense majorité d'entre eux<sup>8</sup> ». Or la variété des résumés produits par différentes personnes à partir d'un même texte est un exemple classique<sup>9</sup> du rôle joué par la lecture dans l'existence d'un récit et du fait que ce récit est une construction mentale bien plus qu'un texte, comme l'a souligné par exemple Todorov :

Comment connaissons-nous ce qui se produit lors de la lecture ? Par introspection ; et, si nous cherchons à confirmer une impression, nous avons recours aux récits que d'autres peuvent nous faire de leur lecture. Cependant, deux récits portant sur le même texte ne seront jamais identiques. Comment expliquer cette diversité ? Par le fait que ces récits décrivent, non l'univers du livre lui-même, mais cet univers transformé, tel qu'il se trouve dans la psyché de chaque individu<sup>10</sup>.

Sans abandonner l'intérêt premier pour le dissensus, je compte sur les contraintes de Wikipédia pour produire une homogénéité relative qui court-circuite le problème de l'idiosyncrasie des lectures individuelles. En effet, en raison de l'ambition encyclopédique de Wikipédia (ambition dont la définition est toutefois loin d'être claire), les traces produites sont d'emblée orientées vers la co-construction d'un discours commun disponible pour tou-te-s : la singularité de l'appropriation — tout particulièrement sa dimension subjective, affective et évaluative — y est explicitement rejetée. Dans le même temps, l'infrastructure de Wikipédia archive et rend lisibles toutes les interactions individuelles qui négocient ce discours commun. Chaque fois qu'un fragment d'article est lu par un-e internaute, il ouvre une possibilité de contestation, d'amélioration, de modification ou d'assentiment par défaut. Autre-

---

suffit d'entrer le titre de la page dans la barre de recherche de Wikipédia en français ou d'ajouter la forme abrégée au chemin <https://fr.wikipedia.org/wiki/> pour accéder à la dernière version disponible de chaque page.

7. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 129.

8. *Ibid.*, p. 138.

9. Umberto ECO, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 11.

10. Tzvetan TODOROV, « La lecture comme construction » [1975], dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 90.

ment dit, la négociation intersubjective et le type de discours visé régulent la diversité des effets et des appropriations, certes en éliminant potentiellement au passage certains types d'effets des discours (en premier lieu ses effets affectifs).

Pourtant, à l'infinité des appropriations subjectives ne s'oppose pas alors nécessairement une série d'effets convergents. Le cas du dissensus sur « ce qu'il se passe » dans une scène sexuelle nous empêche par conséquent de rabattre la question de l'effet sur l'expérience d'une « immense majorité » comme le suggérait Parmentier dans une approche beaucoup plus convergente de l'effet. Au contraire, ces désaccords, dans leur régularité même, me permettront d'affronter la question soulevée en introduction (voir *supra*, p. 15) : comment un même récit peut-il produire des réceptions à la fois partagées et divergentes ?

Si toutes les dimensions de l'interprétation (ou non) de violences sexuelles sont susceptibles d'être problématisées autour de cette interrogation, Wikipédia permet une observation de ces variations dans sa forme en quelque sorte la plus pure : celle de la compréhension apparemment très « littérale » des actions narratives, lorsque l'on cherche à résumer ce qu'il se passe à l'exclusion de toute autre procédure interprétative.

## 1.2. Une approche *folk* pour théoriser l'effet d'un récit

L'étude de la production de résumés d'œuvres narratives sur Wikipédia présente un intérêt complémentaire, au-delà de mon souhait de partir de lectures effectives : il est impossible de présumer *a priori* des compétences des contributeurs·rices et de leur familiarité avec les champs disciplinaires associés (par exemple par le biais de leur formation scolaire ou universitaire). Ces compétences sont probablement très hétérogènes et ne sont explicitées que ponctuellement dans les pages personnelles des contributeurs·rices inscrit·es. Il serait évidemment hâtif d'en faire un échantillon représentatif : contribuer à Wikipédia est une pratique minoritaire parmi les lecteurs·rices et spectateurs·rices. Toutefois, Wikipédia présente à la fois une diversité de niveaux d'engagements dans l'entreprise encyclopédique (de l'IP de passage aux wikipédien·nes chevronné·es) et un gradient de compétences liées aux œuvres narratives qui distinguent cet espace à la fois de l'homogénéité relative de la critique universitaire et de celle que pourrait par exemple rechercher une enquête sur la réception d'une catégorie sociale ou d'une classe d'âge.

Cet espace est ainsi l'occasion de dépasser « l'opposition faussement intuitive entre lecture savante et lecture courante, qui régit une bonne part des discours sur la lecture<sup>11</sup> »

11. Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire » [2017], *op. cit.*, p. 126. C'est tout le paradoxe de l'apport de Michel Picard d'avoir théorisé la lecture littéraire par la dialectique entre plusieurs niveaux de lecture — donnant une place à l'immersion guidée par les affects à côté de la réflexivité plus distanciée — et en même temps d'avoir stigmatisé avec force une lecture privée du pôle de la distanciation : cette anti-lecture

au profit de l'approche plus graduelle proposée en introduction (voir *supra*, p. 24) : les résumés Wikipédia sont un endroit tout indiqué pour observer des interprètes se situer « au niveau de l'histoire », de la compréhension narrative, non pas parce qu'ils ou elles seraient des interprètes naïfs·ves aux compétences limitées, mais parce que c'est ce que leur demande le résumé comme genre discursif. C'est précisément l'occasion d'observer quelles compétences et procédures sont engagées dans ce travail de « simple » compréhension narrative.

La prise en compte d'un gradient de compétences dans la production de savoirs et de discours sur un récit rejoint les réflexions épistémologiques du champ des recherches *folk*. Les recherches *folk* constatent la nécessité opératoire dans notre quotidien de disposer de théories profanes pour organiser nos perceptions et nos activités, qu'il s'agisse de rattacher l'action d'un·e ami·e à une intention ou d'utiliser le langage pour parler du monde. Les théories narratives récentes ont déjà exploité les apports de la *folk psychology* pour proposer une approche renouvelée de notre engagement cognitif dans le récit selon des procédures analogues à l'interprétation d'actions et d'intentions de personnes réelles<sup>12</sup>. Je souhaiterais élargir cette approche des études littéraires aux savoirs pré-théoriques (*folk*) sur la fiction, la littérature et l'interprétation, et y intégrer la linguistique *folk* pour rendre compte de l'importance de la réflexion métalinguistique des interprètes.

Le paradigme *folk* nous invite en même temps à nous pencher sur de nouveaux corpus, non professionnels. Cette proposition ne peut qu'être stimulante dans le cas des études littéraires ou transmédias : non seulement certains champs de savoirs ont été largement construits par des communautés d'amateurs·rices (pensons aux savoirs sur la *fantasy* ou la science-fiction), mais de façon plus large, une connaissance des œuvres circule hors des savoirs professionnels universitaires. Bien que Gaëlle Labarta ait proposé d'étendre la notion de critique à la « *folk critique*<sup>13</sup> » afin d'intégrer les discours natifs du web des lecteurs·rices ordinaires, j'éviterai de mon côté de parler de critique dans le cas du discours encyclopédique de Wikipédia sur des œuvres de fiction puisque Wikipédia rejette précisément les traits les plus saillants du genre de la critique (en particulier les jugements de goût et de valeurs). En revanche, il me semble pertinent de parler d'une construction *folk* des savoirs dans la mesure où l'environnement Wikipédia organise une pratique profane, non professionnelle, de la construction d'un savoir encyclopédique (ce qui n'empêche aucunement de la part de certain·es contributeurs·rices une maîtrise de procédures complexes destinées à produire ce savoir).

---

est alors associée à l'aliénation, aux romans de gare et collections « Harlequin », aux catégories défavorisées et au modèle de la télévision (Michel PICARD, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986).

12. Voir par exemple Alan PALMER, *Fictional Minds*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 2004.

13. Gaëlle LABARTA, *Le Discours critique et ses valeurs. Une éthique des vertus discursives à partir de quelques polémiques en littérature française contemporaine*, Université Paris 13, 19 décembre 2019, p. 166-224.

Se pose cependant la question de la validité scientifique de ces savoirs *folk* et des théories qui les organisent : faut-il seulement les identifier pour les rejeter ensuite du côté d'un sens commun naïf ou erroné ? Dans le champ de l'analyse du discours en France, Marie-Anne Paveau a invité au contraire à intégrer épistémologiquement les théories *folk* sur le langage à la théorie linguistique : dans la mesure où elles organisent les perceptions et les expériences des sujets, elles permettent à la recherche de comprendre les données empiriques : « les propositions folk ne sont en effet pas forcément des croyances fausses à éliminer de la science mais constituent des savoirs perceptifs, subjectifs et incomplets, à intégrer aux données scientifiques<sup>14</sup> ».

Cette approche me semble particulièrement pertinente pour étudier dans une perspective théorique les discours des wikipédien·nes sur les interactions sexuelles dans des récits de fiction. En effet, dès lors qu'ils ou elles cherchent à négocier, justifier ou contester l'état du discours encyclopédique co-construit, leurs arguments vont tenter d'articuler et de confronter des théories minimales sur l'interprétation, sur la fiction, sur les composantes d'un récit en général mais aussi sur le langage, l'éthique et la sexualité. C'est aussi à l'aune de ces théories incomplètes et composites que se prendront des décisions sur ce qui constitue un discours vrai, juste ou encyclopédique sur un récit de fiction sur Wikipédia. Mon hypothèse de travail plus large est qu'il n'est pas possible de théoriser l'interprétation des violences sexuelles dans les récits de fiction sans intégrer cette impureté théorique.

De façon plus spécifique au cas de Wikipédia, je m'interrogerai sur la façon dont ces opérations d'interprétation sont régulées, favorisées ou au contraire rejetées par les normes épistémologiques et discursives propres à Wikipédia.

### 1.3. Analyser des discours natifs du web dans leur environnement technodiscursif

La constitution d'un corpus de discours à partir des archives de Wikipédia implique une méthodologie spécifique. En effet, ce corpus réunit des discours natifs du web : contrairement aux textes ou discours produits initialement pour un autre médium et qui font ensuite l'objet d'une diffusion en ligne, que ce soit spécifiquement sur le web ou plus largement par le biais d'Internet<sup>15</sup> (la reproduction d'un article de presse des années 70, d'un roman

---

14. Marie-Anne PAVEAU, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? Une approche anti-éliminativiste des théories folk », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 139-140, décembre 2008, p. 93-109.

15. Le web, créé grâce à l'invention du protocole HTTP et des URL, permet la consultation de pages disponibles sur des sites par le biais d'un navigateur. Internet désigne le réseau informatique qui sert de canal à ce type de communication. Un grand nombre de discours numériques produits sur Internet ne le sont pas sur le web (par exemple les discours produits par messagerie électronique).

du XVII<sup>e</sup> siècle ou la diffusion d'un support de cours saisi sur un traitement de texte par exemple), les discours natifs du web constituent « des productions verbales élaborées en ligne<sup>16</sup> », ici sur le web, « dans un écosystème numérique connecté ». À cet égard, « ils ne sont plus seulement langagiers, mais métissés de technologie<sup>17</sup> » — Marie-Anne Paveau va jusqu'à parler de « technodiscours »<sup>18</sup> : leur nature n'est pas dissociable de l'interface technologique dans laquelle ils sont produits et reçus, si l'on pense par exemple au rôle de l'hyperlien, particulièrement central dans le cas de Wikipédia<sup>19</sup>.

Je m'attarderai ici assez longtemps sur les spécificités de cet environnement et serai bien plus brève pour présenter les environnements numériques d'autres corpus de cette thèse, pour deux raisons. Tout d'abord, je n'aurai pas besoin ensuite de rappeler les généralités méthodologiques sur le traitement des discours natifs du web exposées ici. J'estime ensuite que Wikipédia est un environnement non seulement complexe mais très idiosyncrasique à l'intérieur du web participatif : les données que j'exposerai ont des chances d'être réellement hermétiques pour mes lecteurs-rices sans ce détour, à moins qu'ils ou elles n'aient une expérience conséquente de contribution à l'encyclopédie. Au contraire, pour d'autres corpus, j'ai fait le pari qu'une relative familiarité de mes lecteurs-rices avec des environnements numériques proches assurerait une compréhension plus immédiate et qu'une rapide description de l'environnement numérique serait suffisante.

La lecture, la production de discours et les interactions sont fortement contraintes par l'environnement technologique de Wikipédia. Fondé sur le logiciel MediaWiki, le cœur de cette technologie et de l'identité de Wikipédia est la possibilité pour chaque lecteur-riche de modifier le contenu d'une page, même sans inscription. À l'inverse, il est par exemple impossible d'écrire un commentaire sous un article, à la différence de la plupart des environnements du web social. On peut, lorsqu'on est inscrit-e, mettre une page sur sa « liste de suivi » pour rester informé-e de toutes les modifications qui y ont lieu, mais on ne peut pas demander d'autres contributeurs-rices en ami-es. Modifier une page est désormais une opération relativement intuitive et ergonomique, mais discuter avec d'autres contributeurs-rices ou personnaliser sa page utilisateur requiert une maîtrise technique beaucoup plus poussée. Derrière ces paramètres, ces possibilités et ces impossibilités se dessine ainsi la définition de Wikipédia comme encyclopédie collaborative, tournée vers la production d'un savoir en

---

16. Marie-Anne PAVEAU, *L'Analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, 2017, p. 8.

17. Marie-Anne PAVEAU, « L'intégrité des corpus natifs en ligne. Une écologie postdualiste pour la théorie du discours », *Cahiers de praxématique*, n° 59, Presses universitaires de la Méditerranée, juin 2012, p. 65-90.

18. Marie-Anne PAVEAU, *L'analyse du discours numérique* [2017], *op. cit.*, p. 9.

19. L'hyperlien est probablement l'élément technique intégré au langage verbal le plus emblématique des discours numérique, mais le développement des réseaux sociaux va de pair avec une explosion de ces énoncés technodiscursifs : Paveau mentionne par exemple le hashtag, les pseudos cliquables ou les opérations comme le *like*, le *fav*, le *retweet* ou la demande en ami-e (Marie-Anne PAVEAU, « L'intégrité des corpus natifs en ligne. Une écologie postdualiste pour la théorie du discours » [2012], *op. cit.*).

commun. Cet horizon est évidemment très différent des réseaux sociaux ou de la presse en ligne : l'interface ne cherche pas à produire les mêmes types d'engagement de la part de ses utilisateurs·rices et les possibilités techniques déterminent donc les types de discours possibles.

Wikipédia est un environnement qui non seulement fait évoluer sa technologie pour contraindre ou faciliter les opérations discursives qu'elle estime favorables à son objectif, mais se dote également de règles et de recommandations élaborées par et pour sa communauté, qui constituent une strate complémentaire de détermination des interactions discursives. Ces recommandations pourront concerner aussi bien des gestes discursifs exclusivement techniques, comme la règle des trois révocations<sup>20</sup>, que des normes pragmatiques de régulation affective de la conversation comme l'interdiction des attaques personnelles<sup>21</sup> qui consiste à toujours critiquer des propos et non des personnes.

### 1.3.1. Un environnement technique : traits technodiscursifs du discours et intégrité des données

L'étude des discours numériques natifs, dont font partie les discours natifs du web, appelle des précautions méthodologiques à la fois pour adapter les outils d'analyse et pour préserver l'intégrité des données : il s'agit de tenir compte de leurs spécificités sans les écraser sous un traitement ou des outils inadaptés. Marie-Anne Paveau caractérise ces spécificités autour de six traits dominants<sup>22</sup> qui s'expriment différemment en fonction des interfaces et dont j'expliciterais rapidement la manifestation sur Wikipédia.

1. Le caractère composite du discours, qui mélange technologie et langage en intégrant éventuellement une hybridité sémiotique avec l'intégration d'image, de son ou de vidéo. Pour Wikipédia, le wikicode formalise la mixité du langage dans une syntaxe simple qui permet au logiciel MediaWiki d'opérer cette composition.
2. La délinéarisation du discours par les bifurcations introduites par le lien hypertexte. Ce qui est déjà une caractéristique centrale du web devient pour les wikis le cœur de la structure encyclopédique et de l'architecture du savoir : ces liens ont la particularité pour Wikipédia d'être majoritairement internes à l'encyclopédie, renvoyant systématiquement vers d'autres articles de Wikipédia (les liens externes ont leur propre section ou bien sont intégrés aux notes). Syntaxiquement, le lien interne ne désigne

---

20. « Wikipédia:Règle des trois révocations » (WP:RTR) : cette règle interdit de retirer ou de réintroduire plus de deux fois une contribution en l'espace de vingt-quatre heures. La règle invite à discuter pour trouver un compromis. Enfreindre cette recommandation expose à un blocage temporaire mais celui-ci n'est pas automatisé par la technologie de Wikipédia — la sanction est appliquée par un administrateur.

21. « Wikipédia:Pas d'attaque personnelle » (WP:AP).

22. Marie-Anne PAVEAU, *L'analyse du discours numérique* [2017], *op. cit.*, p. 28-29.

pas une URL mais le nom de l'article ou de la page visée inscrite grâce au wikicode : « *Lolita* est un [[Roman (littérature)|roman]], écrit en [[anglais américain]], de l'[[écrivain]] [[Russie|russe]] naturalisé [[États-Unis|américain]] [[Vladimir Nabokov]] ».

3. L'augmentation de l'énonciation qui va déstabiliser la notion classique d'énonciateur. On trouve sur Wikipédia à la fois une structure conversationnelle hiérarchisée en pages de discussion (dont les échanges peuvent toujours se poursuivre) et le cas de l'écriture collaborative sous une forme technologiquement structurée et permanente.
4. Le caractère relationnel du discours, qui interagit avec d'autres discours, des lecteurs-rices ou des machines. On verra que l'activité de Wikipédia est constituée à la fois de modifications de contributeurs-rices et de modifications effectuées automatiquement par des programmes.
5. L'investigabilité d'un « univers qui n'oublie rien et qui est parcouru d'outils de recherche et de redocumentation<sup>23</sup> ». Dans le cas de Wikipédia, cette investigabilité repose sur l'archivage systématique réalisé par le site lui-même de l'ensemble des modifications effectuées.
6. L'imprévisibilité de la mise en forme, réalisée automatiquement. Sur ce point, Wikipédia présente une stabilité assez remarquable en apparence, mais les interfaces peuvent en réalité varier (de façon limitée). Cette imprévisibilité est plus importante dans le cas d'autres environnements dont la mise en forme a considérablement varié au cours du temps, y compris en ce qui concerne l'ordre d'affichage des discours (cet ordre a pu être chronologique à certains moments, régi par un algorithme prenant en compte la popularité à d'autres). Cette dimension oblige à se rappeler en permanence que ce que l'on observe sur une page à tel moment ne correspond pas nécessairement à ce que pouvait voir l'auteur-riche d'un commentaire par exemple.

La constitution d'un corpus à partir d'un seul environnement évite pour le moment les limites méthodologiques d'une comparaison d'énoncés issus d'environnements en ligne très différents. Wikipédia a de surcroît l'avantage d'être une interface qui limite les variations d'affichage en fonction de l'utilisateur-riche : la création d'un compte permet certains types d'affichage idiosyncrasiques comme la liste de suivi, mais les pages restent dans l'ensemble indépendantes de l'utilisateur-riche. C'est un avantage épistémologique puisque le contenu varie peu en fonction de l'identité numérique de l'internaute (contrairement, par exemple, à une page Facebook).

Il faut toutefois nuancer cette homogénéité dès lors qu'il s'agit de modifier un contenu ou d'en créer un. Tout d'abord, l'utilisateur-riche a en effet le choix entre deux modes d'édition dont le rapport au langage numérique est assez différent : l'éditeur visuel et le wikicode.

---

23. *Ibid.*, p. 29.

L'éditeur visuel privilégie une édition intuitive proche du traitement de texte, tandis que le wikicode offre davantage de possibilités mais nécessite un apprentissage. De surcroît, d'autres interfaces plus complexes existent pour les contributeurs·rices inscrit·es, pour les administrateurs·rices et de nombreuses modifications sont effectuées par des programmes qui par définition n'interagissent qu'avec le wikicode.

Il n'est donc pas forcément possible de restituer cette variété de forme et d'apparition du discours dans l'analyse, alors que celle-ci peut être déterminante. Par exemple, la décision de modifier une version de l'article peut dépendre de l'interface à travers laquelle elle m'apparaît : consulter le *diff* d'une modification récente d'un article depuis ma liste de suivi ou parce qu'une notification m'indique que ma contribution (ici une révocation d'une autre modification) a été révoquée va donner lieu à une lecture en wikicode avec la mise en évidence visuelle des quelques fragments modifiés par rapport à la version précédente.

FIGURE 1.1 – Le « diff » en wikicode m'indiquant la révocation de ma version.

Version du 4 juin 2020 à 13:31 (modifier)  
 Anne [redacted] (discuter | contributions)  
 (Annulation de la modification de [redacted] (d))  
 (Balise : Annulation)  
 ← Modification précédente

Version du 18 juin 2020 à 08:38 (modifier) (annuler)  
 [redacted] (discuter)  
 (Annulation de la modification de Anne [redacted] (d))  
 (Balise : Annulation)  
 Modification suivante →

Ligne 6 :

nom de naissance = Adeline Virginia Alexandra Stephen	nom de naissance = Adeline Virginia Alexandra Stephen
surnom =	surnom =
-   activités = <b>Écrivaine</b>	+   activités = <b>Écrivain</b>
date de naissance = {{date 25 janvier 1882 en littérature}}	date de naissance = {{date 25 janvier 1882 en littérature}}

Si je ne suis pas une contributrice de cette page et que j'y accède au même moment depuis la consultation classique de la version la plus récente, dans son rendu visuel et sans voir immédiatement les modifications qui ont été faites, je ne prendrai pas forcément la même décision. Dans un cas, je me demanderai si la modification (ici une révocation de ma propre modification) améliore ou détériore l'article, si la nouvelle version est meilleure que la précédente. Dans l'autre cas, il faudra qu'en lisant ou parcourant l'article j'estime qu'une partie (la profession « écrivain » dans l'infobox) devrait ou pourrait être rédigée autrement et que j'en imagine moi-même la forme, sans connaître l'historique des modifications.

Dans cette thèse, les résultats sont principalement présentés en wikicode afin de rendre plus lisible l'intégration de la technique au langage dans la syntaxe wiki, mais avec des allègements ponctuels sur des éléments complexes ou automatisés. Plus riche techniquement et sémantiquement qu'un copier-coller de surface qui éliminerait toute la profondeur hypertextuelle et la structure hiérarchique du discours, ce choix fait cependant disparaître la



FIGURE 1.2 – La nouvelle version, vue depuis la page de l'article (terme modifié en bas à droite).

**Virginia Woolf**, née **Adeline Virginia Alexandra Stephen** le 25 janvier 1882 à **Londres** et morte le 28 mars 1941 à **Rodmell (Royaume-Uni)**, est une **femme de lettres anglaise**. Elle est l'un des principaux écrivains **modernistes** du **xx<sup>e</sup> siècle**.

Dans l'entre-deux-guerres, elle est une figure marquante de la société littéraire londonienne et un membre central du **Bloomsbury Group**, qui réunit des écrivains, artistes et philosophes anglais. Les romans *Mrs Dalloway* (1925), *La Promenade au phare* (1927), *Orlando* (1928) et *Les Vagues* (1937), ainsi que l'essai féministe *Une chambre à soi* (1929), demeurent parmi ses écrits les plus célèbres.

En 1941, à l'âge de 59 ans, elle se suicide par noyade dans l'**Ouse**<sup>1</sup>, près de **Monk's House**, dans le village de **Rodmell**, où elle vivait avec son mari **Leonard Woolf**.

## Biographie

### Famille et enfance



Virginia Woolf est née à **Londres** de Sir **Leslie Stephen** et **Julia Stephen Duckworth** <sup>(en)</sup> (dite aussi Julia Prinsep, née Julia Jackson : 1846-1895), elle fut éduquée par ses parents à leur domicile du 22 Hyde Park Gate, **Kensington** dans une ambiance littéraire de la haute société.

Les parents de Virginia sont tous deux veufs lorsqu'ils se marient. Leur maison abrite les

**Virginia Woolf**

Virginia Woolf en 1927.

<b>Nom de naissance</b>	Adeline Virginia Alexandra Stephen
<b>Naissance</b>	25 janvier 1882 Kensington, Londres, Royaume-Uni
<b>Décès</b>	28 mars 1941 (à 59 ans) Rodmell, Sussex de l'Est, Royaume-Uni
<b>Activité principale</b>	Écrivain

dimension visuelle de l'interface que conserverait la capture d'écran. Il était cependant impossible de présenter lisiblement les résultats du corpus Wikipédia, tout particulièrement les séries de révisions, sous cette forme.

En dehors de ces variations, la relative homogénéité technodiscursive du corpus Wikipédia facilite les comparaisons à la fois synchroniques et diachroniques. La coexistence de Wikipédias en plusieurs langues permet en effet des comparaisons synchroniques entre les résumés d'une même œuvre. Cependant, la richesse de Wikipédia pour mon étude repose principalement sur les comparaisons diachroniques que son infrastructure logicielle rend possible : une page Wikipédia se présente toujours accompagnée de son historique, où chaque version de l'article issue de chaque modification (de l'ajout de plusieurs paragraphes complets à la correction d'une coquille orthographique) est archivée et disponible pour l'utilisateur-riche. Cet archivage systématique ne ménage que quelques exceptions (diffamation, violation de droit d'auteur, incitation au crime...), certes susceptibles de changer avec le temps ou avec l'évolution technique du site. Il constitue à la fois une matière exceptionnelle pour la recherche et un exemple de prise en compte très précoce, interne et

ambitieuse des enjeux contemporains d'archivage du web<sup>24</sup>. Enfin, la politique de Wikipédia consiste à ne réserver qu'un minimum de données ou d'outils aux administrateurs·rices du site : Wikipédia rend disponible à n'importe quel·le internaute, même non enregistré·e, des outils d'exploration, d'exportation et de comparaison des historiques. Cet archivage inclut une préservation des métadonnées qui évolue elle aussi avec les différentes Wikipédias mais qui contextualise les révisions : date et heure, commentaires de modification, pseudonyme ou adresse IP des contributeurs·rices, lien vers leur page de discussion personnelle, vers la liste de leurs contributions, informations complémentaires éventuelles sur le logiciel ou le matériel utilisé pour modifier (« modification par mobile » par exemple).

### 1.3.2. Un environnement de règles sociales et discursives

Si l'environnement technologique fondé sur MediaWiki impose des contraintes sans marge de manœuvre (je ne peux pas commenter un article dans un espace dédié comme sur un journal en ligne), un nombre considérable de normes sur Wikipédia ne sont pas appliquées par la technologie elle-même mais par la communauté (je peux techniquement enfreindre la règle des trois révocations mais je m'expose à être bloquée par un·e administrateur·rice). Ces règles servent à réguler la façon dont les utilisateurs·rices interagissent et produisent des contenus encyclopédiques par le biais de la technologie. Elles sont formulées comme des recommandations susceptibles d'être renégociées à l'exception des cinq principes fondateurs, dont le dernier stipule qu'il n'existe pas de règles fixes et qu'aucune règle n'est absolue. Les Wikipédias des différentes langues étant indépendantes, ces autres règles peuvent varier à la fois dans le temps et dans l'espace, mais il y a généralement une circulation des normes d'une communauté à l'autre. Les normes sont fréquemment mentionnées sous une forme abrégée dans les échanges et font toutes l'objet de pages dédiées dont l'écriture est elle-même collaborative. Les liens internes permettent d'y renvoyer dans les commentaires et dans les échanges.

Bien qu'il existe un nombre de recommandations trop important pour qu'un·e wikipédien·ne les connaisse toutes, les règles les plus stables sont contenues ou déduites des principes fondateurs : l'interdiction des travaux inédits (« TI » en français ou « OR » en anglais) se rattache à la définition de Wikipédia comme encyclopédie synthétisant des sources secondaires, et l'exigence de citer ses sources (instaurée progressivement<sup>25</sup>) vient appuyer la recherche de la neutralité de point de vue (« NPOV »). Outre sa licence libre (dont le co-

24. Evelyne BROUDOUX, « Wikipédia, objet de recherches : entre observations, expérimentations et co-constructions », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 55-73.

25. Pierre-Carl LANGLAIS, « {{Référence nécessaire}} L'émergence d'une norme wikipédienne (2003-2009) », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 77-90.

rollaire est le respect du droit d’auteur), Wikipédia se définit par sa démarche collaborative radicale. Son ouverture à toute contribution implique des « règles de savoir-vivre » en cas de désaccord éditorial et de conflit :

vous êtes tenu de respecter les autres wikipédiens, même lorsqu’il y a désaccord. Restez toujours poli, courtois et respectueux. Recherchez le [[Wikipédia:consensus|consensus]]. Ne vous livre pas à des [[Wikipédia:Pas d’attaque personnelle|agressions contre des personnes]], ni à des généralisations insultantes. [[Wikipédia:Gardez votre calme|Gardez votre sang-froid]] lorsque l’atmosphère chauffe. Évitez les [[Wikipédia:guerre d’édition|guerres d’édition]]. Ne perdez pas de vue qu’il y a {{nombre|{{NUMBEROFARTICLES}}|articles}} différents sur la Wikipédia francophone, sur lesquels vous pouvez travailler et discuter. Agissez de bonne foi et partez du principe que vos interlocuteurs [[Wikipédia:Supposer la bonne foi|font de même]], sauf preuve flagrante du contraire. Efforcez-vous d’être ouvert, accueillant et amical<sup>26</sup>.

De ce principe découlent donc des recommandations éthiques, affectives et comportementales formalisées par des pages correspondantes<sup>27</sup> mais aussi un principe éditorial et épistémologique central : l’injonction à rechercher le consensus par la discussion. Pour comprendre le devenir des conflits d’interprétation sur des violences sexuelles fictionnelles — dont les enjeux éthiques et politiques sont forts — il faudra donc prendre en compte l’appropriation très forte par les wikipédien·nes chevronné·es de cette culture éthique singulière propre à Wikipédia.

Notons enfin que l’ensemble de ces normes élaborées collectivement pour organiser la communauté Wikipédia et son projet éditorial au-delà de sa base logicielle peut aussi aboutir à la création d’éléments technodiscursifs nouveaux, comme le modèle « {{référence nécessaire}} », ou à des innovations technologiques qui vont favoriser leur application, comme l’automatisation de certaines procédures de veille.

## 1.4. Présentation et méthodes de construction du corpus

Le corpus Wikipédia a été élaboré à partir d’une sélection de récits de fiction pour lesquels j’avais soit moi-même identifié des violences sexuelles, soit une connaissance préalable de l’identification de telles violences par une partie du public ou du lectorat. J’ai associé à cette sélection un ensemble d’adaptations cinématographiques lorsqu’il en existait. Certaines œuvres ont été retenues avant d’être écartées lorsqu’un premier traitement des données ne faisait finalement pas apparaître de dissensus. Les œuvres exploitées pour le corpus à l’issue de cette sélection sont les suivantes :

26. « Wikipédia:Principes fondateurs » (WP:PF).

27. La formulation du principe sous forme d’appel à une série de recommandations grâce aux liens internes montre l’architecture des règles qui double celle du savoir encyclopédique. Elle rend également manifeste l’emploi ordinaire de certains mots ou de certaines expressions et leur emploi spécifique par la communauté Wikipédia (« Gardez votre calme », « bonne foi », « consensus »).

- Le roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) et son adaptation cinématographique par Stephen Frears (*Les Liaisons dangereuses*, 1988 – j’y ferai référence sous son titre anglophone, *Dangerous Liaisons*, pour plus de clarté).
- Le roman *Les Trois Mousquetaires* d’Alexandre Dumas (1844).
- Le roman *Tess d’Urberville* de Thomas Hardy (1891) et ses adaptations en film par Roman Polanski (*Tess*, 1979) et en mini-série par David Blair (*Tess of the d’Urbervilles*, 2008).
- Le roman *Autant en emporte le vent* (*Gone with the Wind*) de Margaret Mitchell (1936) et son adaptation par Victor Fleming sous le même titre (1939).
- Le roman *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955) et son adaptation cinématographique par Stanley Kubrick sous le même titre (1962).
- Le film *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), adapté du roman de Philip K. Dick *Les Androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?* (non inclus dans le corpus<sup>28</sup>).
- Le film *Nola Darling n’en fait qu’à sa tête* (*She’s Gotta Have It*) de Spike Lee (1986).
- Le film *Garçon d’honneur* (*The Wedding Banquet*) d’Ang Lee (1993).
- Le roman *Disgrâce* de J. M. Coetzee (1999).

J’ai initialement réuni les pages correspondant à ces œuvres dans quatre Wikipédias différentes (Wikipédia en anglais, en français, en italien et en espagnol) ; à ces pages s’ajoutent des pages consacrées à leurs personnages, qui sont alors traités de façon transmédiatique. J’ai utilisé l’outil d’exportation de Wikipédia pour obtenir l’intégralité des versions de ces pages (à l’exception des images) dans un fichier XML, afin de permettre une exploration par requêtes des versions successives (700 révisions en moyenne par page, jusqu’à 7800 pour la page « *Blade Runner* (film) » de la Wikipédia en anglais). L’historique s’interrompt pour presque tous les historiques à la date d’exportation de la page en 2020, à l’exception d’une page sur laquelle j’étais moi-même intervenue en tant que contributrice en 2018 et dont j’ai donc exclu toutes les révisions à partir de la mienne<sup>29</sup>. Les historiques des pages consacrées aux films *Nola Darling n’en fait qu’à sa tête* et *Garçon d’honneur* sur la Wikipédia en anglais ont été exportés en 2022 et celle consacrée au roman *Disgrâce* en 2024.

J’ai ensuite éliminé une partie importante de ces pages lorsqu’elles ne présentaient pas de données susceptibles d’intégrer le corpus. Les pages identifiées sur Wikipédia en italien et Wikipédia en espagnol en particulier comportaient fréquemment des résumés traduits de l’anglais, parfois du français, avec peu d’interventions et une stabilité qui ne faisait pas

---

28. La scène étudiée dans *Blade Runner* n’a pas d’équivalent suffisamment proche dans le roman de Philip K. Dick.

29. Il s’agit de l’historique de la page « *Lolita* » de Wikipédia en français, arrêté au 1<sup>er</sup> octobre 2018.

apparaître de dissensus interprétatif. Wikipédia en français pratiquait de surcroît plus fréquemment une forme de résumé restreint au nœud de l'intrigue plutôt qu'un résumé complet de l'intrigue allant jusqu'au dénouement : le passage étudié était alors beaucoup plus souvent absent du résumé. Cela explique en partie la prédominance de Wikipédia en anglais dans les données produites au terme de ce processus.

Les références aux pages conservées dans le corpus suivent une nomenclature régulière, par exemple WIKI-EN/Lo\_1962 pour la page « *Lolita* (film, 1962) » consacrée à *Lolita* de Kubrick dans Wikipédia en anglais. J'ai fait le choix de réunir les adaptations sous le code de l'œuvre adaptée si celle-ci faisait partie du corpus, y compris lorsque le titre différait et sans tenir compte des traductions du titre en fonction de la langue de l'article. Les pages consacrées à des personnages sont désignées par une nomenclature analogue sans le code chronologique : par exemple, WIKI-FR/3M\_Milady pour la page consacrée au personnage de Milady des *Trois Mousquetaires*. L'extension « \_PDD » est ajoutée s'il s'agit de la page de discussion d'un article. Dans le cas des articles très dynamiques, les discussions sont régulièrement archivées par Wikipédia pour préserver la lisibilité des discussions en cours : j'ai alors indiqué le numéro de l'archive (par exemple « PDD\_2 »).

L'exploration de ces historiques complets visait à retracer les différents discours successifs résumant une scène précise ou un passage du récit. Cette démarche m'a permis pour chaque page de reconstituer un historique restreint où ne figurent que les révisions modifiant telle ou telle partie du résumé. Pour cela, j'ai utilisé conjointement un traitement en ligne, fortement contextualisé, et un traitement par extraction à partir des fichiers d'historiques exportés. La méthode fonctionnait ainsi par allers-retours entre deux types d'outils :

- les outils de requête d'un éditeur de texte (Notepad++) m'ont permis d'explorer le fichier XML rassemblant toutes les versions successives de la page. Dans un premier temps, je me suis appuyée sur des recherches par mots-clefs liés aux interactions sexuelles<sup>30</sup>, puis sur des recherches à partir d'expressions régulières plus stables et peu significatives repérées à proximité du mot-clef : cette deuxième phase me permettait alors de voir si ce mot-clef ou d'autres éléments significatifs étaient remplacés dans la succession des révisions de ce passage et de sélectionner les révisions-pivots<sup>31</sup>. Cette méthode a permis de traiter un très grand nombre de versions de la façon la plus exhaustive possible, en mettant en évidence des modifications parfois

30. Il pouvait s'agir de termes transversaux comme « viol- », « sédu- », « seduc- », « rape », « sex- » ou plus rarement de termes déjà spécifiques à l'œuvre qui permettaient alors de repérer facilement les segments de l'article où une scène est évoquée (les différents mots désignant l'escalier pour *Autant en emporte le vent* par exemple).

31. Pour les mots-clefs liés aux violences sexuelles, la deuxième phase était évidemment cruciale pour identifier toutes les variations sur un même fragment de résumé, sans quoi la méthode aurait été circulaire et n'aurait pas fait apparaître d'autres mots que ceux, en nombre limité, que j'avais moi-même déjà en tête pour exprimer la contrainte ou la violence.

révoquées après quelques heures ou quelques minutes : une démarche par comparaison de points fixes réguliers dans l'historique n'aurait pas pu repérer ces variations pourtant très significatives.

- les outils de navigation dans l'historique et de comparaison visuelle de versions (le « diff ») intégrés à Wikipédia m'ont servi à identifier plus précisément le contexte des énoncés et des modifications : l'étendue de la modification globale (a-t-on seulement modifié le fragment analysé ou bien une vingtaine d'éléments en même temps sur toute la page?), les autres contributions de l'auteur·rice à l'article étudié ou à Wikipédia et leur page utilisateur lorsqu'elle existe.
- les deux outils associent au fragment repéré ses métadonnées, en particulier l'auteur·rice, la date précise et un éventuel commentaire de modification.

Cette méthode d'exploration qualitative et non automatisée ne peut prétendre reconstituer avec certitude l'exhaustivité des discours qui synthétisent un même fragment narratif, même si j'ai travaillé en ce sens. Elle présente une faiblesse majeure : si la contextualisation des discours par les métadonnées est à la fois aisée et très puissante, il n'est pas possible d'intégrer systématiquement le contexte global de la page dans son état à chaque instant t dans l'analyse de chaque révision, puisque le co-texte bouge lui aussi en permanence. L'analyse doit donc se contenter la plupart du temps d'une coupe paradigmatique sur un fragment de chaque version, sans quoi la sélection d'historiques restreints perdrait dans l'inflation des éléments contextuels mouvants ce qu'elle fait gagner en intelligibilité.

Le corpus Wikipédia ainsi constitué et traité comporte deux grands ensembles de discours à dominante verbale :

- des énoncés appartenant à la strate de discours encyclopédique qui résume des interactions sexuelles : ils sont le plus souvent tirés du résumé du récit, parfois du résumé introductif de l'article, plus rarement de sections plus thématiques ou d'une section « personnages ». Ces énoncés forment généralement des ensembles stratifiés en différentes versions ou variantes, issues des contributions successives de plusieurs personnes. Chaque énoncé, en dehors de la première occurrence, doit être appréhendé comme un discours « patchwork » qui conserve des éléments du discours précédent et en modifie d'autres, souvent à l'intérieur d'une même phrase ou d'une même proposition.
- les commentaires de modification ou de réversion associées à ces versions et les éventuels échanges qui y sont liés en page de discussion (PDD). Cet ensemble est codifié par l'interface de modification et par les normes d'échanges de Wikipédia mais relève d'une toute autre modalité d'énonciation, individuelle et non plus coénoncée. Certains de ces commentaires sont générés automatiquement par les interfaces logicielles utilisées par les contributeurs·rices (en particulier en cas de réversion) : assez

lourds à la lecture dans ce cas, ils sont le plus souvent omis dans la présentation des résultats par souci de lisibilité. J'ai également éliminé certains commentaires relatifs à d'autres éléments d'une même modification s'ils ne concernaient pas le fragment étudié, pour faciliter la compréhension des données.

Le corpus réuni comprend de surcroît un ensemble d'objets technodiscursifs qui pourront soit être analysés de façon analogue au texte encyclopédique, soit servir à contextualiser les modifications :

- les réversions (ou révocations) : en annulant une révision, la réversion énonce à nouveau, automatiquement, la version précédente. L'énoncé, qui entre dans l'ensemble stratifié décrit plus haut, a donc un statut discursif particulier puisqu'il n'est pris en charge par l'auteur·rice de la révocation que sous la forme d'un geste technique (il n'est pas nécessaire de réécrire l'énoncé précédent mais seulement d'annuler la modification). Ce geste est codé dans les historiques restreints par le symbole  $\mathcal{Q}$ . L'annulation d'une révocation, plus rare et généralement caractéristique des guerres d'édition, est notée par le symbole  $\mathcal{Q}$ .
- les métadonnées automatiques de chaque modification : elles comprennent notamment la date, l'heure, la section concernée, le différentiel d'octets et l'auteur·rice des modifications, identifié·e soit par une adresse IP, soit par un pseudonyme s'il ou elle est inscrit·e. Il peut également s'agir d'un robot que seul le nom rend identifiable. Les métadonnées systématiquement indiquées dans les historiques restreints sont la date et l'auteur·rice de la révision.

## 1.5. Retracer le devenir d'un fragment : l'exemple de la nuit de noces de *Garçon d'honneur*

Ces procédures permettent ainsi de reconstituer à partir de l'historique complet d'une page consacrée à une œuvre une ou plusieurs synthèses retraçant l'évolution diachronique d'un fragment en particulier autour d'une interaction sexuelle. Cette synthèse met en évidence, dans le corpus étudié, la difficulté à atteindre un consensus durable sur ce qu'il se passe précisément dans le récit et sur les mots qu'il convient d'employer pour en faire un résumé.

L'exemple du résumé du film *Garçon d'honneur*, réalisé par Ang Lee, me permettra de donner un premier aperçu d'une oscillation lexicale que l'on retrouvera dans l'ensemble du corpus entre des termes qui renvoient à des actes sexuels consentis et des termes qui

expriment une contrainte voire qui font basculer l'élément narratif du côté de la violence sexuelle.

Dans *Garçon d'honneur*, Wai-Tung, un jeune immigré taïwanais, citoyen américain et homosexuel, organise à l'instigation de son compagnon de longue date (Simon) son propre mariage avec Wei-Wei, artiste-peintre chinoise sans carte verte. Le but de Wai-Tung est que ses parents, résidant à Taïwan, cessent de lui présenter de potentielles épouses. Le film se construit sur deux relances centrales de l'intrigue : la visite des parents à leur fils à New York pour rencontrer sa fiancée et la grossesse de celle-ci à l'issue de la grande fête traditionnelle de mariage imposée par les parents.

L'ébauche d'article créée dans la Wikipédia anglophone en 2004 par un contributeur japonais est rapidement complétée par un résumé plus détaillé de l'intrigue, rédigé par Yacht, un contributeur chinois de la Wikipédia en cantonais et en anglais (avec un niveau intermédiaire d'anglais), qui se présente comme homosexuel et se spécialise dans les articles liés aux droits LGBT, à l'histoire et à la culture gay. Le film étant lui-même en anglais et en mandarin, la page présente des spécificités que l'on peut rattacher à cette intersection linguistique (par exemple les variations dans la romanisation des noms des personnages).

L'article comporte lors de son exportation 340 versions, ce qui est plutôt modeste par rapport au reste du corpus. L'exploration de l'historique (WIKI-EN/WB\_1993) fait apparaître une série de reformulations relatives au rapport sexuel à l'origine de la grossesse de Wei-Wei.



Tableau 1.1 – Historique de la page « *The Wedding Banquet* »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2004-05-27	<i>details</i> the bride Wei-wei (May Chin), an artist who can cannot pay her rent, have Wai-tun had sex with her that night, hoping him to become straight and help her to get her greencard.	Yacht
2004-05-27	<i>copyed, needs more</i> the bride Wei-wei (May Chin), an artist who can cannot pay her rent, <b>asks Wai-tun to have sex</b> with her that night, hoping <b>that he would</b> become straight <b>so she could</b> get her greencard.	Jiang
2005-11-08	the bride Wei-wei (May Chin), an artist who cannot pay her rent, <b>forces</b> Wai-tun to have sex with her that night, hoping that he would become straight so she <b>can really become a part of his family</b> .	IP-1
2006-09-01	<i>some corrections, additions, improved flow</i> <b>After the banquet, Wei-wei seduces the drunken Wai-tun, and becomes pregnant.</b>	Blahedo
2013-10-26	<i>plot point corrections</i> After the banquet, Wei-Wei <b>forces herself on</b> the drunken Wai-Tung, and becomes pregnant.	Sarah McIntosh
2014-05-08	After the banquet, Wei-Wei <b>rapes a drunken Wai-Tung</b> , and becomes pregnant	IP-2
2015-11-18	After the banquet, Wei-Wei <b>has sex with a drunken Wai-Tung</b> , and becomes pregnant	IP-3
2018-09-24	After the banquet, Wei-Wei <b>rapes a drunken Wai-Tung</b> and becomes pregnant.	IP-4
2018-11-14	After the banquet, <b>several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wei-Wei raping an equally drunken Wai-Tung</b> and becomes pregnant.	IP-5
2019-01-13	After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wei-Wei <b>having sex with an equally drunken Wai-Tung who</b> becomes pregnant.	Pincrete
2019-04-10	After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk <b>Wai-Tung</b> having sex with an equally drunken <b>Wei-Wei</b> who becomes pregnant.	IP-6

*Adjusted the plot summary to make it clear that a scene was sexual assault and not just a drunk hook-up. In the film it is explicit that Wai-Tung say no and stop.*

2020-12-15 After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wai-Tung **being taken advantage of by an also drunk** Wei-Wei who becomes pregnant. Venusinfauxfurs

La première formulation de Yacht (« Wei-wei [...] have Wai-tun had sex with her », difficilement traduisible) est rapidement révisée par Jiang, dont l'anglais est la langue première : la syntaxe usuelle est alors corrigée mais au profit d'un nouveau verbe d'action relatif au rapport sexuel – « demande » (« asks »). Cette première version attribuée à l'action de Wei-Wei une intention précise : changer l'orientation sexuelle de son mari et obtenir une carte verte (deux motifs qui n'apparaissent pas explicitement dans le film). Cette dernière motivation est contestée et remplacée par « afin de faire vraiment partie de sa famille » dans une révision en 2005 qui caractérise aussi différemment l'action qui entraîne le rapport sexuel : « force » (« forces ») et non plus « demande » (« asks »). Il s'agit de l'unique contribution à Wikipédia de cette adresse IP.

En 2006, une reprise importante de l'ensemble du résumé par Bladeho modifie à nouveau le verbe d'action : « Wei-Wei séduit<sup>32</sup> Wai-tun qui est ivre » (« Wei-Wei seduces the drunken Wai-tun »). Ce n'est qu'en 2013 que l'on retrouve le sème de contrainte lorsque Sarah McIntosh effectue une substitution décrite comme « corrections d'un élément-clef de l'intrigue » : « séduit » (« seduces ») devient « abuse de » (« forces herself on<sup>33</sup> »). Cette réintroduction ouvre la voie à un renforcement du verbe d'action en 2014, par un·e contributeur·rice sous IP : « viole » (« rapes ») apparaît pour la première fois. Cette nouvelle substitution suggère à la fois que l'expression précédente appelle facilement le lexique du viol tout en étant potentiellement perçue comme un euphémisme suffisamment gênant pour déclencher l'unique contribution de cette IP.

La formulation oscille alors entre les verbes « coucher avec » (« to have sex<sup>34</sup> ») et « violer »

32. Je choisis de traduire le verbe anglais « to seduce » par « séduire » en français. Il faut garder à l'esprit, pour ce cas et pour les nombreuses occurrences qui suivront, que le verbe a en anglais une connotation moins positive, et peut davantage dénoter l'asymétrie et la manipulation en fonction du contexte.

33. La locution verbale « to force oneself on » est particulièrement difficile à traduire sans perdre la différence de sens avec d'autres termes proches : on pourrait légitimement la traduire par « violer » mais on perdrait alors la légère atténuation qu'elle offre par rapport au verbe « to rape ». Garder le noyau lexical « to force » avec une périphrase comme « le force à coucher avec elle » modifierait le fonctionnement actantiel de l'expression en attribuant à l'action à la victime. Avec « abuser de », je conserve la portée sexuelle implicite mais transparente et la quasi-synonymie avec « violer » tout en gardant cette légère atténuation.

34. La locution « to have sex » est omniprésente dans le corpus et constitue le terme de référence en anglais pour désigner le fait d'avoir des relations sexuelles, par défaut consenties (sauf élément supplémentaire précisant le contraire). Là encore, il est difficile d'en trouver un équivalent en français qui aurait le même périmètre d'emploi : « coucher avec » est légèrement trop familier, « avoir des relations sexuelles » est un peu trop technique en fonction du contexte d'emploi (on ne dit pas « nous avons eu des relations sexuelles » comme on dit « we had sex » dans un contexte ordinaire). J'oscillerai entre ces deux traductions possibles.

(« to rape »). En 2018, un développement qui conserve le même verbe d'action (« violer ») vient préciser les circonstances qui conduisent les deux personnages à se retrouver ensemble nus et ivres dans un même lit, en introduisant un lien causal : « Cela conduit Wei-Wei, ivre, à violer Wai-Tung, tout aussi ivre, et tombe enceinte » (« This leads to a drunk Wei-Wei raping an equally drunken Wai-Tung and becomes pregnant »). Le verbe est cependant à nouveau modifié au profit de « coucher avec » (« having sex ») en 2019 par Pincrete, qui fait apparaître en même temps une confusion des personnages (« Wai-Tung qui tombe enceinte ») : faut-il alors en déduire que le verbe « violer » est contesté parce que Pincrete ne voit dans le film aucun passage où le mari violerait son épouse ? Une dernière modification corrige l'inversion des personnages, faisant désormais de Wai-Tung le sujet du verbe alors que Wei-Wei apparaissait dans toutes les variantes comme le sujet du verbe d'action sexuelle : « Cela conduit Wai-Tung, ivre, à coucher avec Wei-Wei, tout aussi ivre, qui tombe enceinte ». Cette inversion explique le passage au passif dès lors que Wei-Wei redevient l'agent de l'action avec « This leads to a drunk Wai-Tung being taken advantage of by an also drunk Wei-Wei » (« Cela conduit Wei-Wei [...] à abuser de la vulnérabilité de Wai-Tung<sup>35</sup> »).

Ces seize années de variantes pour résumer une action narrative dans un film font apparaître à la fois des divergences frappantes et une difficulté à interpréter ce qui motive exactement les révisions. Les commentaires de modification sont en effet presque absents de cet exemple même s'ils explicitent ponctuellement des conceptions épistémiques fortes : « corrections d'éléments-clef de l'intrigue » présuppose par exemple qu'il y a une erreur, et la dernière modification est explicitement motivée par la volonté de « clarifier le fait que c'est une agression sexuelle et pas seulement une coucherie éméchée ». L'exploration des contributions d'une IP ou d'un pseudonyme dessine parfois comme on le verra des récurrences, mais ce n'est pas systématique. Enfin, cette série de douze variantes reconstituée à partir de l'historique témoigne aussi du caractère extrêmement composite du discours wikipédien dont la cohérence n'est pas du tout garantie : la modification très économique d'un unique mot peut créer des confusions syntaxiques qui changent le sens du résumé.

Au-delà des informations nécessairement lacunaires que donne l'archive des modifications sur la réception et les motivations discursives des contributeurs-rices, l'exploration de l'historique permet de faire le constat suivant : une même scène est résumée tantôt comme un rapport sexuel par défaut consenti, tantôt comme rapport sexuel contraint, variation que l'on retrouvera dans l'ensemble du corpus étudié. Il s'agira alors de comprendre selon

---

35. Là encore, on perdrait peut-être le sens sexuel très évident en contexte de « to take advantage of someone » avec une expression comme « profiter de quelqu'un ». « Abuser de la vulnérabilité de quelqu'un » me permet de conserver la multiplicité d'emploi tout en gardant une distinction avec « abuser de » (choisi pour traduire « to force oneself on someone ») où la possibilité de substitution avec « violer » / « to rape » est plus nette.

quels paramètres et avec quels arguments une proposition parvient ou non à s'imposer et à perdurer dans ce discours co-construit qu'est un article Wikipédia.

## 2. Comment faire une proposition acceptable : *ethos* wikipédien, règles communautaires et culture du consensus

L'acceptabilité et la stabilité d'une formulation dans le résumé dépendent d'abord de la capacité de l'énonciateur-riche à conformer son discours aux très nombreuses normes de Wikipédia. La question de la valeur de vérité d'un énoncé qui tente de résumer un récit n'est pas nécessairement prioritaire par rapport aux normes, implicites ou explicites, de l'encyclopédie. Pour qu'une proposition se stabilise dans le discours commun et soit ainsi réitérée de version en version, il faut non seulement produire un discours accepté dans la strate encyclopédique (ce qui apparaîtra dans l'article) mais aussi maîtriser les normes d'interaction avec les autres contributeurs-rices et les procédures de négociation en vigueur.

Un ensemble de propositions qui dérogent clairement à ces normes montrent qu'il n'est pas toujours possible d'attribuer les révocations à des divergences interprétatives. Certes, à première vue, la réversion est un geste technodiscursif qui efface un propos pour en réitérer un autre, et qui en cela contesterait une interprétation pour en réaffirmer une autre. Mais cette hypothèse doit être nuancée : si l'on regarde de plus près ce qui se joue dans ces variations, on constate d'abord l'importance de la culture wikipédienne, de ses règles et de la structure de sa communauté en apparence horizontale, mais où en réalité tou-te-s les énonciateurs-rices n'ont ni le même pouvoir ni le même poids.

### 2.1. Identifier le vandalisme : une difficulté face à des contenus sexuels

Le cas du vandalisme permettra d'illustrer les difficultés rencontrées lorsque l'on tente d'analyser la portée interprétative des discours. Pour Wikipédia, il y a vandalisme lorsqu'une contribution ou une modification enfreint les règles et les normes de Wikipédia sans qu'on puisse renvoyer cette infraction à la bonne foi<sup>36</sup> d'un-e auteur-riche qui manquerait encore de familiarité avec ces normes ou avec le fonctionnement général du site. Par

36. « Wikipédia:Supposez la bonne foi » (WP:FOI).

défaut, Wikipédia demande à ses membres de présumer que chacun-e est d'abord là pour contribuer et améliorer le projet encyclopédique commun. Le vandalisme relèverait alors des autres cas : ceux où la modification fait manifestement preuve d'irrespect pour le projet encyclopédique et où la participation implique une détérioration du *bien commun* qu'est l'encyclopédie.

En permettant à n'importe qui de modifier son contenu même sans créer de compte, Wikipédia s'expose au vandalisme et doit donc mettre en place des procédures pour le traiter le plus rapidement possible. Ce rôle échoit généralement à des wikipédien-nes qui prennent en charge des tâches de patrouille vis-à-vis du vandalisme en vérifiant la totalité des modifications très rapidement ; le corollaire est que la veille est en partie assurée par des personnes, et parfois par des programmes, qui n'ont pas contribué aux articles et qui ne connaissent pas nécessairement les œuvres de fiction dont il est question. Le vandalisme est réputé suffisamment reconnaissable pour être en partie filtré selon ces procédures. Il touche notamment des pages susceptibles de correspondre à des programmes scolaires, ce qui accroît la surveillance sur certains articles (des œuvres littéraires régulièrement étudiées en cours dans un pays par exemple). Enfin, bien qu'il soit traité très rapidement, le vandalisme laisse des traces puisque chaque modification est archivée.

L'étude du vandalisme dans mon corpus fait apparaître trois configurations notables : des cas où le vandalisme semble comporter une position interprétative réelle sur l'œuvre, des cas où la lutte contre le vandalisme fait disparaître des contributions probablement conformes et même des cas où le vandalisme prend une forme analogue aux variations lexicales déjà constatées. La difficulté est en effet que le vandalisme, multiforme, se manifeste notamment par des rhapsodies pornographiques où le vocabulaire de la sexualité (et des violences sexuelles) est omniprésent. On en trouve un exemple dans la page du roman *Autant en emporte le vent* en anglais (avec un vandalisme scolaire localisé dans une école) :

then she meta boy and the boy rape her and she loves the rape and then show her boob to the man she fell in love since she got rape and they have bay with sex and the boy put the penis in the girl vigena and he touch the girl boobs and she scream<sup>37</sup>

Ou encore dans la page de *Lolita* où le comportement de Dolorès allégué par le résumé est commenté comme celui d'une « petite pute » :

Instead, "she" initiates the sex, (**that little whore**). He discovers that he is not her first lover, as she had sex with a boy at summer camp...and **one from school...and that one quickie in the airport bathroom**. After an hour or so, Humbert discovers that Lolita is **one dirty, little skank, for she has had sex with over ten boys and three girls**<sup>38</sup>.

Pour *Les Liaisons dangereuses*, œuvre souvent enseignée dans le secondaire en France, on retrouve un vandalisme qui réagit au contenu sexuel rapporté par le résumé et ajoute

37. WIKI-EN/GWTW\_1936, modification du 28 janvier 2008.


38. WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 1<sup>er</sup> février 2011.

« (hé hé hé ...)»<sup>39</sup> » après « Il reçoit la clé de la chambre de Cécile, s'introduit un soir dans sa chambre et passe la nuit avec elle ».

### 2.1.1. Des propositions interprétatives de bonne foi révoquées pour vandalisme ?

Si dans les exemples le vandalisme est stylistiquement très évident, la récurrence du viol ou d'autres termes sexuels dans les vandalismes orduriers fait que des modifications interprétatives potentiellement sérieuses peuvent être lues ou traitées comme du vandalisme. Dans le corpus étudié, plusieurs contributions sont ainsi révoquées par ClueBot NG, un programme informatique anti-vandalisme entraîné sur un ensemble de modifications identifiées manuellement comme relevant du vandalisme, ce qui cause inévitablement des faux positifs. Sont ainsi révoqués par ClueBot NG l'ajout de la précision « ce qui suggère qu'il a l'intention de la violer<sup>40</sup> » apportée sous IP sur les propos de Rhett dans *Autant en emporte le vent*, ou bien l'ajout sous IP de « Ils couchent ensemble » (« They have sex<sup>41</sup> ») à propos du premier rapport sexuel d'Humbert avec Dolorès dans *Lolita*, absent du résumé et ensuite réintroduit. ClueBot NG intervient également dans la séquence suivante :

Tableau 1.2 – Historique de la page « *Tess of the d'Urbervilles* », section « Summary of the novel », mai 2011

2011-01-03	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he is <del>unable to control his own urges and</del> rapes her. The rape is also alluded to in another chapter, with reference to the "screams heard in the Chase" during the season Tess was at Tantridge.	IP-13
2011-05-12	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he rapes <b>or seduces her, depending on how you look at it.</b> The rape/ <b>seduction</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "screams heard in the Chase" during the season Tess was at Tantridge.	IP-14
2011-05-12	<i>Reverting possible vandalism by 173.46.208.232 to version by StAnselm. False positive? Report it. Thanks, ClueBot NG. (407853) (Bot)</i> 	ClueBot NG

Le comportement de ClueBot NG permet une hypothèse sur d'autres révocations, cette fois effectuées par des wikipédien·nes : les modifications interprétatives liées à des scènes sexuelles peuvent facilement ressembler à des actes de vandalisme si celui ou celle qui les

39. WIKI-FR/LD\_1782, modification du 10 avril 2008.

40. « suggesting that he intends to rape her » (WIKI-EN/GWTW\_1939, modification et révocation du 12 février 2012). Voir l'historique en annexe, p. 610.

41. WIKI-EN/Lo\_1955, révocation du 2 juillet 2020. Voir l'historique en annexe, p. 629.

contrôle ensuite ne peut pas évaluer la proposition à l'aune de l'œuvre ou ne peut pas concevoir la proposition comme sérieuse. Le fait que l'ajout d'un terme ou la substitution d'un mot à un autre soit souvent le seul élément de la modification peut faciliter cette proximité formelle avec le vandalisme.

L'interprétation d'une modification par le noyau des contributeurs-rices dépend ainsi de leur connaissance des débats interprétatifs sur le récit et de l'histoire de l'article. L'historique restreint des modifications du résumé de *Blade Runner* en donne un exemple intéressant : en 2008, la première contribution qui fait apparaître le verbe « violer » est révoquée par Rodhullandemu sur une suspicion de vandalisme<sup>42</sup>. Rodhullandemu révoque pendant plusieurs années des propositions similaires, mais dès lors que les contributeurs-rices prennent conscience qu'il existe véritablement un désaccord interprétatif sur la scène, les propositions sont comprises au prisme de la bonne foi et non plus du vandalisme : elles sont alors révoquées selon d'autres critères (l'absence de source ou l'interdiction des travaux inédits). Autrement dit, un même énoncé sort du champ du vandalisme dès lors que ses lecteurs-rices conçoivent que d'autres sont susceptibles d'interpréter la scène dans les termes utilisés, même s'il y a désaccord.

### 2.1.2. Vrai vandalisme, vraies lectures

En regard de ces révocations, un ensemble de contributions enfreignent très manifestement les normes de l'énonciation encyclopédique et prennent ainsi la forme du vandalisme, mais peuvent en même temps être lues soit comme de réelles interprétations du contenu de l'œuvre soit comme une réaction à une interprétation qui y est rapportée (ce qui pourrait bien sûr être aussi le cas de certaines rhapsodies pornographiques).

C'est le cas de l'ajout directement dans l'article « *Lolita* » de « C'est quoi ce livre qui présente la [[pédophilie]] comme quelque chose de normal??!??<sup>43</sup> » accompagné de l'ajout de l'article à la catégorie « pédophilie », de l'ajout à l'intérieur du résumé de *Tess d'Urberville* d'un « Alec ne l'a pas violée elle en avait carrément envie<sup>44</sup> », de la mise en garde « ne croyez pas ce que ça dit<sup>45</sup> » adressée aux lecteurs-rices de l'article à propos d'un paragraphe exposant le débat sur le viol conjugal dans *Autant en emporte le vent*, ou encore d'un terme péjoratif ajouté pour qualifier ceux qui critiqueraient le sexisme de l'adaptation de Fleming : « Mais beaucoup de moulins à paroles politiquement corrects ont aussi critiqué ce qu'ils voient comme du sexisme dans le film<sup>46</sup> ». On retrouve ce vandalisme « sérieux »

42. WIKI-EN/BR\_1982, révocation du 13 août 2008. Voir l'historique en annexe, p. 639.

43. WIKI-FR/Lo\_1955, modification du 12 novembre 2005.

44. « Alec did not rape her she totally wanted it. » (WIKI-EN/TdU\_1891, modification du 2 décembre 2007).

45. « no crean lo que dice » (WIKI-ES/GWTW\_1936, modification du 27 mars 2016).

46. « But many politically correct windbags have criticized what they consider to be the sexist nature of the film as well » (WIKI-EN/GWTW\_1939, modification du 27 juin 2006).

avec l'introduction en décembre 2006 d'un résumé très succinct pour le roman dans Wikipédia en anglais, associée à l'IP d'une université de premier cycle de Caroline du Sud. L'ajout survient à un moment où le résumé est encore très peu développé et où l'enjeu du viol n'apparaît pas :

autant en emporte le vent, version courte.  
 elle épouse un homme qu'elle n'aime pas  
 qui la viole en lui faisant un enfant qui meurt.  
 et puis il y a une guerre<sup>47</sup>.

### 2.1.3. Quand un possible vandalisme relance le débat

Enfin, la consultation des contributions d'une IP peut parfois jeter le doute sur l'intention interprétation d'une modification. Par exemple, le remplacement de « viol » par « amour » le 21 mai 2006 pour le film *Autant en emporte le vent* provient d'une IP qui vandalise dans la même semaine deux autres articles. Pourtant, cette modification est reçue comme une proposition sérieuse par les contributeurs-rices puisqu'une série de corrections lexicales interviennent dans les jours suivants pour trouver un compromis entre les deux termes :

Tableau 1.3 – Historique de la page « *Gone With the Wind* (film) », section « Sexism issues » puis « Sexual politics », avril-mai 2006

2006-04-21	Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's <b>implied</b> rape.	IP-1
2006-05-21	Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to <b>make love with</b> her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied <b>love</b> .	IP-2
2006-05-21	<i>Sexual politics – the scene was definitely an implied rape, and has been interpreted that way for decades</i> Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to make love with her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied <b>rape</b> .	Paulhogarth

47. « gone with the wind, in short. she marries a man she doesn't love who rapes her to conceive a child that dies. and there's a war. » (WIKI-EN/GWTW\_1936, modification du 2 décembre 2006).



2006-05-24 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to make love with her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied sex. Dume7

---

Qu'on ne puisse reconstituer les intentions précises d'un-e énonciateur·rice ou même rattacher ces différents énoncés à une même personne (les IP peuvent être partagées) n'empêche pas donc les modifications de relancer un débat, alors qu'en retour des contributions dont cela pourrait être l'intention ne sont pas intégrées ou discutées parce qu'elles sont perçues ou traitées comme du vandalisme.

En raison des spécificités techniques et d'usage de Wikipédia, le caractère sexuel ou polémique du corpus est ainsi associé à des interventions particulières facilement assimilées au vandalisme, qui ne peuvent pourtant pas être purement et simplement éliminées : quoique rares, elles peuvent manifester un effet du texte ou des interprétations qui en sont rapportées, et produisent des effets réels dans les séries de révisions.

L'examen des frontières du vandalisme rappelle avant tout que sur Wikipédia, l'évaluation de la justesse d'un énoncé passe souvent après l'évaluation de sa conformité aux normes encyclopédiques et de son caractère constructif pour le projet commun. Pour autant, les intentions des contributeurs·rices sont aussi évaluées à partir des interprétations qui sont *concevables* dans l'espace de discussion : le sens des discours produits est assigné par l'environnement collectif de Wikipédia, bien plus qu'il n'est maîtrisable par les individus eux-mêmes.

## 2.2. Du passage en force à la négociation

Wikipédia doit également traiter des risques inhérents à la diversité des contributeurs·rices et aux désaccords qui procèdent de cette diversité : pour cela, l'encyclopédie a élaboré des procédures et des règles qui visent à encourager la discussion et la recherche du consensus entre contributeurs·rices. Ces comportements prescrits s'opposent à deux comportements proscrits qui peuvent aboutir à des sanctions comme le blocage en écriture (c'est-à-dire l'interdiction de contribuer) : le passage en force et l'engagement dans une guerre d'édition. Le passage en force<sup>48</sup> consiste à proposer une modification déjà refusée plusieurs fois sans ouvrir la discussion en parallèle, en misant sur une absence de vigilance ou une lassitude des autres contributeurs·rices en désaccord. Elle peut enfreindre ou non

---

48. « Wikipédia:Contributions perturbatrices » (WP:FORCE).

la règle de trois révocations (R3R)<sup>49</sup> qui permet de sanctionner les contributeurs·rices qui révoqueraient plus de deux fois en l'espace d'une journée des modifications pour refuser une contribution nouvelle ou au contraire pousser leur propre proposition déjà refusée. La guerre d'édition, que la R3R est destinée à éviter, se caractérise par des cycles de révocations sans consensus ni discussion ou accompagnés par une discussion dont le registre se dégrade (attaques *ad hominem*, agressivité...).

L'absence de conflit sur Wikipédia lorsqu'une modification intervient n'est cependant pas synonyme de consensus préalable : en fonction des pages et de l'investissement de leurs contributeurs·rices régulier·es, certaines modifications peuvent tout simplement passer inaperçues si le noyau de contributeurs·rices est peu actif ou très réduit. Les conflits ouverts restent en réalité rares dans le corpus malgré le caractère très polémique des violences sexuelles. Les plus violents de ces conflits dans le corpus mettent en fait paradoxalement en évidence le rôle de la culture wikipédienne partagée par les contributeurs·rices les plus actifs·ves dans la résolution des désaccords.

Deux exemples permettront de présenter ces processus collectifs de négociation et leur rapport aux codes de l'encyclopédie. Dans les deux cas, la guerre d'édition oppose des utilisateurs·rices inscrit·es très actifs·ves sur la page ou sur Wikipédia à des contributeurs·rices évoluant plutôt aux marges, souvent sous IP. Le premier groupe est typiquement celui des utilisateurs·rices qui assurent des missions de patrouille (c'est-à-dire qui vérifient un grand nombre de nouvelles modifications), qui ont contribué de longue date à la page ou qui ont enregistré cette page sur leur liste de suivi, fréquemment consultée. Leur maîtrise technique de Wikipédia est approfondie et leur acculturation aux normes de l'encyclopédie est achevée. Le deuxième groupe réunit plutôt des contributeurs·rices « de passage », qui ont suffisamment de maîtrise technique pour modifier l'encyclopédie mais qui n'en partagent pas toujours la culture.

### 2.2.1. « Un rendez-vous galant n'est pas un viol » : du lien interne à la justification narrative

Le résumé des *Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas sur Wikipédia en anglais présente une courte guerre d'édition les 31 mai et 28 juin 2020. Une modification ne cesse d'être avancée puis révoquée : l'ajout par une série d'IP localisées en Biélorussie du lien interne vers l'article « rape » sous le mot « trysts » (qui signifie « avoir un rendez-vous galant avec un amant ou une maîtresse ») à propos du premier rapport sexuel qu'a D'Artagnan avec Milady de Winter — celui-ci se fait passer pour le Comte de Wardes dans l'obscurité de la chambre :

---

49. « Wikipédia:Règle des trois révocations » (WP:R3R).

Tableau 1.4 – Historique de la page « *The Three Musketeers*, section « Plot summary », mai-juin 2020

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	he pretends to be the Comte de Wardes and trysts with her	
2020-05-31	he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-1
2020-05-31	<span>Q</span>	El C
2020-05-31	he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-2
2020-05-31	<i>Reverted POV edit</i> <span>Q</span>	Dimadick
2020-05-31	<i>it's a fact</i> he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-2
2020-06-01	<i>Reverted POV edit</i> <span>Q</span>	Dimadick
2020-06-01	he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-3
2020-06-22	<span>Q</span>	Nmercier2
2020-06-28	he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-4
2020-06-28	<span>Q</span>	Chewings72
2020-06-28	he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-4
2020-06-28	<i>A tryst is not rape (in any century)</i> <span>Q</span>	Chewings72
2020-06-28	<i>He pretended to be another people. So, he lied =&gt; it was rape.</i> he pretends to be the Comte de Wardes and <span>[[Rape trysts]]</span> with her	IP-4

La modification interprétative par ajout de lien interne est présente dans plusieurs pages du corpus et comporte une certaine « discrétion » liée aux variations d’affichage en fonction des interfaces : alors que la modification apparaît forcément sur les interfaces différentielles des patrouilleurs·ses et depuis l’historique, elle reste invisible des lecteurs·rices ordinaires de l’article tant qu’ils et elles ne passent pas leur curseur sur le lien hypertexte.


La page de discussion ne porte pas de trace de cette guerre d’édition mais les commentaires prennent une tournure conversationnelle en se répondant révision après révision : le 31 mai, la modification est révoquée au titre de la neutralité de point de vue (« POV edit »), révocation à laquelle répond la réitération de la modification. En précisant « c’est un fait », le commentaire qui l’accompagne nie cette qualification de biais de point de vue

en donnant à sa proposition une valeur factuelle. Le 28 juin, la révocation fait apparaître un autre motif : l'inadéquation référentielle qu'introduit le lien interne entre le verbe « trysts » et l'article « rape », soulevée par Chewings72, un·e « Wikignome » qui assure une activité considérable de patrouille et qui n'a fait sur cette page que des révocations de veille. On se situe typiquement dans un cas où Chewings72 peut très bien ne pas connaître le roman. Son commentaire incite finalement l'IP à expliciter, pour sa septième tentative, le raisonnement qui sous-tend l'introduction du lien vers « viol » : « Il a fait semblant d'être quelqu'un d'autre. Donc, il a menti → c'était un viol ». La modification n'est alors plus révoquée : s'il n'est pas strictement possible d'en déduire que cette justification narrative a convaincu les autres membres, on voit que la guerre d'édition finit par conduire à l'argumentation et c'est bien à l'issue de l'argument narratif que le résumé se stabilise.

### 2.2.2. L'histoire de *Lolita* en une phrase : guerre d'édition, attaques personnelles et culture du compromis

Entre le 19 et le 22 août 2015, une guerre d'édition éclate sur la page consacrée au roman *Lolita* sur la Wikipédia francophone. Est mis en cause l'usage du terme « nymphette » dans le résumé introductif (RI) dans la phrase qui synthétise l'intrigue du roman ainsi que les termes qui viennent caractériser ce qui relie les personnages d'Humbert Humbert et de Dolorès Haze.

Tableau 1.5 – Historique de la page « *Lolita* », résumé introductif, du 19 au 23 août 2015

2015-08-19	<p><i>Modification du second paragraphe de présentation en remplaçant la notion de "passion amoureuse et sexuelle" par la notion de viol. J'ai aussi enlevé la qualification de "nymphette" pour la remplacé par un plus neutre "jeune fille".</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, relate <b>les nombreux viols qu'il commis sur la personne de Dolorès Haze</b>. Dolorès Haze est <b>une jeune fille</b> âgée de douze ans et demi au début <b>du roman et qui terminera sa courte vie</b> tragiquement à 17 ans. <b>Le surnom qu'Humbert-Humbert donne à sa victime, Dolorès Haze est Lolita.</b></p>	IP-1
2015-08-19		Sammyday
2015-08-20	<p><i>Je viens aussi remplacer le terme nymphette par jeune fille, dans l'introduction. La fin de l'article précise bien qu'il s'agit d'un glissement de sens, cette synonymie entre Lolita et nymphette.</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...], relate sa [[Passion (amour) passion amoureuse]] et [[Sexualité sexuelle]] pour Dolores Haze, <b>une jeune fille</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	IP-2

CHAPITRE 1. PREMIÈRE APPROCHE DES DÉSACCORDS : LES RÉSUMÉS WIKIPÉDIA

2015-08-20	<i>ça part d'une bonne intention, mais il y a quand même un sens bien particulier donné à ce terme chez Nabokov</i> Q	Kvardek du
2015-08-20	<i>modification du terme passion amoureuse pour une plus précis abus sexuel, changement du terme nymphette (non neutre) en fillette</i> Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...] relate <b>différents abus sexuels commis sur Dolores Haze, une fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-2
2015-08-20	<i>Nul</i> Q	Goliadkine
2015-08-20	<i>modification du terme non-neutre nymphette remplacé par le terme fillette. Modification du terme passion amoureuse remplacé par abus sexuel. Je demande à ce que la modif ne soit pas retiré d'office tant que l'admin n'a pas prouvé sa neutralité</i> Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...] relate <b>différents abus sexuels commis sur Dolores Haze, une fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-2
2015-08-20	<i>-pov</i> Q	Goliadkine
2015-08-21	<i>Nymphette. Terme sujet à caution.</i> [...] Dolores Haze, une <b>fille</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-3
2015-08-21	<i>-pov</i> Q	Goliadkine
2015-08-21	[...] Dolores Haze, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-4
2015-08-21	<i>(Passage en force, à nouveau...)</i> Q	Schoffer
2015-08-21	[...] Dolores Haze, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-4
2015-08-21	Q	JLM
2015-08-22	<i>Le terme de Nymphette mis sans précautions fait croire que Dolorès Haze a fait quelque chose pour provoqué le viol que Humbert-Humbert lui inflige. L'introduction de la présentation du roman n'a pas à adopter le point de vue du narrateur. Merci</i> [...] Dolores Haze, une <b>enfant</b> âgée de douze ans et <b>que Humbert-Humbert qualifie de [[nymphette]]</b> .	IP-5
2015-08-22	Q	JLM

*si vous indiquez l'âge de Dolorès, indiquez aussi celui de Hum et j'ai enlever nymphette parceque c'est totalement révoltant de voire ceci mentionné ainsi des l'introduction. Le mot nymphette est un mot de violeur d'enfant pas un mot d'encyclopediste.*

2015-08-22 Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] de 37 ans qui se définit comme "nympholepte" [...] relate sa [[Passion (amour)|passion amoureuse]] et [[Sexualité|sexuelle]] pour Dolorès Haze, une enfant âgée de douze ans au début du roman qui se terminera par son décès à l'âge de 17 ans. IP-5



2015-08-22 PROTECTION DE LA PAGE POUR CAUSE DE GUERRE D'ÉDITION, LEVÉE EN-SUITE AU PROFIT D'UN BANDEAU RAPPELANT LA RÈGLE DES TROIS RÉVO-CATIONS Sebk

---

La série de propositions modifie à la fois le terme « nymphette » (au profit de « jeune fille », « fillette » puis « enfant ») et le lien entre Humbert Humbert et Dolorès résumé jusque-là par « passion amoureuse et sexuelle » contre lequel sont proposées les expressions « les nombreux viols qu'il commis (*sic*) » puis « différents abus sexuels commis sur » avant que cette partie du résumé ne soit laissée de côté. Les propositions sur ce second aspect utilisent ainsi des termes de moins en moins forts avant d'être abandonnées au profit d'une concentration de la guerre d'édition sur l'emploi du terme « nymphette<sup>50</sup> » comme enjeu principal du conflit.

Les commentaires de modification font apparaître d'un côté des justifications généralement très nourries, adressées et protestant contre les révocations, et de l'autre des commentaires plus laconiques, ancrés dans le vocabulaire spécialisé de Wikipédia (« -pov », « passage en force »). Les arguments développés par le premier groupe n'en font pas moins référence à des normes mobilisables dans ce contexte précis : la neutralité du vocabulaire et du point de vue, la nécessité d'un vocabulaire encyclopédique. Dans le cas qui nous occupe, la neutralité de point de vue est ainsi revendiquée par les deux bords : la norme de neutralité elle-même n'est pas mise en cause, mais son application divise entre deux formulations perçues par les un-es comme les autres comme biaisées. Toutefois, on voit aussi d'emblée combien ces références aux normes de Wikipédia se mêlent à des arguments interprétatifs, éthiques ou narratologiques. Le cycle se conclut par une protection de la page qui empêche de nouvelles modifications et par l'insertion d'un bandeau de rappel de la R3R le 22 août.

La guerre d'édition se traduit en parallèle par des échanges très nourris et violents sur

---

50. « Nymphette », si l'on exclut quelques attestations plus anciennes, est un terme qui naît avec *Lolita* : il est créé par Humbert Humbert dans le roman et par Nabokov pour son personnage. Son fonctionnement référentiel est donc imbriqué dans la théorie du narrateur pédophile et dans le regard érotique qui catégorise (ou selon lui, démasque) certaines fillettes sous ce terme : « On trouve parfois des pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés, comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque); et ces créatures élues, je me propose de les appeler "nymphettes". » (Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], Maurice Couturier (trad.), Paris, Gallimard, 2005, p. 43).

la page de discussion<sup>51</sup>, ce qui peut s'expliquer par les cycles de révocation qui les accompagnent. Les échanges enfrennent rapidement les règles de discussion de Wikipédia en prenant une tournure plus personnelle et en mettant en cause les intentions des contributeurs-rices : une contributrice suggère par exemple que les résistances opposées aux modifications et le lexique utilisé pour la page du roman pourraient résulter d'un noyautage de la page par des contributeurs-rices pédophiles (« les nympholeptes qui administrent cette page n'ont pas besoin d'arguments », écrit-elle). Cela suscite en retour de la part des wikipédien·nes confirmé·es plusieurs rappels de l'interdiction d'attaque personnelle et des sanctions possibles<sup>52</sup>, mais aussi des règles d'édition et de l'identité plus large du projet Wikipédia<sup>53</sup> :

mais pourquoi ne pas essayer de cesser d'insulter tout le monde ? et de croire au complot, alors que nous nous contentons de vous expliquer comment fonctionne Wikipédia ; vous pouvez parfaitement participer à l'amélioration de l'article, il suffit de mettre un peu de côté vos opinions et d'apporter des sources — JLM

Pourtant, cette guerre d'édition d'une violence interpersonnelle plutôt exceptionnelle a pour résultat une refonte profonde de la page à l'initiative de Bertrouf. N'étant pas encore intervenu dans le cycle de révocations contrairement aux autres, Bertrouf adopte un rôle de médiateur sur la page de discussion. La violence de la guerre d'édition suscite alors une dynamique inédite de discussion et de travail à partir des propositions de formulations alternatives issues de la page de discussion, souvent explicitement intitulées « Tentative de consensus » ou « Proposition de compromis » : la nécessité de construire un texte commun (et l'impossibilité technique de faire autrement) sert donc à réguler les désaccords autour d'un projet partagé.

---

51. WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD1.

52. SammyDay répond à meg « la prochaine fois que vous osez insulter les contributeurs qui participent à cette discussion et à la modification de l'article, je demande votre blocage [...]. J'en ai un petit peu marre (litote) de me faire traiter de pédocriminel tous les jours. » Le lendemain, SammyDay répond à Gwyneth Bison qui réaffirme la légitimité de telles suspicions envers « certains éditeurs qui traînent sur cette page » : « Vous ne pourrez pas dire "on ne m'a pas prévenu". Je demande un avertissement aux administrateurs vous concernant, pour faire comprendre à Gwyneth Bison et à tout autre contributeur qui s'amuserait à transformer ce débat en attaque personnelle que cela n'est pas tolérable ».

53. On retrouve en miroir cette forte culture wikipédienne d'un projet encyclopédique qui justifie les règles interindividuelles dans les réponses à un contributeur, Serguei L., qui déplore au terme du travail réalisé un compromis qui céderait à un moralisme inapproprié (« Super, désormais l'introduction est bien niaise, bien wikipédienne. ») : « L'intervention précédente me semble relever du registre de l'attaque personnelle et ne pas contenir d'argument. Sauf opposition, je me permettrai de l'enlever pour favoriser la lisibilité et la sérénité. » (Kvardek du), « Vous attaquez une personne et non pas un discours, l'usage de la deuxième personne le montre bien. De plus, si l'introduction est "bien wikipédienne", je ne vois pas l'intérêt de l'intervention. Contrairement à ce que vous affirmez, ici ce n'est pas un forum. » (Kvardek du) ou encore « Bonjour. Peut-on construire une encyclopédie svp ? On parle du contenu de l'article, dites-nous ce que vous voulez modifier ou ajouter, mais ne nous dites pas ce que vous pensez des autres rédacteurs. C'est contre-productif » (Bertrouf).

### 2.2.3. Les interprétations préexistent-elles au travail éditorial collectif ?

On constate ainsi que le geste technodiscursif de révocation ne saurait être rattaché de façon univoque et immédiate à une position interprétative sur l'œuvre, même si ces positions de fond restent évidemment engagées dans les séries de modifications. Toute une strate des désaccords éditoriaux se joue au niveau des normes formelles et stylistiques de l'encyclopédie et à l'aune du respect des procédures qui assurent son fonctionnement. Ainsi, un groupe d'éditeurs·rices engagé·es de longue date sur un article cherchera à protéger les consensus négociés en amont et à limiter les modifications ponctuelles. Au contraire, un article dépourvu de cette mémoire des discussions et d'un groupe de rédacteurs·rices assurant un suivi de la page sera probablement plus susceptible d'incorporer des contributions ponctuelles (quitte à ce que ces contributions « défassent » un consensus antérieur).

L'espace de négociation, virtuellement ouvert à l'ensemble des lecteurs·rices d'une page consacrée à une œuvre, est donc en réalité plus ou moins hiérarchisé en fonction du dynamisme de la page et de l'engagement de contributeurs·rices important·es. La capacité d'une nouvelle interprétation ou d'une nouvelle formulation pour résumer une scène à s'intégrer dans le discours commun dépendra donc de la structuration spécifique de l'espace éditorial de chaque page.

Dans le même temps, l'*ethos* wikipédien, parfois soupçonné d'orthodoxie excessive<sup>54</sup>, présente une disposition au consensus et à l'évitement du conflit. Cela favorise l'intégration de propositions interprétatives discordantes d'une part, et des propositions d'emblée moins franches pour éviter des révocations prévisibles d'autre part. Le commentaire de modification de Beria qui renforce le verbe « l'amène à... » (« gets her ») en « la force » (« forces her ») sur la page de *Blade Runner*, illustre parfaitement cette prise en compte de l'histoire de la page dans l'ajustement de sa proposition : « J'ai failli utiliser "la viole" mais vu que c'est un conflit qui dure depuis quatre ans...<sup>55</sup> ».

Le modèle d'une encyclopédie sans expert·es est un autre aspect de cette disposition à faire évoluer le discours commun à partir des désaccords, du moment que les procédures sont préservées. On l'a vu avec le rôle de médiation de Bertrouf pour la page « Lolita » où un conflit portant sur quelques mots du résumé introductif aboutit à une expansion importante des éléments d'analyse et de réception de l'article à partir de nouvelles sources. On en trouve un autre exemple dans la page de Wikipédia en français consacrée à Milady de Winter avec le comportement de Sammyday, wikipédien confirmé déjà présent dans les

54. En témoigne la remarque de l'administrateur·rice Kvardek du qui adresse cet avertissement à Gwyneth Bison sur la page de discussion de celui-ci au moment des échanges vifs autour de l'article sur le roman *Lolita* : « Certes, les autres wikipédiens ont une attitude très orthodoxe en ce qui concerne la rédaction de l'article, mais ça *pourrait* bien se passer. »

55. « i almost used "raped her" but since that is a 4 years old fight... » (WIKI-EN/BR\_1982, modification du 21 février 2011). On passe dans cette modification de « l'amène à dire qu'elle veut lui faire l'amour » à « la force à dire qu'elle veut avoir une relation sexuelle avec lui ». Voir l'historique en annexe p. 639.



discussions sur *Lolita* :

Tableau 1.6 – Historique de la page « Milady de Winter », section « Rôle dans l'intrigue », 24 octobre 2017

2013-07-09	<i>Réécriture de cet article catastrophique signalé depuis des années. Enlevé tout ce qui relève du travail inédit.</i> D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour passer une nuit avec elle en prétendant être un autre, elle le poursuit de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux	Mezigue
2017-10-24	<i>Erreur de frappe</i> D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour la <b>violer</b> en prétendant être un autre, elle le poursuit de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux.	IP-1
2017-10-24	<i>ce n'est pas une erreur de frappe</i> G	Sammyday
2017-10-24	<i>le mot est un peu fort, mais son absence est encore plus gênante</i> D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour passer une nuit avec elle en prétendant être un autre, elle poursuit son <b>violeur</b> de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux	Sammyday

Dans cette série de versions du 24 octobre 2017, une modification interprétative importante est introduite sous IP avec une justification peu adéquate, que l'on peut comprendre soit comme un moyen de déguiser l'importance de l'édition soit comme une notation ironique<sup>56</sup>. La modification est immédiatement révoquée par Sammyday pour cette raison (la lisibilité de l'historique en serait compromise); pourtant, Sammyday réintègre immédiatement la proposition interprétative en proposant lui-même une nouvelle formulation. Le commentaire de modification de Sammyday anticipe une réaction possible d'autres contributeurs-rices en explicitant la difficulté d'un compromis entre la nécessité que le mot « viol » apparaisse et sa difficulté à se couler dans le style encyclopédique. Non seulement la révocation est donc ici purement formelle, mais la modification conduit manifestement un éditeur présent de longue date sur la page à faire évoluer le *statu quo* et à prendre lui-même en charge la proposition interprétative en la rendant plus acceptable pour la communauté de contributeurs-rices. Il est impossible de savoir si Sammyday « possédait » déjà cette interprétation des *Trois Mousquetaires* avant la modification de l'IP ce jour-là ou même avait lu le roman; toujours est-il qu'il se l'approprie et décide de la porter et de la défendre dans le discours co-construit.

On retrouve ce type de prise en charge collective de modifications substantielles sous

56. On en trouve d'autres exemples dans le corpus : voir *infra* p. 128.

une forme plus étendue avec la discussion qu’initient les propositions d’Uruiamme sur la page du roman *Lolita* sur Wikipédia en anglais et leur réversion par WickerGuy le 12 novembre 2011 :

Tableau 1.7 – Historique de « *Lolita* », résumé introductif de l’article, novembre 2011

2011-11-12	<p><i>Hmm, a spade is a spade in an encyclopedia, especially good to link to related terms. This is a good place to work in these keywords. Many other minor fixes.</i></p> <p>the protagonist, middle-aged Humbert Humbert, becomes obsessed and with a 12-year-old girl named Dolores Haze for whom his private nickname is Lolita. <b>In the novel Humbert is a [[sexual predator]] of Lolita, whom he [[rape]]s repeatedly [[incest while she is his step-daughter]]. The [[child sexual abuse]] by Humbert is dismissed and excused by him as he tells the story from his point of view as the [[unreliable narrator]] of "Lolita", inviting the reader to understand the [[tragedy]] of his criminal behavior.</b></p>	Uruiamme
2011-11-12	<p><i>Reverting changes made to top paragraph. See talk</i></p> <p>Ⓒ</p>	WickerGuy
2011-11-14	<p><i>This might be a better improvement of the lede</i></p> <p>The <b>novel</b> infamous for its controversial subject: the protagonist <b>anti-hero</b> and [[unreliable narrator]], middle-aged Humbert Humbert, who is obsessed <b>with an underage</b> 12-year-old girl named Dolores Haze with whom he becomes sexually involved <b>after she becomes his step-daughter</b>. His private nickname <b>for Dolores</b> is Lolita.</p>	WickerGuy

Contrairement au cas précédent, l’introduction d’un lexique susceptible de constituer une proposition interprétative forte sur le roman de Nabokov (« prédateur sexuel », « viol », « inceste », « abus sexuel sur mineur » ainsi que les catégories esthétiques et narratologiques « narrateur non fiable » et « tragédie ») est d’emblée justifiée par la nature encyclopédique de Wikipédia dont découle l’intérêt des liens internes dans l’architecture du savoir et une position métalinguistique (« a spade is a spade », c’est-à-dire « un chat est un chat »).

Uruiamme initie en même temps un sujet « mots-clés évidents » sur la page de discussion où WickerGuy justifie longuement sa réversion avant que la discussion ne se poursuive pendant plusieurs jours. La modification et la révocation se présentent donc ici comme des propositions et des supports. Dans cette discussion WickerGuy manifeste son accord personnel avec l’interprétation d’Uruiamme (« Malgré la sympathie que j’ai personnellement pour ton point de vue<sup>57</sup> ») mais se réfère aux normes de rédaction, en particulier à la norme de neutralité de point de vue et celle relative au résumé introductif, qui doit refléter le contenu de l’article sans ajouter de nouveaux éléments.

WickerGuy propose rapidement un compromis sur le résumé introductif qui substitue

57. « As sympathetic as I may be to your point of view personally » (WIKI-EN/Lo\_1955\_PDD).

aux mots-clés des éléments narratifs ou des caractérisations moins frontales en conservant « mineur » (« underage », c'est-à-dire n'ayant pas atteint l'âge de consentement sexuel de référence) et « belle-fille » comme amorces des problématiques d'inceste et de violences sexuelles sur mineur·e. Les jours suivants, WickerGuy s'efforce d'intégrer la majorité des mots-clés proposés par Uruiamme dans le corps de l'article avec des développements complémentaires, appuyés par des références bibliographiques précises, dans la section portant sur la réception du roman. Le commentaire de modification fait alors directement référence aux échanges : « Matériau nouveau sur la controverse morale contemporaine. Cela pourrait répondre à certaines préoccupations de [[User:Uruiamme]] sur un mode plus encyclopédique<sup>58</sup> ».

La proposition et sa révocation initiale ne prennent donc plus la forme d'un désaccord dès lors que l'on regarde les modifications des jours suivants et l'échange en PDD : elles conduisent au contraire, à partir d'un accord interprétatif minimal, à la recherche de sources et de textes critiques qui permettent d'intégrer sous une forme consensuelle les termes interprétatifs proposés en respectant les règles de l'encyclopédie.

Wikipédia n'est donc pas uniquement un espace de mise en confrontation conflictuelle de propositions interprétatives préexistantes sur les scènes sexuelles : le travail éditorial de révocation, de discussion, la recherche de sources et la rédaction d'un compromis prennent pleinement part à l'élaboration intersubjective des discours interprétatifs et constituent des médiations fortes des possibles discours spontanés sur les récits.

Il ne faut pas s'étonner à cet égard des revirements importants dans les choix éditoriaux de certain·es contributeur·rices : les positions personnelles s'élaborent et évoluent au cours du travail éditorial. Un bon exemple de cette évolution est le travail de Betty Logan dans la rédaction du résumé du film *Autant en emporte le vent* sur Wikipédia en anglais :

Tableau 1.8 – Historique de « *Gone with the wind* (film) », section « Plot », 2013 à 2020

2013-01-10	<p><i>Pared down extraneous detail</i>                      At home later that night, Scarlett finds Rhett downstairs drunk <b>and they argue. Even though the argument leads to a night of passion, Rhett returns the following day</b> to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	Betty Logan
2013-02-03	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. Even though the argument leads to a <b>[[marital rape night of passion]]</b>, Rhett returns the following day to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	Betty Logan

58. « New material on modern moral controversy. This may address some concerns of [[User:Uruiamme]] in a more encyclopedic way » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 15 novembre 2011).

2. COMMENT FAIRE UNE PROPOSITION ACCEPTABLE

2013-02-03	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. <del>Even though the</del> The argument leads to a <del>[[marital rape night of passion]]</del> , <b>which causes Rhett to</b> return the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	Betty Logan
2013-11-28	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. The argument leads to <b>an evening of intimacy, which Rhett comes to regret the next morning. Expressing his feelings he confesses his desire</b> to divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	IP-2
2013-11-28	<i>Revert to Betty</i> Q	Flyer22 Frozen
2014-02-02	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. <del>The argument leads to</del> <del>[[marital rape]]</del> , <b>causes Rhett returns</b> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.	IP-3
2014-02-02	Q	Betty Logan
2014-02-02	<i>corrected misperception</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. The argument leads to <b>Rhett carrying Scarlett up the stairs to make passionate love to her and prove he is more right for her than Ashley. Rhett, sober now, returns</b> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.	IP-4
2014-02-02	<i>Why would he feel the need to apologize if he simply made passionate love to her?</i> Q	Flyer22 Frozen
2014-02-02	<i>I've been thinking that we probably should not include the term "[[marital rape]]" in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is quite a debated matter.</i> DUMMY EDIT	Flyer22 Frozen
2014-02-03	<i>Plot revision per discussion</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue <b>about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor, Rhett retaliates by sexually assaulting her and states his intent to have sex with her that night. Frightened, Scarlett attempts to physically restrain him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett returns to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that it would be a disgrace.</b>	Betty Logan

2014-02-03	<p><i>Further refinement</i></p> <p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor Rhett retaliates by <b>forcing himself onto her, kissing Scarlett against her will</b>, and states his intent to have sex with her that night. Frightened, she attempts to physically resist him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	Betty Logan
2015-11-11	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor Rhett retaliates by forcing himself onto her, kissing Scarlett against her will, and states his intent to have sex with her that night. Frightened, she attempts to physically resist him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his <b>[[marital rape behavior]]</b> and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	IP-5
2018-01-30	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his intent to have sex with her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his <b>behavior</b> and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	Betty Logan
2020-07-05	<p><i>Corrected "have sex with" to the proper legal terminology for non consensual intercourse, "rape".</i></p> <p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his intent to <b>rape</b> her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom.</p> <p>The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	IP-6
2020-07-05	Q	Betty Logan

En janvier 2013, Betty Logan entreprend une réécriture du résumé du film qui explicite l'ellipse sexuelle qui succède à la montée des escaliers par l'expression « la dispute conduit vers une nuit passionnée ». Pourtant Betty Logan modifie cette formulation un mois plus tard en insérant en lien interne derrière sa propre expression l'article « viol conjugal », avant de proposer le même jour une troisième reprise de ce fragment qui supprime « nuit passionnée » au profit d'un « viol conjugal » cette fois visible depuis la page.

Au terme de ces autocorrections, deux contributions sous IP qui tentent d'évacuer la mention du viol seront révoquées. Une troisième tentative remplace la mention du viol conjugal par « La dispute amène Rhett à emporter Scarlett à l'étage pour lui faire passionné-

ment l'amour et lui prouver qu'il lui convient mieux qu'« Ashley » en commentant « ai corrigé une erreur d'interprétation » (« corrected misperception »). La formulation caractérisant la scène comme viol conjugal est restaurée par Flyer22 Frozen avec un argument narratif qui soutient la cohérence narrative entre le viol et les excuses de Rhett. Flyer22 Frozen ouvre pourtant immédiatement une discussion à l'aide d'une « modification factice<sup>59</sup> » proposant de retirer l'expression « viol conjugal » du résumé. Il s'agit donc de trouver un compromis qui ne soit ni « viol conjugal » (« marital rape ») ni « faire passionnément l'amour » (« make passionate love »), afin de laisser l'interprétation plus ouverte et de ne pas résoudre dans le résumé un débat interprétatif existant.

Les discussions entre Betty Logan et Flyer22 Frozen aboutissent à plusieurs modifications successives de Betty Logan qui évacuent la mention du viol au profil d'un résumé très détaillé des actions de cette scène : le résumé détaille des gestes contraints qui n'étaient jusque-là pas mentionnés mais n'explique plus l'ellipse — seulement l'intention de Rhett. Toutes les modifications suivantes qui cherchent à faire à nouveau figurer le lexique du viol dans le résumé de la scène sont révoquées par Betty Logan elle-même, qui est pourtant la contributrice la plus attachée à la mention du viol conjugal dans les échanges de la page de discussion : la révocation ne marque alors pas directement un désaccord interprétatif de sa part mais reflète le consensus négocié en 2014.

Le discours adopté en commun ne se comprend donc qu'à partir des interactions entre contributeurs·rices. L'intégration à plusieurs reprises d'interprétations alternatives par les contributeurs·rices empêche de faire du résultat un discours qui refléterait de façon unique leur réception personnelle de la scène : ce résultat se joue à l'intersection de compromis nécessaires mais aussi d'évolutions possibles des interprétations des contributeurs·rices au cours des discussions ou des recherches bibliographiques.

### 2.3. Qui veut que les résumés Wikipédia parlent de violences sexuelles ?

Quel modèle utiliser pour décrire ces discours d'interprétation et leurs paramètres ? On a montré la difficulté à associer d'emblée un discours à l'expérience personnelle de son énonciateur·rice : la pureté spontanée d'une première réception individuelle reste inaccessible.

De surcroît, la méthode retenue ne donne accès qu'à des informations partielles et inégales en fonction des contributeurs·rices : il y a donc une vraie difficulté pour contextualiser

59. C'est le terme « dummy edit » en anglais ; voir la page « Aide:Modification factice ».

liser ce discours dans un environnement social précis comme pourraient le faire d'autres méthodologies d'études. La méthode et la source choisies semblent ainsi escamoter en partie l'épaisseur des individus et de leurs expériences.

Peut-on tout de même identifier des paramètres susceptibles d'informer les discours interprétatifs et de comprendre leurs déterminations ? Est-ce un substrat d'expérience individuelle qui importe dans la production d'une interprétation, ou bien ces interprétations dépendent-elles d'abord de l'environnement discursif dans lequel elles surviennent et sont comprises ?

### 2.3.1. Le genre, un outil d'analyse des désaccords interprétatifs ?

Une hypothèse en particulier reste très difficile à vérifier : la possibilité que le genre des contributeurs-rices (c'est-à-dire leur situation à l'intérieur de rapports sociaux) conditionne et permette de prédire leurs discours d'interprétation de scènes sexuelles où interviennent des formes de contrainte. L'idée par exemple que les contributrices seraient plus enclines à utiliser un lexique des violences sexuelles pour résumer une scène ou une intrigue se heurte à la faiblesse des indicateurs disponibles pour en faire un paramètre d'analyse : sauf dans les cas où les commentaires et les échanges en page de discussion font apparaître des flexions en genre (rares en anglais), les IP sont particulièrement opaques à ce sujet. Les pseudonymes des contributeurs-rices enregistré-es peuvent dans quelques cas orienter vers un genre ; une « boîte utilisateur » de genre est disponible pour personnaliser les pages des wikipédien·nes, mais son utilisation reste rare.

On ne peut donc, le plus souvent, contextualiser les données présentées qu'à partir d'informations beaucoup plus générales sur les caractéristiques sociales des wikipédien·nes. La « communauté » est en effet connue pour le décalage entre son lectorat mixte et la très faible proportion de contributrices enregistrées. L'évaluation de cette proportion se heurte elle-même à des difficultés méthodologiques mais converge vers le constat d'une proportion de femmes de plus en plus faible à mesure que l'activité de contribution s'intensifie. En 2010, l'enquête UNU-MERIT estimait à 13 % la part de contributrices, et à 18 % la part de contributrices pour Wikipédia en anglais<sup>60</sup>. Des corrections à la hausse ont été proposées à partir de cette enquête, mais à la marge<sup>61</sup>. Une autre étude souligne la part particulièrement basse de contributrices parmi les éditeurs-rices ayant réalisé plus de 500 ou plus de 2000 modifications (environ 6 % de femmes) par rapport à une proportion de nouvelles inscrites plus élevée<sup>62</sup>. Enfin, une étude faisait le même constat sur la propension à contribuer

60. Ruediger GLOTT, Philipp SCHMIDT et Rishab GHOSH, *Wikipedia Survey. Overview of Results*, UNU-MERIT, 2010.

61. Benjamin Mako HILL et Aaron SHAW, « The Wikipedia Gender Gap Revisited : Characterizing Survey Response Bias with Propensity Score Estimation », *PloS One*, vol. 8, n° 6, 2013.

62. Shyong (Tony) K. LAM *et al.*, « WP : clubhouse ? : an exploration of Wikipedia's gender imbalance », dans

à partir d'un panel constitué hors de l'encyclopédie (ce qui permet méthodologiquement d'inclure le très grand nombre de petites contributions sous IP, sans inscription)<sup>63</sup>.

Cette dernière étude constatait une corrélation particulièrement nette entre la probabilité de contribution et les compétences numériques des individus, compétences inégalement réparties entre hommes et femmes : il s'agirait d'un facteur déterminant pour expliquer le « gender gap » de Wikipédia. L'accessibilité de l'édition à des lecteurs·rices sans familiarité avec les langages informatiques change cependant de façon importante à partir de 2013-2014, lorsque l'éditeur visuel est développé par la Wikimedia Foundation (qui permet d'éditer intuitivement comme dans un traitement de texte<sup>64</sup>). On peut donc faire l'hypothèse d'un moindre coût d'entrée pour les femmes à partir de cette période. Ces études font un autre constat important pour notre corpus : le « gender gap » varie également en fonction des sujets. La proportion des contributrices est plus élevée dans le domaine des personnes et des arts, et monte à 32 % pour les contributions aux articles de films sur Wikipédia en anglais<sup>65</sup>.

De ce bref aperçu des recherches sur le « genre » de Wikipédia, on peut retenir que les contributeurs sont majoritaires mais sont surtout davantage en position d'élaborer les règles de Wikipédia et d'avoir un contrôle fort sur l'évolution des articles (puisque plus on est présent·e, plus on peut défendre et pousser ses propres propositions). Or on constate par ailleurs dans le corpus que des désaccords interprétatifs sont souvent cachés par la multitude des modifications : ces désaccords n'entraînent ni débat ni discussion entre un·e contributeur·rice sous IP seulement de passage et un·e contributeur·rice enregistré·e qui révoque immédiatement la modification d'une page présente sur sa liste de suivi. Les guerres d'édition et les longues négociations que j'ai présentées plus haut supposent au contraire une égalité relative des forces en présence. Si l'on souscrit à la nécessité de « distinguer le modèle explicite de Wikipédia du modèle implicite de la réalité des usages<sup>66</sup> », on voit que l'égalité de principe entre contributeurs·rices, postulée par la structure collaborative de Wikipédia et par sa culture partagée, est en tension avec l'asymétrie pratique qui structure sa communauté d'utilisateurs·rices. C'est pourquoi une grande partie du corpus de modifications relève d'activités discursives « à bas bruit », qui passent inaperçues une fois révoquées. Si le genre est une dimension de cette asymétrie, faut-il déduire des données du

---

*Proceedings of the 7th International Symposium on Wikis and Open Collaboration — WikiSym '11*, Mountain View (Californie), ACM Press, 2011.

63. Eszter HARGITTAI et Aaron SHAW, « Mind the skills gap : the role of Internet know-how and gender in differentiated contributions to Wikipedia », *Information, Communication & Society*, vol. 18, n° 4, avril 2015, p. 424-442.

64. « Wikipedia:Visual Editor » (WP:VE).

65. Shyong (Tony) K. LAM *et al.*, « WP » [2011], *op. cit.*

66. Pierre WILLAIME, « Une analyse épistémologique de l'expertise dans Wikipédia », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 105-120.



corpus l'image de lectrices et spectatrices dont l'opinion serait étouffée par une infrastructure dominée par des hommes? Ce saut méthodologique serait indéfendable. En revanche, l'exploitation d'autres données parcellaires permet de construire d'autres hypothèses plus solides sur les énonciateurs·rices d'interprétations alternatives.

### 2.3.2. L'itération des pratiques discursives numériques : au-delà de l'identité

Les outils de suivi de Wikipédia donnent immédiatement accès à la liste des contributions d'un compte ou d'une adresse IP. Dans le cas des adresses IP, ces informations doivent être prises avec précaution : l'agrégation des contributions par Wikipédia à partir de l'adresse peut laisser de côté d'autres contributions faites par la même personne depuis une autre adresse, comme elle peut rassembler ensemble des contributions faites par des personnes différentes (des personnes d'une même famille, d'un même établissement scolaire ou bien des individus sans lien dans le cas d'adresses IP dynamiques distribuées par les opérateurs).

Cependant, la liste de contributions demeure, comme le rappelle Willaime, essentielle dans l'évaluation par les contributeurs·rices de la confiance qu'ils ou elles vont accorder à une modification, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'évaluer la neutralité ou les biais d'une contribution. Ainsi, « les contributeurs reconstruisent des subjectivités grâce à l'historique des contributions et se demandent « qui » ils ont en face d'eux » :

l'historique des contributions est un outil qui permet de contextualiser un conflit d'édition. Il permet de prendre connaissance des types de contributeurs en conflit et d'utiliser cette information pour régler le différend. Un tel comportement (qui consiste à tenter d'évaluer les contributions d'une personne) est à l'opposé des recommandations de Wikipédia. En effet, cette pratique informelle va à l'encontre des règles structurelles sur lesquelles son modèle épistémique repose. Ces règles demandent une analyse de la forme du contenu (présence de sources par exemple) et détachent d'une part l'analyse de la contribution et d'autre part le contributeur<sup>67</sup>.

Dans le cas des contributions qui déplacent les résumés vers le pôle interprétatif des violences sexuelles, l'examen de ces historiques « individuels » de contribution fait parfois apparaître des formes de spécialisation dans le type de contribution. Dans plusieurs de ces cas, on peut effectivement identifier des contributrices, mais l'examen des contributions dessine surtout des terrains d'intérêt et d'intervention discursive caractérisés par une démarche d'information et d'hygiène verbale de type féministe ou progressiste :

1. une spécialisation dans l'interprétation des violences sexuelles fictionnelles : ainsi Sarah McIntosh, la contributrice qui remplace « seduces » par « forces herself on » dans le résumé de *Garçon d'honneur*<sup>68</sup>, introduisait quatre ans plus tôt le verbe « rape » accompagné d'un développement narratif très précis à propos d'une scène du film

67. *Ibid.*

68. WIKI-EN/WB\_1993, modification du 26 octobre 2013, présentée et analysée p. 51.

*Observe and Report*. Ce sont les deux seules contributions attachées à ce compte. De façon analogue, **une adresse IP**, qui intervient dans la discussion sur *Blade Runner*<sup>69</sup>, effectue le même jour exactement le même type de modifications que Sarah McIntosh sur la page d'*Observe and Report* dans un ensemble très restreint de contributions.

2. une spécialisation dans les articles liés aux violences sexuelles, fictionnelles ou non, ou aux thématiques féministes. **Tinselbee**, qui introduit dans le résumé introductif du film *Lolita* « pour ses représentations controversées de l'abus sexuel et du viol d'enfants<sup>70</sup> », contribue le même jour à la page « Child abuse » en doublant le terme « abus » du mot « viol », de façon parallèle. De la même façon, **une adresse IP** contribue pour la première fois à Wikipédia en anglais sur l'article « Rape » avant d'intervenir sur la page du roman *Autant en emporte le vent*. Ses contributions renforcent les connotations sexuelles du lexique (« attacked » devient « assaulted ») et modalisent la réaction de Scarlett au lendemain du viol comme une perception du personnage plutôt que comme un fait narratif : « même si en réalité Scarlett apprécie et c'est consenti » devient « même si Scarlett n'identifie pas [ce viol] comme tel et croit, au moins au début, que c'est consenti »<sup>71</sup>. L'IP intervient dans le mois précédent sur la page « Psychological trauma » et sur la page consacrée à Casanova, modalisant certaines affirmations liés à ses exploits sexuels en les ancrant dans son discours autobiographique. Enfin, **Glasslelia**, qui remplace « la passion les enveloppe » par une alternative viol / consentement à propos de la scène de l'escalier dans le roman *Autant en emporte le vent*<sup>72</sup>, contribue dans la même année sur plusieurs articles liés au féminisme (« Culture war », « *The Feminine Mystique* »).
3. des pratiques récurrentes d'hygiène verbale<sup>73</sup> marquées politiquement comme progressistes : **Glasslelia** remplace ainsi « Betty » par « Friedan » dans l'article « Feminine Mystique » (une correction qui renvoie à l'asymétrie d'emploi du prénom pour les hommes ou femmes célèbres), l'IP biélorusse impliquée dans la guerre d'édition sur les *Trois Mousquetaires* en anglais travaille également à effacer l'utilisation des prénoms de naissance dans la biographie des sœurs Wachowski. **Une adresse IP** qui change « séduit » en « viole » dans la page de *Dangerous Liaisons*<sup>74</sup> contribue une

69. WIKI-EN/BR\_1982, modification du 31 mai 2011. Voir l'historique en annexe p. 639.

70. « for its controversial depictions of child sexual abuse or child rape » (WIKI-EN/Lo\_1962, modification du 23 juin 2020). Voir l'historique en annexe, p. 638.

71. « though in fact Scarlett enjoys it and it is consensual » devient « although Scarlett does not recognize it as such and believes it, at least initially, to be consensual » (WIKI-EN/GWTW\_1936, modification du 8 avril 2007). Voir l'historique en annexe, p. 607.

72. WIKI-EN/GWTW\_1936, modification du 8 septembre 2016. Voir l'historique en annexe, p. 607.

73. On doit cette notion à Deborah Cameron qui la circonscrit en ces termes : « whenever people reflect on language in a critical (in the sense of "evaluative") way » (Deborah CAMERON, *Verbal Hygiene*, Londres / New York, Routledge, 1995, p. 9). La notion d'hygiène verbale peut ainsi désigner aussi bien des métadiscours et pratiques féministes qu'un conservatisme linguistique attaché à la « pureté de la langue ».

74. WIKI-EN/LD\_1988, modification du 17 juillet 2010. Voir l'historique en annexe, p. 589.

deuxième fois à Wikipédia pour neutraliser les termes marqués en genre dans un article sur la parentalité. Ces pratiques peuvent d'ailleurs concerner la même page : **une autre IP** qui modifie « couche avec » en « viole » dans le résumé de *Garçon d'honneur*<sup>75</sup> remplace également « Caucasien » (catégorie anglophone courante mais ancrée dans une terminologie raciale) par « blanc ».

Ce constat permet de construire une hypothèse alternative à celle d'une détermination de l'interprétation par le genre : les interprétations et leurs traductions dans le discours co-construit de Wikipédia s'ancreraient dans des pratiques militantes et des apprentissages politiques plus larges. Ces contributeurs-rices *ont appris* à peser leurs mots et à envisager les violences sexuelles comme un objet dont la nomination est un enjeu suffisamment fort pour contester d'autres formulations. De plus, cet apprentissage ne s'arrête pas aux portes de la fiction mais se traduit par un continuum d'interventions discursives.

Cette hypothèse ne peut cependant pas être systématisée : d'une part les profils progressistes sont nombreux parmi les contributeurs-rices de Wikipédia, d'autre part ce ne sont ni toutes les contributrices ni tou-te-s les féministes identifiables dans le corpus qui tranchent automatiquement en faveur d'une interprétation de violences sexuelles.

### 2.3.3. Quelle communauté interprétative ?

Ces convergences invitent à questionner notre terrain à partir des contraintes qui informent ou « brident » l'interprétation. J'ai montré que Wikipédia constituait un environnement discursif qui contraignait d'emblée l'interprétation, ayant pour objectif la production d'un discours et d'un savoir communs sur l'œuvre.

Faut-il alors parler de cet espace comme d'une communauté interprétative ? En laissant dans un premier temps de côté la radicalité intentionnaliste du concept de Stanley Fish, on constate bien dans Wikipédia un ensemble de procédures et de principes contraignants pour le discours interprétatif. Aussi la communauté de contributeurs-rices se trouve-t-elle

en possession d'une [...] structure de présupposés, de pratiques comprises comme pertinentes par rapport à des finalités et des objectifs qui sont déjà en place ; et c'est à l'intérieur du présupposé de ces finalités et objectifs que tout énoncé est immédiatement entendu<sup>76</sup>.

Cette description correspond bien à la présence dans le corpus Wikipédia de références récurrentes à la finalité encyclopédique et aux pratiques qui s'y rapportent. Toutefois, Wikipédia prétend aussi être un projet indifférent au contenu, qui fonctionne d'abord comme un ensemble de procédures pour produire un savoir commun et le vérifier. Selon cette concep-

75. WIKI-EN/WB\_1993, modification du 24 septembre 2018, présentée p. 51.

76. Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], Étienne Dobe-nesque (trad.), Paris, Prairies ordinaires, 2007, p. 47.

tion « procédurale » de Wikipédia<sup>77</sup>, l'encyclopédie ne propose pas de théorie (de l'interprétation ou de la fiction littéraire) susceptible de contraindre le savoir produit mais seulement une série de principes épistémiques. De plus, Wikipédia entend proposer une synthèse des savoirs sur un objet ; mais elle n'est pas si différente à cet égard des procédures des études littéraires qui exigent une connaissance préalable des différentes interprétations existantes.

Enfin, si Stanley Fish élabore le concept de communauté interprétative pour rendre compte des divergences interprétatives, le rapport entre divergences interprétatives et délimitations de la communauté n'est pas vraiment clair<sup>78</sup>. En effet, les lecteurs-rices de Fish ont fréquemment souligné, à l'instar de Radway, la difficulté d'identifier empiriquement une communauté interprétative dans la mesure où l'on ne connaît pas ses modalités de constitution :

Ces communautés sont-elles des groupes, constitués de façon formelle, auxquelles les individus *savent* appartenir ? Ou sont-elles des collections plus larges d'individus qui, grâce à une même position sociale et des traits démographiques communs, partagent inconsciemment certaines hypothèses sur la lecture et des préférences en matière de lectures<sup>79</sup> ?

De surcroît, lorsqu'une communauté caractérisée par une certaine homogénéité professionnelle ou sociale est pourtant traversée par des divergences interprétatives, comment faudra-t-il en rendre compte ? Si l'on suit Radway et que le concept de Fish ressemble d'abord à « un groupe d'universitaires entretenant des liens lâches et partageant des hypothèses de base sur la nature de la littérature, sur les buts de la critique littéraire et sur la nature du processus interprétatif<sup>80</sup> », les divergences interprétatives plus précises sur tel ou tel texte remettent-elles en cause cette communauté ? C'est également le problème soulevé par Frank Wagner en ces termes :

comment expliquer que, à la même époque, dans tel microcosme universitaire rassemblant des individus soumis au même type de conditionnement social, culturel et épistémologique, de notables divergences interprétatives puissent voir le jour ? Répondre que les différentes interprétations sont — au moins pour partie — déjà là, car héritées de communautés interprétatives antérieures, et dès lors disponibles, ne ferait que déplacer ou plutôt que reculer le problème, car alors force est de se demander quel facteur va orienter tel individu vers telle interprétation plutôt que vers telle autre<sup>81</sup>.

77. Voir Dominique CARDON et Julien LEVREL, « La vigilance participative. Une interprétation de la gouvernance de Wikipédia », *Réseaux*, vol. 154, n° 2, avril 2009, p. 51-89 ; ce modèle, prôné par Wikipédia, est contesté dans son application pratique par d'autres travaux : voir par exemple Pierre WILLAIME, « Une analyse épistémologique de l'expertise dans Wikipédia » [2015], *op. cit.* et Antonio A. CASILLI, « Le wikipédien, le chercheur et le vandale », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 91-103.

78. Frank WAGNER, « Actualité(s) de Stanley Fish », *Vox Poetica*, 2009 ; Janice RADWAY, « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », *Daedalus*, vol. 113, n° 3, 1984, p. 49-73.

79. Janice RADWAY, « Interpretive Communities and Variable Literacies » [1984], *op. cit.*, p. 54 : « Are such communities formally constituted groups to which individual members *know* they belong ? Or are they much larger collections of people who, by virtue of a common social position and demographic character, unconsciously share certain assumptions about reading as well as preferences for reading material ? »

80. *Ibid.*, p. 53 : « a loosely connected group of literary scholars who share basic assumptions about the nature of literature, about the goals of literary criticism, and about the nature of the interpretive process ».

81. Frank WAGNER, « Actualité(s) de Stanley Fish » [2009], *op. cit.*

Dans le cas de Wikipédia, les contributeurs-rices ne sont pas *a priori* réunis par des pratiques culturelles (au sens strict) partagées, des goûts littéraires ou cinématographiques communs, ou par des compétences littéraires égales<sup>82</sup>, mais par leur participation à l'encyclopédie collaborative — qu'ils ou elles soient ou non inscrits. Comme on le voit dans le cas des résumés d'œuvres, il faut rendre compte de deux phénomènes conjoints :

1. Malgré des procédures épistémiques et discursives partagées, il existe des divergences interprétatives fortes au sein de la communauté wikipédienne à propos d'une œuvre.
2. Dans le cas des récits d'interactions sexuelles, ces divergences interprétatives sont en même temps régulières et récurrentes. Ce paradoxe est précisément celui qui est visé par le concept de communauté interprétative chez Fish : la notion permet d'expliquer la coexistence de deux sens littéraux que l'on pourra simplement rattacher à des communautés interprétatives distinctes :

Dans le cadre du débat critique contemporain [...], il semblerait qu'il n'y ait que deux manières de répondre à cette question : soit il y a une signification littérale de cet énoncé et nous devrions être en mesure de dire ce qu'elle est, soit il y a autant de significations que de lecteurs et aucune d'entre elles n'est littérale. Mais la réponse que suggère ma petite histoire, c'est que l'énoncé a deux significations littérales<sup>83</sup>.

Les procédures épistémiques de Wikipédia vont en fait poser une question légèrement différente de celle de l'accord interprétatif : il s'agira non seulement de savoir si l'une et l'autre des propositions interprétatives sont acceptables au regard des normes de Wikipédia, mais aussi de savoir s'il faut en privilégier une plutôt que de les présenter conjointement dans l'article. Le caractère politique et polémique des violences sexuelles, qui pose normalement certaines interprétations comme contradictoires (on ne peut pas être « séduite » et « violée »), renforce alors l'enjeu de cette décision. Autrement dit, on peut reformuler le concept de communauté interprétative en tenant compte de deux éléments :

1. Il est possible d'appartenir simultanément à plusieurs communautés interprétatives : il y a intersection de communautés interprétatives.
2. Plutôt que de définir la communauté interprétative par l'accord absolu sur une signification et sa formulation, on peut plutôt se demander quelle est l'extension du champ de significations littérales qu'une communauté donnée estime être raisonnables ou recevables, y compris sous forme d'alternatives.

---

82. Radway soulève les limites d'une notion semble-t-il très « professionnelle » chez Stanley Fish. La démarche ethnographique à l'origine de *Reading the Romance* répond à ce problème et propose de partir d'une convergence des enquêtes dans la façon de définir le genre étudié (Janice RADWAY, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* [1984], nouvelle introduction de l'autrice, Chapel Hill (Caroline du Nord) / Londres, University of North Carolina Press, 1991).

83. Stanley FISH, *Quand lire c'est faire* [1980], *op. cit.*, p. 30. Il faut noter que l'histoire dont il est question renvoie à un problème d'interprétation en communication (« Is there a text in this class? ») et non à l'interprétation d'un énoncé littéraire. L'extrapolation à l'interprétation littéraire tout comme la généralisation possible de l'anecdote de Fish reste discutée.

L'intérêt du discours co-construit produit par Wikipédia n'est donc pas que chacun-e produirait exactement le même résumé spontanément, mais qu'il est possible de juger un résumé narratif comme *adéquat* ou non à l'œuvre. C'est cette perspective-là qu'il faut interroger dans le cas des désaccords sur le sens littéral des scènes sexuelles.

Parallèlement, les « profils » de contributeurs·rices qui penchent du côté d'une signification littérale du récit comme « violence sexuelle » permettent de faire l'hypothèse suivante : il existe une communauté interprétative féministe dont l'activité interprétative ne se limite pas aux œuvres de fiction. Cette communauté interprétative donne plus largement du sens à des actions — réelles *et* fictionnelles — selon ses normes érotiques à l'intérieur de « luttes pour la production et la maîtrise du sens social<sup>84</sup> » mais aussi à partir de subjectivités produites par ces interprétations partagées de la valeur des interactions sexuelles.

Si cette hypothèse est valable, il devient possible d'étudier ce qu'il se produit à l'intersection des communautés interprétatives féministes et de la communauté interprétative Wikipédia. La négociation interprétative peut alors être décrite selon un modèle de persuasion où « les faits qu'on invoque ne sont disponibles que parce qu'une interprétation (au moins dans ses grandes lignes) a déjà été présupposée<sup>85</sup> ». Or ce modèle, qui affirme que tout fait est produit par un point de vue, est contradictoire avec le modèle épistémique de Wikipédia. Il n'est donc pas étonnant que la négociation entre contributeurs·rices s'accompagne de frictions entre des normes de différents ordres, et pas seulement entre des normes érotiques antagonistes.

### 3. Résumer sans interpréter : ça ne marche qu'en pratique, pas en théorie

L'aphorisme est célèbre dans la communauté Wikipédia : « Le problème avec Wikipédia, c'est que ça ne marche qu'en pratique. En théorie, c'est un désastre absolu. » Wikipédia, en théorie, ne fonctionne pas ou du moins ne devrait pas fonctionner. Si ce décalage s'applique d'abord à la radicalité de son fonctionnement collaboratif (la possibilité de modifier sans même s'inscrire), je propose ici de l'envisager du point de vue des apories théoriques ouvertes par ses principes épistémiques et leur application aux savoirs sur les œuvres de fiction.

Dans le cas des récits, cette aporie se cristallise à travers l'injonction à décrire les récits sans les interpréter. Que peut signifier cette injonction pour des lecteurs·rices ou des spec-

84. Éric FASSIN, *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 146.

85. Stanley FISH, *Quand lire c'est faire* [1980], *op. cit.*, p. 93. Je précise la distinction que propose Fish entre démonstration et persuasion un peu plus loin dans ce chapitre (voir p. 142).

tateurs·rices ? Je montrerai que la portée opératoire de ces recommandations n’empêche pas les apories d’être révélées par le dissensus, en même temps qu’elles tendent à rabattre l’infra-interprétatif sur le consensus empirique.

### 3.1. En théorie : les principes épistémiques de Wikipédia

Pour comprendre la régulation des procédures de production d’un discours sur un récit de fiction, il faut repartir des grands principes fondateurs de Wikipédia, qui forment la culture commune et les normes les plus partagées entre contributeurs·rices :

- La dimension encyclopédique ;
- La neutralité de point de vue (NPOV) ;
- La vérifiabilité par citation des sources, en privilégiant les sources secondaires et tertiaires à l’exception de quelques cas précis et délimités ;
- L’interdiction des recherches originales, fréquemment abrégée en TI (travaux inédits) ou OR (pour *original research*).

Ces principes peuvent être invoqués de deux façons : soit tels quels dans les échanges d’une page, soit par l’intermédiaire de « recommandations ». Ces recommandations sont des compréhensions partagées de l’application des principes à des problèmes pratiques de rédaction : contrairement aux principes, les recommandations peuvent évoluer.

La spécificité des articles dédiés à des récits de fiction réside dans le statut du résumé narratif qui bénéficie d’un régime plus souple à condition d’être strictement distingué des autres sections de l’article. L’utilité d’un résumé est admise principalement comme support pour informer sommairement sur l’intrigue ou pour la remettre en mémoire. Contrairement aux autres sections de l’article, le résumé s’appuie sur l’œuvre elle-même, c’est-à-dire sur une source primaire et non secondaire (par exemple, la critique professionnelle). Autrement dit, un·e contributeur·rice peut proposer une synthèse de l’intrigue sans s’appuyer sur aucune autre autorité que son expérience de l’œuvre, à condition de s’en tenir à une *description* des événements narratifs.

On trouve une justification de cette exception dans la documentation Wikipédia, sous forme de recommandations élaborées par les wikipédien·nes : « Cela ne pose pas de problème, car la source primaire étaye uniquement des éléments *factuels* (le résumé de l’intrigue)<sup>86</sup> ». Aux « éléments factuels », à l’« aperçu des principaux événements du film<sup>87</sup> »,

86. « Séquence 2.2 », WikiMOOC, 2016, je souligne.

87. « an overview of the film’s main events » (« Wikipedia:Manual of Style/Film », WP:FILMPLOT).

au « résumé évident de l'œuvre » et aux « descriptions basiques [de l'intrigue] »<sup>88</sup>, au « purement descriptif<sup>89</sup> », à « l'intrigue en elle-même<sup>90</sup> » sont opposés d'autres régimes de discours sur l'œuvre, proscrits :

- des régimes de résumé immersifs qui tenteraient de reproduire verbalement l'expérience de réception avec un langage expressif ou des déictiques.
- une description produite par une lecture ou un visionnage trop minutieux de la part des contributeurs·rices — une description qui va « au-delà de la lecture ou du visionnage normaux d'une œuvre<sup>91</sup> ». Le résumé d'intrigue suppose donc une norme non professionnelle au moins quant à l'attention aux détails et au rythme de lecture ou de visionnage.
- le domaine de l'interprétation et de l'analyse : « l'interprétation ou les remarques explicatives<sup>92</sup> », « l'analyse critique, notamment les développements sur les thèmes, le style, les motifs et le genre<sup>93</sup> ». Tous ces éléments doivent faire référence à des sources secondaires.
- la résolution de cas d'ambiguïté narrative, lorsqu'il y a en particulier désaccord des *sources secondaires* sur les événements narratifs : il est alors recommandé de ne pas spéculer et de « décrire les événements [...] le plus simplement possible dans le résumé de l'intrigue, en reportant les interprétations dans une autre section de l'article<sup>94</sup> ».

Ces éléments ne sont que des recommandations : inconnues de la plupart des contributeurs·rices, elles sont toujours susceptibles d'être renégociées. Elles peuvent cependant être mentionnées explicitement comme documents de référence dans les discussions. Surtout, elles stabilisent des pratiques relativement harmonisées entre les pages consacrées à des œuvres narratives de fiction qui présentent des structures très proches (le résumé de l'article et le résumé de l'œuvre venant en premier par exemple).

---

88. « obvious recap of the work », « basic descriptions of their plots » (« [Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction](#) »).

89. « purely descriptive » (« [Wikipedia:Manual of Style/Novels](#) »).

90. « the plot itself » (« [Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction](#) »).

91. « beyond the normal act of reading or watching a work » (« [Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction](#) »).

92. « interpretation or explanatory remarks » (« [Wikipedia:Manual of Style/Novels](#) »).

93. « critical analysis, including discussion of themes, style, motifs, and genre » (« [Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction](#) »)



94. « If there are differing perspectives of a film's events from secondary sources, describe the events on screen as simply as possible in the plot summary and report interpretations in another section of the article » (« [Wikipedia:Manual of Style/Film](#) », WP:FILMPLOT).



### 3.2. En pratique : utiliser l'expression « viol conjugal » pour résumer *Autant en emporte le vent*, est-ce outrepasser les droits du résumé ?

La discussion de 2014 sur le concept de « viol conjugal » ([WIKI-EN/GWTW\\_1939\\_PDD2](#)) qui résume pendant une longue période la scène de l'escalier du film *Autant en emporte le vent* me permettra de montrer comment les contributeurs·rices se saisissent des différents principes, normes et recommandations tout en les négociant pour évaluer la conformité d'un énoncé.

Tableau 1.9 – Historique de « *Gone with the Wind* (film) », section « Plot », février 2014

2014-02-02	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. <del>The argument leads to [[marital rape]], which causes Rhett returns</del> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.	IP-3
2014-02-02		Betty Logan
2014-02-02	<i>corrected misperception</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. The argument leads to <b>Rhett carrying Scarlett up the stairs to make passionate love to her and prove he is more right for her than Ashley. Rhett, sober now, returns</b> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.	IP-4
2014-02-02	<i>Why would he feel the need to apologize if he simply made passionate love to her?</i> 	Flyer22 Frozen
2014-02-02	<i>I've been thinking that we probably should not include the term "[[marital rape]]" in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is quite a debated matter.</i> DUMMY EDIT	Flyer22 Frozen
2014-02-03	<i>Plot revision per discussion</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue <b>about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor, Rhett retaliates by sexually assaulting her and states his intent to have sex with her that night. Frightened, Scarlett attempts to physically restrain him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett returns</b> to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that it would be a disgrace.	Betty Logan

*Further refinement*

2014-02-03 After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor Rhett retaliates by **forcing himself onto her, kissing Scarlett against her will**, and states his intent to have sex with her that night. Frightened, she attempts to physically resist him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace. Betty Logan

Dans ce cas, la discussion porte principalement sur la pertinence du terme dans le résumé spécifiquement ; aucun-e contributeur-riche ne cherche à contester cette interprétation hormis l'IP dont la modification en ce sens (justifiée par « ai corrigé une erreur d'interprétation ») vient alors d'être révoquée et qui n'intervient pas dans la discussion. C'est la modification factice commentée de Flyer22 Frozen qui ouvre l'échange avec une série d'arguments qui contestent à la fois le caractère descriptif du terme par rapport à la source primaire et mettent en doute l'existence d'un consensus :

Ceci dit, je me disais que nous ne devrions probablement pas inclure le terme « viol conjugal » dans la partie « Intrigue », puisque le film ne représente pas ça comme ça de façon uniforme, ne nomme pas ça ainsi, et que c'est une question qui fait vraiment débat<sup>95</sup>.

La discussion qui s'ensuit convoque plusieurs débats précis sur la fonction d'un résumé d'une œuvre narrative, sur ce qui fait qu'il y a ou non consensus à propos d'une œuvre et sur le statut de l'implicite vis-à-vis du partage description / interprétation.

### 3.2.1. À quoi sert un résumé ?

Après avoir détaillé longuement le déroulé de la scène, Betty Logan propose ainsi un argument fondé sur la fonction du résumé par rapport à l'article Wikipédia dans son ensemble, puisque celui-ci comprend une sous-section « Viol conjugal » :

Dans les articles sur des films, le résumé de l'intrigue n'a pas d'intérêt en soi, c'est censé être le support de l'analyse i.e. l'article discute le viol conjugal en ces termes, donc il devrait être clair dans le résumé de l'intrigue à quel moment dans le film cet événement intervient et quel est le contexte narratif de l'événement [...]. Je crois que la scène devrait être tout de suite identifiable dans le résumé de l'intrigue pour les personnes qui lisent la section d'analyse, sans quoi le résumé ne remplirait pas son rôle [...] — BETTY LOGAN<sup>96</sup>

95. « I've been thinking that we probably should not include the term "marital rape" in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is quite a debated matter » (WIKI-EN/GWTW\_1939, modification du 2 février 2014).

96. « The purpose of the plot summary in film articles is not self-serving, it is supposed to support the analysis i.e. the article discusses the marital rape in those terms, so it should be clear from the plot summary at which point in the film this incident occurs and the narrative context of that incident [...]. I believe the scene should be readily identifiable in the plot summary to anyone who reads the analysis section, otherwise the plot summary would not be doing its job » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

C'est l'existence d'une analyse ultérieure de la scène dans l'article qui sert de justification à l'usage de la même expression dans le résumé lui-même : le choix interprétatif est donc, dans ce premier argument, inscrit dans une réflexion sur la cohérence globale de l'article et sa lisibilité pour les lecteurs·rices, sans engager l'œuvre elle-même et son contenu.

### 3.2.2. Quelles voix dissonantes font-elles suffisamment autorité pour établir un désaccord interprétatif ?

Cependant, l'argument principal de Betty Logan pour maintenir l'expression « viol conjugal » est qu'il n'y a pas de dissensus *légitime* sur cette scène : on ne se situerait donc pas dans le cas prévu par les recommandations de Wikipédia qui exigent de prendre en compte les désaccords sur les événements narratifs, et plus largement d'exposer de façon proportionnée l'ensemble des points de vue sur un objet. Pour modifier le résumé, il faudrait donc montrer que ce désaccord existe, selon l'argument de Betty Logan : « S'il y avait une autre interprétation valable de cette scène alors il faudrait aussi en traiter dans notre section d'analyse et le résumé de l'intrigue serait modifié pour refléter la nature ouverte de l'analyse<sup>97</sup>. »

La notion de validité de l'interprétation est cruciale : elle permet de mettre à distance le désaccord que constitue la modification initiale, qui n'est pas une source suffisante pour établir qu'il y a dissensus. La conversation se poursuit alors entre Betty Logan et Flyer22 sur le seuil à partir duquel on peut considérer qu'il y a un désaccord suffisamment établi pour qu'il soit déraisonnable d'utiliser la notion de « viol conjugal » dès le résumé.

Betty Logan et Flyer22 s'accordent pour dire qu'une seule modification discordante sur Wikipédia ne constitue pas une preuve suffisante de ce désaccord. Cependant, Betty Logan fait valoir qu'aucune des sources secondaires qu'elle a utilisées pour ses contributions à l'ensemble de la page n'interprétait cette scène comme une relation consentie : la validité de l'interprétation et le consensus sont alors rapportés à l'autorité des « sources universitaires ou informées » contre les quelques modifications discordantes de la page Wikipédia. Au contraire, Flyer22 souligne que ces mêmes sources secondaires documentent l'absence de consensus parmi le public et notamment parmi le public féminin. Elle montre également que les modifications qui contestent l'usage du terme ont été récurrentes, quoiqu'elle les ait elle-même révoquées. L'opinion d'un échantillon de contributeurs·rices est donc considérée comme un élément pour établir le désaccord, mais de façon beaucoup moins forte que les désaccords documentés par les sources sur un public investi par Flyer 22 d'une compétence spécifique quant à l'identification des violences sexuelles : les femmes.

97. « If there was another valid interpretation of the scene then that should also be covered in our analysis section and the plot summary would be altered to reflect the open nature of the analysis » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

Dans le cas du résumé d'œuvre où la source primaire est fixe, on voit que la définition du consensus ou du dissensus engage tout de même la question de légitimité des sources ou des données pour l'établir. Lorsqu'un désaccord est constaté sur l'interprétation d'une scène, plusieurs solutions s'offrent donc aux contributeurs·rices :

- débattre pour trancher entre contributeurs·rices à partir de la source primaire (c'est-à-dire à partir du roman ou du film pour le corpus Wikipédia);
- hiérarchiser les sources proposant une interprétation et trancher le cas échéant;
- faire figurer les deux hypothèses (parfois dans le résumé, parfois dans d'autres sections);
- retirer tout énoncé qui semblerait trancher indûment et trouver une formulation plus consensuelle.

### 3.2.3. Expliciter l'implicite, est-ce proposer une analyse personnelle ?

La difficulté à résumer cette scène du film repose, comme le notent les contributeurs·rices<sup>98</sup>, sur l'existence d'une ellipse entre la montée des escaliers et le réveil joyeux de Scarlett le lendemain. Or dès lors qu'un événement narratif est suggéré sans être montré, comment les restrictions propres au résumé vont-elles s'appliquer ? Qu'est-ce qui est factuel, évident, basique ou descriptif ? Qu'est-ce qui relève de « l'intrigue en elle-même » ? Y a-t-il des événements qu'on ne voit pas à l'écran et qui ne sont pour autant pas sujets à débat ?

L'échange entre GenQuest et Betty Logan concernant le traitement de l'ellipse et de son implicite montre que l'équivalence apparente entre l'intrigue et la description de la source n'a en fait rien d'évident puisque des éléments centraux de l'intrigue peuvent ne pas être montrés :

pour simplifier cette situation, sans introduire de biais, c'est probablement mieux de décrire la scène à partir de ce que l'on voit effectivement à l'écran, et ensuite le lecteur ou la lectrice peut (et, dans le cas d'une encyclopédie, devrait) se faire sa propre opinion. — GENQUEST

– Le problème, c'est que c'est un moment-charnière pour l'intrigue : Scarlett tombe à nouveau enceinte puis fait une fausse couche, donc on dissimulerait un détail majeur de l'intrigue si on masquait le fait qu'il y a un rapport sexuel. Donc de quelque façon qu'on décrive cette scène, qu'on utilise ou non le terme « viol conjugal », je pense qu'il faudrait que ce soit clair que i) un rapport sexuel survient (sinon d'où sort la grossesse ?) et ii) que ce n'est pas un rapport pleinement consenti (en tout cas au niveau de ce qu'on l'on voit) — BETTY LOGAN<sup>99</sup>

98. « the events that obviously occur are not actually seen on screen, so do we simply relay what we see and make the summary less clear, or do we describe an event in the film that occurs but is not shown? Can the summary be worded in such a way that somehow does both? » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

99. « to simplify this situation, without injecting bias, it's probably best that the scene be described as what is actually seen on the screen, and then the reader can (and, in the case of an encyclopedia, should) make up their own mind. » ; « The problem is it's pivotal to the plot : Scarlett gets pregnant again and suffers a miscarriage, so we'd be omitting a major plot detail if we obfuscate the fact there is a sexual encounter. So however we describe the scene, regardless of whether we use the term "marital rape" or not, I think we

On voit à travers la discussion que les concepts d'intrigue et de description des faits peuvent en fait entrer en concurrence alors qu'ils semblaient converger dans les recommandations : l'intrigue relève en effet d'une mise en relation des événements narratifs à un niveau macrostructurel qui ne se confond pas avec une simple énumération d'actions ou de descriptions narratives. L'intrigue suppose des inférences causales et une hiérarchisation des événements qui rendent indissociables la scène de l'escalier, la grossesse puis la fausse couche de Scarlett, alors que l'exigence descriptive peut buter sur des choix d'ellipses et d'implicites à plus petite échelle.

Ce débat sur la gestion de l'implicite dans le résumé convoque deux normes complémentaires de la part des contributeurs·rices : l'interdiction du travail inédit et celle de la synthèse inédite. Toutefois, la ligne rouge au-delà de laquelle on aurait un travail inédit ou une synthèse inédite est elle-même débattue dans cet échange :

[...] C'est OK de mentionner ce qu'on voit dans le film (Rhett emporte à l'étage Scarlett qui se débat, etc.) Même si ce dont il est question dans cette séquence est assez clair, toute allusion supplémentaire dans le résumé de l'intrigue, dans cet article-là, serait de la [[Wikipédia:Synthèse inédite]]. Merci. — GENQUEST

— Je pense que parler de synthèse inédite est un peu un faux-fuyant dans ce cas précis, parce qu'on peut facilement faire référence à des descriptions de l'intrigue qui évoquent l'événement comme un « viol ». [...] — BETTY LOGAN

[...] [Je rendrais] clair le fait qu'il l'emporte à l'étage contre la volonté pour la « punir » sexuellement. Peut-être aussi insérer une citation qui sous-entend cela. Je ne pense pas qu'explicitement qu'un rapport sexuel a lieu entre eux relève ici de [[Wikipédia:Travaux inédits]] / [[Wikipédia:Synthèse inédite]]. — FLYER22<sup>100</sup>

La description de la source primaire n'est donc pas une instruction aisée à mettre en œuvre dès lors qu'il faut tenir compte de l'implicite et que des désaccords surviennent. De la même façon, les règles qui proscrivent le travail inédit ou la synthèse inédite n'indiquent pas de façon évidente ce qui en relève au cas par cas : ces règles servent donc de support à la discussion et leur application est elle-même débattue.

Les révisions qui émergent de ces échanges relèvent d'une expansion discursive qui supprime le mot « rape » au profit d'un récit très minutieux de la scène. Cela permet aux contributeurs·rices de résoudre conjointement le problème de l'ellipse sans faire figurer dans le résumé le passage de ce récit à l'action synthétique « viol ».

Il faut cependant souligner combien ce résumé doit déjà à l'explicitation d'implicites :

---

need to be clear that i) a sexual encounter occurs (otherwise how does the pregnancy come about?) and ii) it is not a fully consensual encounter (at least in terms of what we see)» (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

100. « A mention of what one sees in the movie is OK (Rhett carrying a struggling Scarlett up the stairs, etc.) Even though it is pretty clear what the sequence is about, anything more alluded to in the plot summary, in this particular article, would be [[Wikipedia:Synthesis]] » ; « I think SYNTH is a bit if a red herring in this instance, because we can easily source a plot description that refers to the incident as “rape” » ; « make it clear that he carries her upstairs against her will to « punish her » with sex. Perhaps also inject his quote that implies this. I don't think that making it explicitly clear that a sexual encounter occurs between them on this matter is [[WP:Original research]]/[[Wikipedia:Synthesis]]. » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

passer de la réplique « This is one night you're not turning me out » (« Ce soir vous ne me chasserez pas<sup>101</sup> ») de Rhett à « indique son intention de coucher avec elle cette nuit-là » (« states his intent to have sex with her that night ») suppose en réalité de placer cette déclaration dans un contexte narratif plus large, lié en particulier à la décision de Scarlett de ne plus avoir de rapports sexuels avec son mari pour ne plus avoir d'enfant.

Ces échanges sur ce qui constitue un résumé adéquat pour Wikipédia n'excluent pas tout un ensemble d'arguments plus mineurs d'ordre métalinguistique ou interprétatif relatifs au caractère anachronique du concept de viol conjugal, aux inférences impliquées par l'intrigue, aux contraintes de production qui expliquent l'ellipse du rapport sexuel dans le film, à l'autorité de l'œuvre-source, à la portée éthique de formulations alternatives comme « passionate love » ou encore à la compréhension du résumé par les lecteurs·rices de Wikipédia.

L'interdiction de l'analyse personnelle fait voir en pratique toutes ses apories théoriques, sans qu'elle cesse pour autant d'être opératoire pour réguler les contributions et les échanges. En dernière instance, le seuil qui sépare la description de « l'interprétation » dans la théorie du récit de fiction de Wikipédia semble le même que celui qui sépare le consensus du dissensus : ce que l'on peut dire à partir de l'œuvre sans pourtant « l'interpréter », c'est ce sur quoi tout le monde s'accorde. Pourtant, les paramètres du consensus interprétatif lui-même ne sont pas si simples à établir puisque la définition du consensus engage cette fois d'autres discours sur l'œuvre que l'œuvre elle-même et suppose de peser la légitimité des différents savoirs ou discours disponibles.

### 3.3. Échapper au travail inédit : le cas de *Blade Runner*

C'est ce même problème d'interprétation des ellipses dans un cadre procédural où le travail inédit est proscrit que soulève le résumé du film *Blade Runner*.

Le débat sur *Blade Runner* ([WIKI-EN/BR\\_1982\\_PDD4](#)) s'ouvre sur un reproche qui amorce une décision sur l'interprétation de l'implicite sexuel plus rigoriste que pour le film *Autant en emporte le vent*. Certes, aucun enjeu de grossesse qu'il faudrait expliquer ne se noue cette fois à l'ellipse d'une possible scène sexuelle. En revanche, on comprend dans le message initiant les échanges sur la page de discussion que l'interprétation de l'implicite sexuel est utilisée pour mettre en évidence un double standard de l'interdiction de l'analyse personnelle :

la formulation actuelle (dans laquelle Deckard « amorce avec rudesse une relation sexuelle ») relève tout autant de la spéculation que la modification récemment révoquée (dans laquelle De-

101. Sidney HOWARD, « *Autant en emporte le vent*. Descriptif, dialogues bilingues et vidéogrammes », René Marx (trad.), *L'Avant Scène Cinéma*, n° 691-692, 2022, p. 224.

ckard « viole [Rachael] », parce que les deux formulations *sont une lecture de l'implicite de la scène telle qu'il est imaginé par le spectateur* (ou l'auteur). Ce qu'on peut *vraiment voir* dans la scène, me semble-t-il, c'est une *agression sexuelle* [...] — **CYBIANLESBORG**

— Nous devrions seulement *décrire la scène*. Nous ne devrions pas [[WP:TI|l'interpréter]]. Les questions de consentement, et donc de viol, ne sont pas pertinentes pour l'article à moins qu'une [[WP:FIABLE|source fiable]] n'ait déjà décrit [la scène] en ces termes. On est dans l'un des rares cas où la source primaire (le film lui-même) peut être utilisée comme source, mais *il n'est pas permis d'aller au-delà de ce qui est montré*. L'ayant regardé plus de fois que je ne voudrais l'avouer, je suis d'accord avec « amorce avec rudesse une relation sexuelle » qui est juste et certainement moins [[WP:NPOV|connoté]] que « viol ». — **RODHULLANDEMU**

— Je suis d'accord, et c'est pour cela que je suis perplexe : la scène ne montre pas de rapport sexuel. Elle montre bien Deckard retenir Rachael par la force et elle montre bien Rachael qui essaie de protester face aux avances de Deckard. — **CYBIANLESBORG**<sup>102</sup>

L'argument s'appuie sur la distinction entre agression sexuelle et viol : Cybianlesborg dit inférer un viol parce qu'elle infère une relation sexuelle après la scène montrée à l'écran, mais constater que les modifications proposées en ce sens par d'autres sont systématiquement rejetées alors que la version consensuelle est elle-même une inférence sur la nature de ce qui suit. Au contraire, l'inférence portant sur le caractère contraint de l'interaction relèverait quant à elle de la description de ce qui est vu à l'écran, et non de l'imagination qui comble l'ellipse narrative. La voie médiane que propose Cybianlesborg accepte ainsi de renoncer à la fois à « viole » et à « amorce avec rudesse une relation sexuelle » au nom de l'interdiction de recherche inédite mais en conservant l'inférence relative à la contrainte dans le domaine de la description de la source primaire.

La même discussion se poursuit un an plus tard en opposant RoyBoy et Canterbury Tail. RoyBoy, désireux d'interpréter l'état psychologique de Rachael et l'implicite de ses paroles (dans le sens d'un désir intérieur que Deckard aiderait Rachael à assumer) évoque la pertinence du contexte de l'intrigue dans son ensemble. Canterbury Tail, au contraire, défend dans cette discussion et dans les suivantes une conception stricte de l'interdiction des travaux inédits (« on ne sait pas s'il s'est passé quelque chose. On peut spéculer, mais c'est nous qui mettons quelque chose qui n'est pas là. Complètement du TI<sup>103</sup> »). Dans cette discussion ultérieure, c'est à nouveau l'interdiction de travaux inédits et le concept de description qui

102. « the current reference (in which Deckard “roughly initiates sex”) is equally speculative with the recently removed edit (in which Deckard “rapes [Rachael]”), because both are reading into the implication of the scene as imagined by the viewer (or writer). What can actually be viewed in the scene seems to me to be sexual assault [...] »; « All we should do is to describe the scene. We should not [[WP:OR|interpret it]]. Issues of consent, and therefore rape, are irrelevant to the article unless a [[WP:RS|reliable source]] has already described it as such. This is one of the rare instances in which a primary source (the film itself) can be used as a source, but going beyond what is shown is not permitted. Having seen it more times than I care to admit, I agree that “roughly initiates sex” is correct, and certainly less [[WP:NPOV|loaded]] than “rape”. »; « I agree, and thus my confusion : the scene does not depict sex. It does depict Deckard forcibly preventing Rachael from leaving and it does depict Rachael's attempted protestations to Deckard's advances. » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4).

103. « we don't know that anything happened. We can suppose, but that's us putting something that isn't there. Complete OR » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4).

sont mobilisés par les tenants d'une interprétation en termes de violences sexuelles :

Deckard la retient « par la force ». Dire qu'ils s'embrassent « passionnément » est inexact, ce qu'on voit c'est juste un baiser. *On ne peut pas présumer qu'ils sont tous les deux passionnés.*  
— [IP\*]

[...] C'est quoi cet élan qui pousse certaines personnes à changer chaque note d'une scène de viol pour en faire quelque chose qui nie que la scène est un viol ? Enfin, je vais corriger — avec quelque chose *qui décrit la scène et rien d'autre.* — PERSEPHONE HAZARD<sup>104</sup>

La discussion émerge à nouveau en 2013 et continue d'engager deux niveaux : l'interprétation de ce qui suit la scène et l'interprétation de la contrainte et du consentement dans la scène (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5). Les contributeurs-rices se renvoient alors l'accusation d'interprétation et la proposition de compromis qui consisterait à éliminer l'inférence d'une relation sexuelle tout en conservant l'interprétation de la contrainte à partir de la scène ne parvient pas à aboutir :

Si tu es d'accord qu'elle ne consent pas mais que tu refuses d'appeler ça un viol parce qu'aucune pénétration ne se déroule à l'écran, alors tu seras d'accord pour parler d'« agression sexuelle » puisque, si on suit la définition légale, il l'agresse sexuellement en l'attaquant, en l'immobilisant et en la forçant physiquement pour le premier baiser, puis par contrainte psychologique pour le deuxième. — MARK 2000

— *Travaux inédits de A à Z. C'est ton interprétation des événements. Wikipédia n'autorise pas les travaux inédits.* — CANTERBURY TAIL<sup>105</sup>

Tout au long de cette discussion, l'interdiction de travaux inédits, la non-pertinence de l'interprétation dans la rédaction du résumé et l'injonction à se contenter de *décrire ce qui est montré à l'écran* sont mobilisées par les différents partis sans pour autant aboutir aux mêmes conclusions ni justifier les mêmes positions. Ces échanges montrent que l'interdiction de l'interprétation ne donne pas d'instructions claires sur les procédures mobilisables pour *décrire* : nommer un geste, rattacher une expression faciale à une émotion, synthétiser une série d'actions, placer une scène dans un contexte narratif plus large, comprendre à partir de ce qu'il se passe avant ou après, etc. sont des opérations tantôt comprises comme descriptives, tantôt rejetées du côté de l'interprétation.

104. « Deckard “forcibly” prevents her from leaving. Saying they “passionately” kiss is not accurate, what is seen is just a kiss. We cannot assume they are both passionate. » ; « What is it about some people that makes them change every note of a rape scene to something that denies that the scene was rape ? Anyway, about to fix - with something that describes the scene rather than anything else. » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4).

105. « If you agree she did not consent but refuse to label it rape because no onscreen penetration occurred then you would have to to agree to label it “sexual assault” because he does, by legal definition, assault her sexually by physically attacking her, restraining her, and forcing the first kiss physically and then through emotional coercion the second time » ; « Complete original research. That's your interpretation of events. Wikipedia doesn't allow original research » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5).



### 3.4. Négocier la neutralité de point de vue

L'interdiction du travail inédit est liée à l'autre principe central de Wikipédia : la neutralité de point de vue. On le voyait déjà évoqué sous forme de lien interne dans la discussion sur *Blade Runner* citée plus haut : « je suis d'accord avec “amorces avec rudesse une relation sexuelle” qui est juste et certainement moins [[WP:NPOV|connoté]] que “viol” » (« loaded » en anglais). Là où l'interdiction de travail inédit proposait davantage un partage entre ce qui est montré et ce qui est inféré, la neutralité de point de vue semble être convoquée dans un contexte plus métalinguistique, qui caractérise le *poïds* des mots et leurs connotations axiologiques. Dans la construction d'un savoir sur un récit de fiction, ce principe soulève donc la question suivante : comment résumer non seulement sans interpréter soi-même, mais de façon neutre, sans *point de vue* ?

L'idée même de neutralité de point de vue (NPOV) peut sembler faire reposer la construction du savoir encyclopédique de Wikipédia sur un concept relativement daté sur le plan épistémologique<sup>106</sup> ; toutefois, le principe reste largement utilisé pour réguler les conflits, faisant par là-même apparaître ses apories. S'interrogeant sur cette centralité de la NPOV, Matei et Dobrescu ont suggéré que l'ambiguïté même du concept était nécessaire<sup>107</sup> : il s'agit pour eux d'une ambiguïté stratégique qui vise à diminuer la conflictualité en préservant l'idée de valeurs communes sans menacer l'interprétation personnelle de chacun-e. Les contradictions internes du principe déplaceraient alors l'enjeu, toujours selon eux, du côté des rapports de pouvoir que l'on peut mobiliser dans un conflit éditorial. En apparence, le principe serait clair et suffisamment développé pour être appliqué ; mais les solutions qu'il implique reconduisent des problèmes d'évaluation et de jugement : il faudrait décrire l'ensemble des points de vue sur un sujet de façon proportionnée. Faut-il accorder un privilège à la « vérité factuelle » ? Comment évaluer la place qui doit être accordée aux différents points de vue en gardant une longueur d'article raisonnable<sup>108</sup> ?

L'étude du corpus montre que dans les résumés de récits de fiction, ce principe sert de référence commune mais aussi bien de la part de celles ou ceux qui proposent une interprétation en termes de violences sexuelles que de celles ou ceux qui la refusent — comme on l'avait déjà constaté avec l'interdiction d'interpréter soi-même la source primaire.

Les références à la NPOV apparaissent souvent dans le corpus comme motif de réversion d'une modification faisant apparaître de façon univoque le lexique du viol :

106. Les wikipédiens estiment qu'il y a autour de ce principe un malentendu courant : la neutralité de point de vue ne défendrait pas une conception philosophique de l'objectivité, mais une conception descriptive des points de vue sur un objet. La description objective devient alors un but à atteindre empiriquement par le débat et la collaboration. Voir « [Wikipedia:Neutral point of view/FAQ](#) ».

107. Sorin Adam MATEI et Caius DOBRESCU, « Wikipedia's “Neutral Point of View” : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, janvier 2011, p. 40-51.

108. *Ibid.*

Tableau 1.10 – Historique de « *Lolita* (1962 film) », section « Differences between the film and the book », juin-juillet 2015

2010-01-16	This means that the film shows as Humbert as a murderer "before" showing us Humbert as a seducer of minors	WickerGuy
2015-06-07	This means that the film shows Humbert as a murderer "before" showing us Humbert as a rapist	IP-1
2015-07-06	<i>rem POV</i> Q	Beyond My Ken

Tableau 1.11 – Historique de « *The Three Musketeers* », section « Plot summary », mai-juin 2020

2020-05-31	<i>Reverted POV edit</i> Q	Dimadick
2020-05-31	<i>it's a fact</i> he pretends to be the Comte de Wardes and <b>[[Rape trysts]]</b> with her	IP-9
2020-06-01	<i>Reverted POV edit</i> Q	Dimadick

Une proposition peut également être qualifiée de « POV » (il est fréquent de trouver le terme en emploi adjectival) en l'absence de procédure établissant son caractère consensuel. La page de discussion à laquelle on renvoie est ainsi investie de la possibilité de lever le caractère biaisé d'un propos. Dans ce cas, le lexique du viol est perçu comme affectif ou venant marquer le dégoût. On voit en même temps que le biais est établi par rapport à une section précise, le résumé :

Tableau 1.12 – Historique de « *Lolita* », section « Plot summary », juin-juillet 2010

2010-06-10	[...] The novel's first part ends after her rapes her.	JJARichardson
2010-07-17	<i>I understand the sentiment of disgust of a man having sex with an underage girl, but "rape" is over the top. This POV doesn't belong in plot summary without discussing on the talk page for consensus.</i> Q	Cresix

Au contraire, d'autres reformulations invoquant le principe de neutralité s'éloignent d'un lexique aux connotations amoureuses au profit d'une alternative dans l'interprétation qui modalise l'événement narratif en le subordonnant à son aspect implicite :

Tableau 1.13 – Historique de « *Gone with the Wind* (novel) », section « Plot summary », septembre 2016

---

2016-09-08	<i>changed "passion envelops them" to a more neutral description</i>	
	He then takes her in his arms and carries her up the stairs to her bedroom, where it is strongly implied that he rapes her – or, possibly, that they have consensual sex following the argument.	Glasslelia

---

### 3.4.1. De la neutralité de point de vue à l'interprétation du point de vue narratif : résumer *Lolita*

Le roman *Lolita* présente une configuration un peu particulière puisque l'évaluation de la neutralité du point de vue implique d'interpréter au préalable les potentiels biais de son narrateur-personnage : il s'agit alors de décider comment positionner le résumé par rapport à ce point de vue narratif. La neutralité d'Humbert Humbert étant en doute, comment parler du monde du récit, de ses personnages et de ses événements ? La neutralité peut alors être conçue comme une nécessaire distance par rapport au point de vue du narrateur : « L'introduction de la présentation du roman n'a pas à adopter le point de vue du narrateur<sup>109</sup> ». Dans le même temps, les formulations qui cherchent à marquer cette distance sont elles-mêmes assimilées à un manque de neutralité puisqu'elles impliquent de changer de point de vue sur le récit.

Dans la guerre d'édition déjà évoquée (voir *infra*, p. 63) s'opposent donc les contributeurs-rices qui considèrent en particulier les expressions « nymphette » et « passion amoureuse » comme « non-neutre[s] » et induisant une confusion entre la perspective du résumé et le point de vue de Humbert Humbert d'une part, et les contributeurs-rices qui révoquent la substitution de « fillette » à « nymphette » comme relevant du POV d'autre part. La page de discussion (WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD1) permet en parallèle aux contributeurs-rices de développer ces conceptions de la neutralité et des implications du point de vue narratif sur l'histoire. La page de discussion apparaît à cet égard comme un lieu de débat sur les normes stylistiques et encyclopédiques en même temps que se joue un débat d'interprétation de l'œuvre pour justifier les choix proposés. Elle fait apparaître trois positions principales dont l'étalon reste à chaque fois la norme de neutralité de point de vue.

---

109. WIKI-FR/Lo\_1955, modification du 22 août 2015.

Première position : le résumé ne peut qu'adopter le point de vue restreint du narrateur sur les événements narratifs

Dans cette première position, l'objectivité consiste à respecter l'œuvre en restreignant la perspective à celle du narrateur. Un résumé qui tenterait de s'en extraire manquerait de neutralité et relèverait soit de l'analyse, soit du jugement personnel, soit encore de la réécriture.

Cette position est principalement incarnée par SammyDay dans le débat. Pour lui, les résumés de romans « devraient être [écrits comme si le narrateur les avait faits], si la présentation est faite correctement ». L'interprétation de SammyDay fait également appel à une intention d'auteur reconstruite à partir de ses choix narratifs :

Le fait que *Nabokov ne présente pas ces faits comme un détournement de mineur ou un viol nous oblige, dans la présentation, à conserver ce point de vue. Sinon, nous ne présentons pas le contenu du livre, mais simplement notre point de vue sur le contenu (ce qui est très différent).*

— SAMMYDAY

SammyDay décline cette logique en réfutant les propositions interprétatives avancées dans la conversation et en défendant les formulations du résumé introductif : « Non, ce n'est pas un violeur dans le roman, puisqu'il se décrit comme nympholepte. Et que seul son point de vue est présenté dans le roman », « c'est une histoire d'amour, puisque l'homme qui la raconte pense que c'en est une. »

Corollaire logique de cette position : il n'est pas conforme à la NPOV de présenter *Lo-lita* comme un roman dont l'intrigue se construit autour de violences sexuelles. Une telle position sur le récit est caractérisée selon cinq relations différentes au récit (généralement contrevenant aux recommandations de Wikipédia).

Premièrement, un jugement moral qui s'oppose donc à la neutralité de point de vue et aux postures attendues sur Wikipédia. La neutralité ne saurait être évaluée à l'aune d'un jugement moral : « La neutralité n'est pas la *moralité*. Dans le livre c'est bien le terme de "nymphette" qui est utilisé et assez longuement expliqué ; de même le livre est du point de vue de HH » explique Kvardek du. SammyDay distingue clairement deux attitudes : « Nous ne sommes pas là pour "*juger*" du contenu d'une œuvre de fiction (devant quel tribunal d'ailleurs?) mais pour rapporter ce qu'est cette œuvre, ce qu'elle contient et les critiques qu'elle a pu entraîner (*sic*) . »

Deuxièmement, une interprétation personnelle qui s'oppose à la neutralité de point de vue (et implicitement à l'interdiction de travail inédit) :

[...] rend-on compte du roman de Nabokov de la manière *la plus neutre possible*, ou de *l'opinion non-sourcée d'un petit groupe de gens* qui avouent eux-mêmes ne rien connaître à Wikipedia et n'avoir pas lu le livre de Nabokov, ou alors il y a très longtemps ? — KVARDEK DU

Wikipedia n'est pas fait pour diffuser des opinions ni des *exégèses personnelles*, et votre *interprétation* de ce livre n'y a pas sa place, et moins encore vos *jugements de valeur*. — SCHOFFER

Troisièmement, une reconstruction de l'œuvre et en particulier une œuvre alternative produite en construisant les points de vue absents d'autres personnages. L'interprétation en termes de violences sexuelles relèverait alors d'un texte alternatif fantasmé, d'une réécriture opposée au résumé ancré dans la perspective d'Humbert Humbert qui relèverait lui de la retranscription. C'est la position de SammyDay, pour qui « présenter l'œuvre *de façon différente de ce qu'elle est, ce n'est pas objectif*, même s'il s'agit pour nous d'un point de vue immoral ». Pour SammyDay, il ne peut être question « de *réécrire* l'œuvre *retranscrite* ici » et le contributeur se dit inquiet des « personnes qui souhaiteraient développer plus les *points de vue des autres personnages du roman*. »

Quatrièmement, une analyse possible qui peut/doit être documentée par des sources. Cela exclut en revanche sa place dans la section du résumé au profit des sections consacrées à l'analyse (contrairement au résumé, l'analyse ne peut s'appuyer que sur des sources secondaires) :

Votre intro présente beaucoup trop de *points de vues subjectifs pour être valable* : notamment, il n'est pas possible de parler de « viols » dans la présentation de l'œuvre, puisque l'œuvre ne présente pas les faits ainsi. Par contre, il manque dans le résumé introductif un développement de l'*analyse* de l'œuvre, qui pourrait présenter le terme « viol ». — SAMMYDAY

Cinquièmement, un effet de réception qui peut/doit être documenté par des sources. Cela renvoie de la même façon la proposition interprétative à une autre section :

La notice manque effectivement d'une section sur la réception contemporaine du texte et sa mise en relation avec les abus sexuels sur les enfants : seules sont évoquées les réactions pudibondes lors de la parution du livre. Je vous suggère d'écrire cette section, ou tout au moins de l'ébaucher (la magie de Wikipedia est que d'autres contributeurs mettront la main à la pâte...), en n'oubliant pas de mentionner qu'il s'agit d'*une interprétation et d'une opinion, donc pas d'une description du roman de [[Nabokov]]*, et qu'elle reflète une partie de la sensibilité contemporaine et non pas un point de vue qui serait « éternel » et unanime. — SCHOFFER

Pour toutes ces interventions, la position de ces contributeurs·rices dans le « centre » de la communauté Wikipédia est manifeste par l'appel aux principes encyclopédiques du projet et la stigmatisation des celles et ceux qui ne partageraient pas ces valeurs identitaires fortes<sup>110</sup>.

On retrouve dans ces différentes positions le partage théorique entre description et analyse, si central dans la définition du résumé sur Wikipédia. Le cas de *Lolita* montre combien ce partage devient problématique dès lors qu'il y a désaccord. L'image de la retranscription ne pose pas moins de problèmes puisque le résumé est bien une opération de synthèse et non de copie, dont on exige de surcroît qu'elle ne tente pas de reproduire le style du récit ou même son ordre. La position de ces contributeurs·rices est qu'on ne peut pas décrire le contenu de la source primaire — le roman, étalon de l'objectivité — en utilisant un lexique

110. Wikipédia prône d'une façon générale la bienveillance, la pédagogie et le droit à l'erreur pour ces novices, mais les attitudes restent évidemment variables. Le caractère très polémique de la discussion est un élément à prendre en compte, tout particulièrement les attaques personnelles attribuant aux wikipédiennes des positions pro-pédophiles.

relatif aux violences sexuelles : si ce lexique peut éventuellement être adéquat, c'est finalement *hors* de ce matériau objectif, du côté de l'« interprétation » ou de la réception.

Ces partages soulignent enfin que les sources sont bien ce qui sépare la noblesse de la synthèse encyclopédique d'analyses de l'écueil des interprétations personnelles, comme le montre une des remarques de JLM : « pas d'interprétation personnelle ; des *sources "de qualité"*, rien que des sources "de qualité" ; ce sont les seules choses qui puissent être introduites ici ».

Deuxième position : un résumé ne doit pas épouser le point de vue biaisé du narrateur

Ce qui justifie cette position, c'est alors le risque de manquer de neutralité sur certains événements narratifs : ceux-ci auraient une objectivité propre malgré la médiation narrative.

On pourrait imaginer que les contributeurs·rices en désaccord avec le *statu quo* de l'article défendent une théorie littéraire qui valorise la réception contemporaine ou l'activité de jugement éthique des lecteurs·rices, contre les limites du principe de neutralité de point de vue de Wikipédia. Or ces arguments n'apparaissent pas dans la conversation. Au contraire, on observe une très grande similitude dans les termes utilisés pour établir la centralité épistémique d'un récit dont on pourrait décrire objectivement l'intrigue : « Ce qui est étonnant, c'est que *décrire objectivement l'intrigue du livre (un homme de 40 ans abuse sexuellement d'une fillette de 12 ans)* soit tellement violent que finalement, ça paraisse presque inenvisageable. »

Bien sûr, la distance qui est réclamée vis-à-vis du point de vue du narrateur sur les événements fictionnels résulte elle-même d'une interprétation des événements de l'histoire, du caractère de son narrateur et de sa perspective biaisée voire pathologique :

De plus, il s'agit bien d'*abus sexuels* qui sont relatés, à travers le regard d'un *malade*, et non d'une « passion amoureuse », terme encore une fois *non-neutre*, qui reprend le *point de vue de Humbert lui-même*. [...] À moins que Wikipédia décide sciemment de prendre le *point de vue d'un psychopathe*, il me semble inacceptable de laisser les choses en l'état — [NON SIGNÉ]

Le roman est certes écrit du *point de vue d'un violeur d'enfant* mais ca n'est pas une raison pour que la fiche wikipédia qui parle de ce roman soit elle aussi écrite du point de vue d'un violeur d'enfants. Est-ce que les articles sur les romans sont tous écrit (*sic*) *comme si le narrateur les avait fait (sic)*? Je suis certaine que non, alors pourquoi le faire seulement dans le cas d'un violeur de petites filles de 12 ans? — MEG

En réclamant une distance vis-à-vis de ce point de vue narratif, les contributeurs·rices affirment en somme qu'il y a *dans le roman* autre chose que la perspective d'Humbert Humbert. On pourrait alors à la fois décrire le roman de façon neutre et mettre en évidence le caractère biaisé de la perspective du narrateur. Autrement dit, pour tirer l'implication de cette position, le narrateur n'aurait pas le monopole du sens mais interpréterait lui-même une matière qui lui est en partie extérieure :

Je pense aussi que la neutralité voudrait, à ce stade de la fiche, qu'on se contente d'un terme plus objectif, comme fillette qui a été proposé. [...] Utiliser dès l'abord « nymphette » suppose un travail d'explication sur le terme, ou la précision sourcée que c'est le narrateur qui l'utilise, parce qu'il *enferme déjà l'interprétation* sur l'attitude de la jeune fille elle-même *ds un sens qui n'est pas si facilement tranché ds le livre*. — HMODERNE

Les propositions de formulations alternatives sont ainsi évaluées à la fois à l'aune de la neutralité et de l'adéquation à l'œuvre : « je trouve que la proposition est globalement *très adaptée au roman* et va dans le sens de la neutralité » commente par exemple Schoffer.

On retrouve même dans une discussion externe rapportée par Gwyneth Bison dans la conversation l'idée de réécriture, un reproche renvoyé à la position adverse : non seulement le résumé discuté ne serait pas un résumé neutre, mais de surcroît ce résumé ne serait pas fidèle à la source :

Affirmer comme le fait l'article actuel de Wikipedia qu'Humbert Humbert aime vraiment Lolita c'est *réécrire le roman* qui, d'après mes souvenirs, décrit bien l'obsession du désir, mais pas un réel amour pour une gamine dont Humbert Humbert méprise gentiment les préoccupations futiles — GWYNETH BISON, citant une proposition de Stéphane M

Cette modélisation de la source primaire où pourraient coexister un point de vue narratorial biaisé et des événements narratifs qu'il reste possible de décrire est relayée par une hypothèse sur l'intention d'auteur qui permet de détacher le sens du récit de l'autorité du point de vue d'Humbert Humbert. Plutôt que de résumer du point de vue du narrateur (ou de le laisser écrire le résumé, suggère la métalepse<sup>111</sup>), il faudrait alors résumer du point de vue de Nabokov :

C'est pas une question de moral (*sic*), c'est une *question d'objectivité*. Humbert-humbert n'est pas objectif et c'est pas à lui d'écrire (*sic*) l'article de wikipédia sur le roman de Nabokov. *Nabokov n'a jamais écrit un roman qui fait l'apologie du viol d'enfants*. — MEG

D'autres contributeurs·rices défendant une nécessaire prise de distance dans le résumé étendent cependant ce principe de distance à la fois au narrateur et à l'auteur (sans se positionner pour autant sur Nabokov en particulier) :

Il me paraît évident qu'il est *nécessaire de prendre du recul* lorsqu'on écrit un article sur une œuvre d'art, aussi bien par rapport à la personne ayant créé l'œuvre en question que *vis-à-vis d'un narrateur ou du point de vue choisi dans l'œuvre*. Ici, ça signifie parler d'*abus sexuel et de pédophilie*. Ça n'est pas insulter la mémoire de l'auteur que d'appeler un chat un chat et d'aborder une *posture descriptive, et non lyrique, du contenu de l'œuvre*. — TEDTED

111. J'entends « métalepse » dans le sens que lui a donné Genette, pour décrire la transgression de frontière que constitue le passage d'un niveau narratif à un autre sans médiation d'une narration (Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 244) : Humbert Humbert n'appartient normalement pas au monde des êtres susceptibles de résumer *Lolita*. Il s'agit bien sûr ici d'un effet rhétorique ponctuel et non d'une transgression littérale comme on peut en trouver dans nombre de récits. La métalepse a suscité de nombreux débats sur sa capacité à brouiller la frontière entre fait et fiction ou au contraire à la souligner par son étrangeté même (Françoise LAVOCAT, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 26, n° 2, 2020, p. 43-51). Je trouve frappant ici que la figure puisse à la fois désigner une aberration (légitimant alors la distance critique des lecteurs·rices vis-à-vis de la fiction) et une possibilité de confusion réelle inquiétante où le personnage fictionnel « imposerait » sa perspective pédophile dans le monde réel.

On retrouve bien l'assimilation de la posture revendiquée à une description, opposée à un registre, le lyrisme, typiquement inadapté au style encyclopédique. La thèse défendue, issue de l'interprétation de *Lolita* et opposée en particulier à SammyDay, est que le résumé Wikipédia relève d'un régime énonciatif différent de celui du récit : il tire sa neutralité de cette distance énonciative. Ainsi, le résumé contesté de *Lolita* ne convient pas car « *le point de vue d'Humbert-Humbert sort de la bouche de Wikipédia sans aucune distance* », soutient Gwyneth Bison. Ce modèle du résumé Wikipédia est distingué d'autres types de « résumés », comme la quatrième de couverture qui peut quant à elle se permettre d'emprunter le régime énonciatif de l'œuvre :

le problème est de savoir si oui ou non une fiche WP doit *présenter les faits de manière neutre et réellement objective, au moins dans son introduction ou alors si ce n'est qu'un (sic) simple quatrième de couverture*. Il me semble absolument indéniable que ce roman relate les abus sexuels d'un homme de 40 ans sur une petite fille de douze ans. Je ne comprends pas pourquoi ce simple constat est irrecevable pour vous. Prétendre qu'il s'agit d'une « passion amoureuse et sexuelle » sur une « nymphette » c'est *reprendre et les mots et le point du vue (sic) du narrateur*. Ce serait valable dans un quatrième de couverture, mais nous travaillons à *une fiche wikipédia, qui prétend à la neutralité*, il me semble. — GWYNETH BISON

Un ensemble de traits viennent donc opposer la pratique du résumé au régime énonciatif de la narration à la première personne : la description opposée au lyrisme, un lexique des violences sexuelles opposé au lexique de la passion et à l'idiolecte pédophile d'Humbert Humbert (en particulier le néologisme « nymphette »), la neutralité factuelle (de la fiction) opposée au vocabulaire d'autojustification du criminel, le style encyclopédique à l'écriture littéraire.

Cette proposition est étayée par plusieurs contributeurs·rices qui débattent de la posture à adopter grâce à des analogies avec d'autres œuvres romanesques<sup>112</sup> ou des œuvres hypothétiques qui seraient marquées par une idéologie incompatible avec la neutralité de Wikipédia :

Imagine un livre raciste ou antisémite : dans la partie « résumé neutre » les contribs ne vont PAS écrire « C'est l'histoire d'un sale youpin qui amasse plein de frics. » ou « Ce roman relate la vie d'une saleté de bougnoule qui vole les gens. » — RASTAPOPOULOS

Depuis quand les articles sur les romans sont écrits *comme si le narrateur du roman les avait écrit (sic)*? Vous auriez une source officielle pour étayer ce propos, ou bien des exemples d'articles de qualité écrits de cette façon? Pour autant que je sache, les articles des ouvrages comme [[Le Bizarre Incident du chien pendant la nuit]], [[Des fleurs pour Algernon]], [[Des souris et des hommes]] ou [[Le Bruit et la Fureur]] n'ont pas comme si (sic) leurs narrateurs respectifs en étaient l'auteur... Ce serait définitivement plus amusant à lire, mais *pas vraiment encyclopédique*. — TEDTED

J'ai été voire (sic) les fiches des romans "Les bienveillantes", "American psycho" et "le roi des aulnes". Sur les bienveillantes il est bien dit que le narrateur est un criminel de guerre et *la fiche n'est pas écrite du point de vue d'un nazi*. Sur la fiche d'American psycho il est qualifié de

112. Les romans mentionnés présentent des narrateurs dont les traits cognitifs (autisme, déficience intellectuelle), psychiatriques ou criminels sont manifestes dans la construction narrative, la syntaxe et le lexique ou le point de vue idéologique de la narration.



yuppie et de psychopathe ce qui (*sic*) le narrateur ne fait jamais car il se croie (*sic*) un pur génie.

— MEG

Le débat appelle donc un ensemble de rapprochements par comparaison sur la question de la fiabilité du narrateur et du rapport du résumé à son idiolecte comme à son idéologie. On peut lire dans ces réflexions par analogie à la fois un prolongement des principes de Wikipédia et l'élaboration d'une théorie *folk* — incomplète — du récit et des activités interprétatives qui produisent un savoir sur ce récit.

### Troisième position : construire un consensus

La troisième position repose sur l'idée suivante : à partir d'hypothèses interprétatives manifestement différentes, on peut trouver des formulations consensuelles sur les événements de l'intrigue et éventuellement décrire des perceptions du narrateur en les inscrivant dans le dispositif narratif du roman. Cette position de compromis peut passer par la recherche d'un lexique qui décrive le lien sexuel entre les personnages tout en évitant les connotations associées au lexique érotique, comme le fait meg en prenant modèle sur l'article en anglais : « L'expression "impliqué sexuellement" me semble beaucoup *plus neutre* car on ne dit pas amour, ni passion, ni relation, ni liaison qui sont des visions qui effacent la *réalité* du viol sur enfant » explique meg.

Le compromis peut également reposer sur une inscription explicite des termes les plus contestés dans la perception ou la narration d'Humbert. C'est à ce compromis que parvient par exemple RastaPopoulos qui défend un nécessaire décrochage lexical dans le résumé au nom de la neutralité. RastaPopoulos tente en même temps de mieux situer le seuil de l'analyse, qu'il distingue de la simple actualisation lexicale appelée par le style du résumé (distinct du style du roman) :

cela ne me paraît pas raccord du tout avec la *neutralité demandé (sic) pour les articles* (et on ne parle pas de *moralité* ici, mais bien de *neutralité*). Le "résumé du roman", pour être neutre, ne doit pas être une copie du vocabulaire du roman, cela est complètement différent, et c'est encore *autre chose que l'analyse*. Le découpage n'est pas juste : résumé/analyse. Mais un peu plus finement : résumé neutre / description du roman / analyse. [...] => *Un résumé neutre n'utilise pas le vocabulaire non neutre du roman, mais utilise le langage de l'époque actuelle* à destination des lectrices de l'encyclopédie. C'est ici le même principe pour « nymphette » qui est l'avis d'Humbert (et pas de Nabokov, car il ne s'agit pas d'un narrateur omniscient mais d'un des personnages subjectifs). Par exemple (à la va-vite) ce serait plutôt : « Dolores Haze, une enfant de 12 ans qu'il décrit comme une nymphette » => Le résumé est là *plus objectif* car il indique que c'est le personnage (et non pas Nabokov) qui plaque le mot « nymphette » sur l'enfant, mais *par contre factuellement (lois internationales), c'est une enfant*. En faisant une phrase de ce genre, on est à la fois *plus objectif et en plus on fournit plus d'information* : celle factuelle décrivant Dolores physiquement, et celle indiquant que c'est le personnage de Humbert qui la voit comme-ci comme-ça (*et ce n'est pas une analyse ça, c'est littérairement factuel*). — RASTAPOPOULOS

On voit que cette proposition maintient la possibilité d'accéder à des « faits », soit à partir de normes extralittéraires dans le cas de l'équivalence entre l'âge de Dolores et la notion

d'enfant, soit en opposant ces faits à l'analyse. Ainsi, attribuer au narrateur la perception qui est la sienne ne passerait pas le seuil de l'analyse puisqu'il s'agirait de faits objectifs, d'éléments qui font partie de l'œuvre.

SammyDay parvient de son côté à un compromis proche tout en continuant de considérer que le lexique des violences sexuelles est incompatible avec la neutralité. Il place cependant désormais une analyse critique du point de vue d'Humbert du côté de l'objectivité recherchée :

Ce que j'essayais d'exprimer dans cette phrase, c'est qu'il est très difficile d'écrire un résumé objectif d'un livre écrit à la première personne. Soit on « colle » au *contenu (subjectif)* du livre – avec les problèmes de neutralité que Bertrouf a cité –, soit on rédige un résumé purement objectif, ce qui engendre les mêmes problèmes de neutralité, accompagnés de problèmes de sources. Donc la solution que je préconiserai est de faire le résumé en collant au texte, tout en faisant ressortir qu'il s'agit du point de vue du narrateur, et de développer de manière plus objective une *analyse* du contenu. — SAMMYDAY

SammyDay ajoute qu'« il faudrait peut-être réécrire la présentation pour bien faire comprendre au lecteur lambda que *tout ce qui est développé dans le roman n'est issu que du point de vue d'Humbert.* » Le compromis consiste ainsi en dernière instance à décrire avec le moins d'outils techniques possibles le dispositif narratif du roman pour en présenter l'intrigue de façon plus satisfaisante.

### 3.4.2. D'Humbert Humbert à Milady : évaluer la fiabilité d'une narration

Quel est le rapport d'un résumé à un récit ? Qu'est-ce qui fonde les « faits » d'un récit de fiction ? Y a-t-il un niveau descriptif qui précède l'interprétation ? Ce que l'observation de la discussion met en évidence, c'est qu'il n'est pas possible en réalité pour les contributeurs·rices de faire l'économie d'analyses de l'œuvre et même d'une discussion poussée sur ses caractéristiques formelles.

En témoigne l'exemple de la page de discussion d'un autre article, à propos de la « défense de Milady » ([WIKI-FR/3M\\_Milady\\_PDD](#)) proposée par deux contributeurs·rices qui suggèrent par exemple que rien ne prouve que son récit à John Felton soit faux (Milady se prétend protestante et raconte qu'elle a été violée par le duc de Buckingham, ce qui lui permet d'obtenir l'aide de son géôlier). Toute la défense de Milady, élaborée contre un roman interprété comme excessivement à charge, est contestée. Lyzi Shadow, critique de cette proposition, fait valoir un argument comparatif qui s'appuie justement sur le dispositif narratif de *Lolita* et par une comparaison (par ailleurs contestable) des dispositifs et des intrigues des deux romans<sup>113</sup> :

113. *Les Trois Mousquetaires* présente en fait un dispositif narratif particulier qui a fait l'objet d'interprétations variées : le récit est bien à la troisième personne, mais le paratexte indique qu'il s'agit des mémoires du Comte de la Fère, c'est-à-dire d'Athos. Cette description alternative permet par exemple à Caroline Julliot de faire l'hypothèse que la mise à mort de Milady est un simulacre dont Athos est le complice (dans le cadre des pratiques interprétatives propres à InterCriPol). Voir Caroline JULLIOT, « L'exécution de Milady : un coup

Cette partie devrait plutôt montrer un point de vue alternatif que de tenter de convaincre qu'il est l'unique juste. D'autant plus que l'histoire n'est pas comptée (*sic*) par les Mousquetaires, mais par un narrateur extérieur « omniscient », il ne s'agit donc pas de leur faire « confiance » pour croire la véracité des intentions exprimées par Milady. (On n'est pas dans le *Lolita* de Nabokov, où on peut effectivement douter que la fillette de 12 ans que le narrateur s'apprête à droguer pour la violer dans son sommeil, vienne d'elle-même proposer qu'ils deviennent amants.) — LYZI SHADOW

L'argument est ici double. Il est formel, puisque le narrateur omniscient est opposé au narrateur-personnage, mais aussi évaluatif : dans le cas de *Lolita*, ce sont les actions d'Hubert Humbert, rapportées par lui-même, qui discréditent sa fiabilité. Ici, la fiabilité d'un narrateur semble, en dernière instance, être évaluée à l'aune des jugements éthiques (est-ce juste ?) et épistémiques (est-ce probable ?) sur les événements de l'histoire.

### 3.5. « Référence nécessaire » : le rôle discret des sources

Une dernière norme de Wikipédia apparaît en creux dans la définition des procédures destinées à produire un résumé : l'invitation à citer ses sources systématiquement, sources globalement absentes des résumés narratifs.

La norme Wikipédia de citation des sources, associée au dispositif technodiscursif de la note de bas de page, s'installe dans la communauté entre 2004 et 2006, sans évidence par rapport à l'idéal collaboratif initial. Pierre-Carl Langlais note la tension entre l'ambition révolutionnaire de Wikipédia et le caractère désuet d'un point de vue scientifique d'une citation de sources comme garantie suffisante<sup>114</sup>. La norme de citation de source ménage en effet de multiples possibilités de détournement sans être pour autant un garant évident de scientificité.

Dans le cas du résumé de récits de fiction, la notion de source se décline entre la source primaire, source naturelle du résumé mais rarement citée explicitement, et les sources secondaires sur l'œuvre. Les sources secondaires ne sont pas exigées tant qu'il y a consensus : elles sont principalement mobilisées en cas de dissensus mais à nouveau, rarement intégrées dans le résumé puisqu'elles sont supposées marquer un décrochage entre le niveau de la description de la source primaire et son interprétation.

Comme on l'a vu pour *Autant en emporte le vent*, les sources secondaires peuvent être invoquées en page de discussion pour affirmer qu'il existe un consensus sur ce que raconte une scène, sans être pour autant citées dans l'article à l'appui du résumé. Elles peuvent

---

monté ? », *Intercropol. Revue de critique policière*, n° 1, décembre 2019.

114. Pierre-Carl LANGLAIS, « {{Référence nécessaire}} L'émergence d'une norme wikipédienne (2003-2009) », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2015, p. 77-90.

également être réclamées avant d’accepter un élargissement ou une modification des termes qui résument la scène, comme dans le cas de *Tess d’Urberville* :



Tableau 1.14 – Historique de « *Tess of the d’Urbervilles* », section « Plot summary », septembre 2008 et janvier 2009

2008-09-20	Alec informs her that he is lost and he leaves on foot to look for help as Tess falls asleep underneath the coat he’s leant her. After Alec comes back, alone, it is left to the reader to decide whether or not he rapes or seduces her.	IP-10
2008-09-20	<i>changed to rape, per the cliff notes ref; if you can find a cite that discusses the ambiguity, please add it in the themes or in a controversy section</i> Alec informs her that he is lost and leaves on foot to look for help as Tess falls asleep beneath the coat he’s lent her. After Alec returns, alone, he rapes Tess, impregnating her.	IP-11
2009-01-06	Q	J.delanoy
2009-01-06	<i>rv; you’re going to have to make a good argument for reverting back to OR and an inaccurate description of what happens after the rape; if you can come up with a cite, please do so</i> D	IP-11
2009-01-06	Q	Willking1979

On retrouve à nouveau dans ce cas le partage entre résumé et analyse : l’invitation à sourcer est orientée vers l’analyse – l’IP n’accepte pas la remise en cause du terme dans le résumé. Lorsque la révocation est elle-même révoquée par J.delanoy, l’IP qualifie alors la modification vers l’alternative séduction / viol de travail inédit (« OR ») en l’absence de source. Comme l’indique par ailleurs l’IP sur la page personnelle de J.delanoy, l’inédit s’entend d’abord par rapport au consensus établi en page de discussion entre les contributeurs·rices.

Mais les différents types de sources peuvent se retrouver en concurrence comme lorsqu’en 2013, le résumé est modifié dans le sens de l’hypothèse de la séduction avec une citation tirée du roman en guise de justification. Or le viol était déjà justifié par un autre extrait du roman – sa fonction devient floue avec la révision en « séduction ». La révocation qui restaure l’hypothèse du viol demande que le débat ne soit pas rouvert sans sources universitaires.

Tableau 1.15 – Historique de « *Tess of the d’Urbervilles*, section « Plot summary », janvier 2013

	<i>The later text makes plain the intercourse is a seduction rather than rape. Note this better fits with the novel’s theme of society condemnation and Tess’s guilt through a voluntary loss of chastity</i>	
2013-01-08	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he <b>callously seduces</b> her. The <b>seduction</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, and Alec is later referred to as "the seducer".	IP-15
2013-01-29	<i>Reverted per Talk page discussion. Cite scholarly sources for seduction vs rape.</i>	IP-16
2013-01-29		
2013-01-29		Fraggle81

L’hypothèse de l’ambiguïté de la scène est finalement acceptée en 2015 avec l’ajout d’une référence universitaire. L’historique du résumé de la fin de la première partie de *Tess d’Urberville* montre une alternance assez dynamique entre l’hypothèse du viol, celle de la séduction et celle de l’ambiguïté de la scène. La référence ou la citation sont fréquemment utilisées pour justifier la légitimité d’une de ces hypothèses. Les extraits convoqués, étonnamment, ne sont pas tirés de la scène elle-même : la scène sexuelle est couverte par une ellipse mais surtout par un long commentaire sur le lien entre la destinée de Tess et le pouvoir sexuel féodal de ses ancêtres, qui n’est pas cité.

Tableau 1.16 – Historique de « *Tess of the d’Urbervilles* », section « Plot summary », octobre 2009

	<i>added ambiguity quote</i>	
2009-10-12	Here, Alec informs her that he is lost and leaves on foot to look for help as Tess falls asleep beneath the coat he lent her. After Alec returns, alone, it is left to the reader to decide whether he rapes or seduces her. <b>This deliberate ambiguity makes Tess more than just a "poster girl for simple victimhood."</b> [RÉFÉRENCE]	Promking

Tableau 1.17 – Historique de « *Tess of the d’Urbervilles* », section « Plot summary », octobre 2015


2015-10-02	<p><b><i>A reference to dilute the bold statement that Tess was raped, further to the talk page discussion</i></b></p> <p>Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. In Hardy’s own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess’s will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec’s ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE]</p>	IP-21
2015-10-02	<p><b><i>Alec’s acknowledgement in chapter 46 – more ambiguity</i></b></p> <p>Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. In Hardy’s own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess’s will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec’s ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE] Later in the work (chapter 46) Alec, unchallenged by Tess, acknowledges that he played a "trick" on her.</p>	IP-21
2015-10-02	<p><b><i>constrained ambiguity</i></b></p> <p>Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. In Hardy’s own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess’s will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec’s ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE] Later in the work (chapter 46) Alec, unchallenged by Tess, acknowledges that he played a "trick" on her. Mary Jacobus, a commentator on Hardy’s works, speculates that the ambiguity may have been forced on the author to meet the requirements of his publisher and the "[Mrs Grundy Grundyst]" readership. [RÉFÉRENCE]</p>	IP-21

L’intégration de citations tirées de l’œuvre sert à justifier les synthèses narratives rédigées mais le palimpseste wikipédien laisse aussi voir ses contradictions lorsqu’un énoncé est remplacé tandis que la preuve textuelle demeure : pourquoi les pleurs entendus dans la forêt de la Chasse viendraient-ils à l’appui de l’hypothèse de la séduction ?

Dans le cas de *Tess d’Urberville*, les hypothèses se construisent aussi bien à partir d’une citation explicite de la source primaire (le texte du roman) que des sources secondaires (la critique). C’est un cas relativement exceptionnel dans le corpus et qui déroge en partie aux attentes du résumé, où l’analyse marquée par la confrontation de citations critiques est censée être absente.

Tout exceptionnel que soit le cas de cet article, il permet de faire quelques hypothèses explicatives sur le parcours d’autres résumés, comme celui du roman *Disgrâce* sur la Wikipédia anglophone. Pour cet article, une première tentative d’introduire le mot « viol » (« Il viole » au lieu de « Il séduit presque de force l’une des ses étudiantes les plus vulnérables ») est immédiatement révoquée en juillet 2013. En revanche, la modification introduite en juillet 2017 persiste :

Tableau 1.18 – Historique de « *Disgrace* », section « Plot », dernière modification

2013-02-07	His "disgrace" comes when he <b>rapes</b> one of his more vulnerable students <b>but refuses to admit to himself that he raped her</b> . <b>The sexual assault</b> is thereafter revealed to the school and a committee is convened to pass judgement on his actions.	IP-3
2013-02-07		Jab843
2015-08-12	His "disgrace" comes when he <del>almost forcibly</del> seduces one of his more vulnerable students, a girl named Melanie Isaacs, <b>plying her with alcohol and later, when she stops attending his class, falsifying her grades</b> . [...] This affair is thereafter revealed to the school, <b>amidst a climate of condemnation for his allegedly predatory acts</b> , and a committee is convened to pass judgement on his actions. David refuses to <b>read Melanie's statement, defend himself, or apologize</b> in any sincere form and so is forced to resign from his post.	IP-4
2017-01-07	His "disgrace" comes when he seduces one of his more [[social vulnerability vulnerable]] students, a girl named Melanie Isaacs, plying her with alcohol <b>and other actions that arguably amount to rape</b> [RÉFÉRENCE][RÉFÉRENCE]; later, when she stops attending his class as a result, <b>he falsifies her grades</b> .	Huangdi

La persistance de cette version du résumé s'explique probablement par la forte modalisation qui l'accompagne : la caractérisation est explicitement présentée comme une hypothèse interprétative par l'adverbe « arguably ». Le modalisateur ne dit pas que la caractérisation est incertaine, mais plutôt qu'elle résulte d'un raisonnement recevable produit sur la matière narrative. Contrairement à ce qu'on avait dans la première proposition, le caractère second du geste interprétatif est manifeste. Bien que le résumé ne soit pas normalement le lieu de l'interprétation dans l'article, on peut penser qu'une telle présentation est plus acceptable pour les wikipédien·nes parce qu'elle délègue le geste interprétatif : en quelque sorte, le résumé resterait la description de la source primaire par les contributeurs·rices et la qualification de « viol » serait bien identifiable comme une interprétation, prise en charge par les sources secondaires citées en référence (une critique de presse de 1999 et un texte grand public de 2015 écrit par une universitaire). La stabilité de la proposition suggère qu'elle répond mieux au rapport qu'entretient Wikipédia avec l'activité interprétative.

### 3.6. Trouver un consensus sur un texte sans théorie de l'interprétation : un paradoxe wikipédien

La négociation du résumé introductif de *Lolita* montre que les choix de formulations n'engagent pas seulement l'interprétation de chacun-e sur le livre, y compris lorsque cette interprétation est celle d'un groupe entier : les normes de Wikipédia sur la neutralité de point de vue incitent les contributeurs-rices à envisager un sens objectif qui puisse être décrit à partir du texte, utilisé comme source primaire du résumé. Cette croyance dans l'objectivité d'une matière textuelle ou narrative stable qui pourrait être seulement décrite avant d'être interprétée est nécessaire pour maintenir l'intérêt même d'un savoir commun sur l'œuvre.

La négociation du résumé Wikipédia ne consiste alors pas à décider ce que l'on pense soi-même du contenu de l'intrigue ou à comprendre *comment* le récit produit des effets mais à évaluer quels résumés du récit sont acceptables ou défendables comme des descriptions du récit, quel degré de polysémie on doit légitimement admettre et quelles propositions vont « trop loin » (y compris lorsqu'on y adhère). Tout ce sur quoi le consensus ne peut être atteint pourra de toute façon être intégré sous le régime des analyses sourcées, qui, de leur côté, peuvent sans difficulté être contradictoires.

Ainsi, une interprétation potentiellement consensuelle peut être malgré tout jugée inadéquate pour un résumé : dans la discussion sur *Lolita* ([WIKI-FR/Lo\\_1955\\_PDD1](#)), TedTed se dit interloqué par le décalage entre un apparent accord interprétatif de l'ensemble de contributeurs-rices sur les actions d'Humbert Humbert et le refus d'intégrer le lexique du viol au résumé parce qu'il persiste un désaccord sur la conformité du terme à l'obligation de neutralité de point de vue :

Je remarque en lisant la discussion que "tout le monde a l'air d'accord que ce qu'il se passe pour de vrai dans ce roman, c'est un abus sexuel et un viol"; on discute de si ça devrait être dans l'introduction ou pas, mais jamais de si c'est le cas parce que "c'est le cas". On a atteint un "consensus" sur ce point. Est-ce qu'on ne peut pas simplement se dire « tout le monde a l'air d'accord pour qualifier ça d'abus sexuel, donc on peut considérer ça comme un fait objectif sur ce qu'il se passe dans ce livre, donc on va qualifier ça d'abus sexuel dans l'introduction » ?

— **TEDED**

Par cette remarque, TedTed dévoile un paradoxe des procédures de production de résumé sur Wikipédia : le consensus des contributeurs-rices est un outil de régulation fondamental, mais ne constitue pas une théorie de l'interprétation qui permette de considérer une interprétation partagée comme une composante objective du texte. Pour le dire autrement encore, les wikipédien-nes doivent non seulement se mettre d'accord sur le contenu du récit et une façon de le résumer, mais en même temps sur le fait que cet accord n'est pas une interprétation mais bien seulement une description.



Si le texte et l'intention d'auteur sont parfois mentionnés dans la discussion, la théorie d'une attribution du sens par les lecteurs·rices n'est presque jamais soutenue, ou alors seulement pour discréditer des adversaires dont l'interprétation serait irréductiblement subjective donc non avenue dans le discours encyclopédique co-construit. Ainsi lorsque la réception est mentionnée, elle est le plus souvent conçue comme séparée de l'œuvre : le mot renvoie à l'évaluation de l'œuvre ou à des approches critiques contemporaines d'une œuvre plus ancienne.

La distinction wikipédienne entre résumé et analyse donne ainsi aux contributeurs·rices la compétence de décrire une source primaire par des procédures formalisées qui supposent une recherche du consensus, tout en réservant la compétence interprétative aux sources secondaires qui tolèrent de leur côté le dissensus (c'est-à-dire le plus souvent à des interprètes professionnels). Alors même que la distinction entre description et interprétation est tout sauf claire, les principes fondamentaux de Wikipédia fournissent les outils de production d'un savoir commun mais limité sur les récits : la boussole proposée aux contributeurs·rices pour produire un résumé les enjoint paradoxalement à s'arrêter avant d'interpréter.

Or comment débattre en vue d'un consensus sans interpréter ? Dès lors qu'il y a désaccord sur le contenu ou sa formulation, les contributeurs·rices doivent bien justifier leur position. Même si l'esquive reste possible grâce à l'autorité de la bibliographie critique, le refoulement de l'interprétation du côté des sources secondaires par les normes Wikipédia n'y fait rien : les contributeurs·rices lisent, voient, résumant, interprètent et doivent souvent justifier leur discours interprétatif. Pour faire accepter une proposition, on voit en effet que les contributeurs·rices doivent en réalité déployer une riche activité interprétative, soutenue par des théories *folk* et des normes qui concernent aussi bien le récit que le langage ou l'éthique sexuelle : celles-ci sont bien là lorsqu'on évalue une interaction comme consentie ou contrainte, lorsqu'on fait valoir l'idée d'une indépendance de l'intrigue à l'égard du narrateur du récit (ce qui arrive à Dolorès indépendamment de ce qu'en dit Humbert Humbert), lorsqu'on évalue les connotations attachées à un mot (comme le montrent les désaccords sur le terme « nymphette »), lorsqu'on cherche à montrer aux autres contributeurs·rices pourquoi un terme est mieux ou moins bien adapté qu'un autre pour synthétiser une partie de l'intrigue. Avant d'explorer plus précisément la façon dont sont produites l'évaluation de l'action et l'interprétation du récit, il est nécessaire de prendre en compte la spécificité des deux derniers exemples, qui engagent une activité métalinguistique absolument essentielle pour l'écriture (ou la réécriture) d'un résumé.

## 4. Trouver les mots justes : réécriture et dénomination

Comme on a pu le voir à travers l'exemple du résumé de *Garçon d'honneur* (voir *infra*, p. 51) puis à travers plusieurs autres historiques restreints tirés des résumés de fictions narratives, c'est le vocabulaire employé pour résumer les actions narratives qui, sur Wikipédia, cristallise les désaccords sur l'interprétation des violences sexuelles. Bien que d'autres entrées linguistiques soient présentes dans le corpus, ce sont d'abord la justesse et la conformité des mots utilisés — conformité au texte, à une réalité extratextuelle ou aux normes discursives de Wikipédia — qui sont évaluées, approuvées ou contestées.

L'activité métalinguistique reste généralement implicite dans l'enchaînement des versions, mais les commentaires de modification ou les discussions peuvent expliciter les raisonnements métalinguistiques à l'œuvre. Reprenons par exemple l'argument de Betty Logan à propos d'*Autant en emporte le vent*, déjà résumé plus haut (voir *infra*, p. 84) :

Avec tout cela en tête, je dirais que je suis contre la *formule* de l'IP qui dit que Rhett « lui fait passionnément l'amour » pour une série de raisons : ça ne permet pas aux lecteurs-rices d'*identifier correctement* la scène de viol conjugal, ça ne *traduit pas correctement* l'interprétation largement acceptée de ce qu'il se passe, et ça ne me va pas (*I'm not ok with*) de *décrire un rapport sexuel contraint comme de « l'amour passionné »*. — BETTYLOGAN<sup>115</sup>

Le consensus atteint grâce à cette discussion fait certes disparaître du résumé le concept de « viol conjugal », mais rejette également la proposition de l'IP mentionnée : « lui fait passionnément l'amour ». Ce rejet aurait pu être motivé par le caractère trop évaluatif de « passionnément » pour le style encyclopédique. Il aurait pu aussi être formulé de façon polémique à partir d'une recatégorisation (il ne lui fait pas passionnément l'amour, voyons : il la viole !). Pourtant, l'argument avancé par Betty Logan, soutenu par une prise de position cette fois à la première personne (« ça ne me va pas »), est différent : ce sont les mots utilisés qui ne conviennent pas — le lexique de l'amour et de la passion est inadéquat si le référent fictionnel auquel il s'applique est une activité sexuelle contrainte.

Cette position métalinguistique ne va pas de soi et pourrait recevoir trois descriptions concurrentes du jugement d'inadéquation produit par Betty Logan. Dans la première description, l'inadéquation pointe un problème de catégorisation du référent : « faire passionnément l'amour à quelqu'un » ne peut pas dénoter un sens compatible avec les propriétés du référent (contrairement, notamment, au nom « viol »), parce que ce sens suppose par défaut le fait de ne pas contraindre sexuellement sa partenaire. Dans la deuxième description,

115. « In view of that I would be against using the IP's language that Rhett "make passionate love to her" for a number of reasons : it doesn't adequately identify the marital rape scene to the readers, it doesn't adequately describe the broadly accepted interpretation of what occurs, and I'm not ok with describing forced sex as "passionate love". » (WIKI-EN/GWTW\_PDD2).

le problème se situerait toujours du côté de la dénotation, mais plus précisément du côté du sème amoureux : la réduction du syntagme verbal « make passionate love to her » au syntagme nominal « passionate love » dans le commentaire de Betty Logan montre bien que le sème amoureux est toujours actif dans la locution « to make love » et en constitue un trait distinctif, renforcé par « passionate ». Ce serait donc plus précisément ce sens amoureux qui ferait dérailler la pertinence du mécanisme référentiel. Dans la troisième description enfin, ce ne serait pas au niveau dénotatif mais au niveau connotatif<sup>116</sup> que se situerait le problème : le sème amoureux porterait une connotation positive incompatible avec l'évaluation négative du référent. Si la première hypothèse me semble moins probable, il est difficile de trancher entre l'hypothèse d'une dénotation inadéquate et celle d'une connotation inadaptée.

Bien entendu, l'argumentation de Betty Logan implique un consensus préalable des contributeurs·rices sur l'expression « rapport sexuel contraint » (« forced sex ») et sur son adéquation pour catégoriser la scène fictionnelle en question : si l'on estime que Rhett ne contraint pas Scarlett, le raisonnement ne fonctionne plus.

Les échanges oscillent donc constamment entre l'interprétation des actions fictionnelles et une réflexion métalinguistique sur le vocabulaire utilisé pour résumer.

## 4.1. Les historiques comme paradigmes : un mot plutôt qu'un autre

Est-il possible d'analyser l'activité linguistique des contributeurs·rices même en l'absence de commentaires métalinguistiques ? Cette difficulté renvoie à un problème méthodologique classique de l'analyse sémantique, dès lors qu'il faut analyser un vocabulaire dont les termes ne partagent pas (ou rarement) des caractéristiques morphologiques objectivables (« viol », « violer » et « violeur » par exemple). Dans ce type d'analyse sémantique, dite conceptuelle, les mots sont regroupés sous un concept (la contrainte, ou le non-consentement par exemple) qui est « une notion antérieure et extérieure à toute analyse linguistique : c'est une décision relativement subjective du chercheur qui place les termes [...] dans le champ conceptuel de la notion<sup>117</sup> ». Comment puis-je à la fois sélectionner les mots pertinents pour approcher la façon dont les contributeurs·rices comprennent une

116. Je reprends les éléments de définition proposés par Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978. Dans cette définition, la connotation fait partie du sens mais n'intervient pas dans le mécanisme référentiel. Kerbrat-Orecchioni souligne la difficulté de bien séparer dénotation et connotation dans le cas de termes pour lesquels il y a souvent débat de catégorisation, en donnant comme exemple l'adjectif « raciste » (p. 168-169).

117. Georges MOUNIN, *La Sémantique*, Paris, Payot, 2010, p. 36.

scène de fiction et fixer le sens de leurs décisions discursives ? Comprendre la structuration du vocabulaire utilisé pour résumer les scènes sexuelles fictionnelles confronte nécessairement à l'absence de critères objectifs pour justifier l'organisation choisie.

Le corpus étudié et les historiques restreints reconstitués présentent toutefois un avantage : les énoncés produits le sont à la place d'autres, très souvent en préservant la structure syntaxique d'un énoncé antérieur et en faisant varier un ou plusieurs termes sur un axe paradigmatique. Cette succession de combinaisons par substitution met donc d'emblée en *relation* les mots éliminés et ceux qui les remplacent. C'est l'interprétation du lien sémantique entre ces unités qu'il est plus délicat d'établir sur des bases fermes, sans renoncer pour autant à formuler des hypothèses sur les traits distinctifs qui les séparent (ces traits distinctifs pouvant bien entendus être perçus de façon variable par les locuteurs-rices du corpus).

Dans tous les cas, on ne peut s'en tenir à une pure sémantique : il faut prendre en considération ce qui se joue dans le rapport des contributeurs-rices à l'interaction qu'ils ou elles cherchent à nommer et « admettre que les "contenus" sémantiques résultent de la transposition de connaissances acquises sur le monde par l'expérience <sup>118</sup> » comme le propose Paul Siblot à propos de la problématique de la nomination <sup>119</sup>. Dans cette perspective, le résumé est le lieu d'une production de sens par l'activité de nomination qu'il appelle pour un sujet en tenant compte de ce que permet ou non la langue (comme on l'a vu, l'anglais offre par exemple des possibilités dont le français ne dispose pas pour nommer les rapports sexuels). La perspective de Siblot, qui pose que « [le nom] dit ce qu'est l'objet "pour nous", dit nos rapports à son égard <sup>120</sup> », permet de reformuler l'enjeu de l'analyse du champ sémantique en prenant comme horizon la pratique et les expériences du monde qui s'articulent au nom :

Nommer ce n'est pas seulement se situer à l'égard de l'objet, c'est aussi prendre position à l'égard d'autres dénominations du même objet, à travers lesquelles des locuteurs prennent également position. C'est en conséquence se situer par rapport à eux <sup>121</sup>.

L'écriture des résumés Wikipédia nous donne l'occasion d'objectiver le processus décrit par Siblot, puisque chaque modification est un positionnement vis-à-vis d'au moins une autre dénomination, sinon davantage.

Le principal champ sémantique engagé par le corpus est celui de la sexualité. À l'intérieur de ce champ, il s'agit plus précisément de se pencher sur les prédicats sémantiques, c'est-à-dire les mots qui dénotent des faits et possèdent ainsi un sens qui les lie à au moins un actant <sup>122</sup>, qui viendront catégoriser des interactions sexuelles entre deux individus : il

118. Paul SIBLOT, « Nomination et production du sens : le praxème », *Langages*, n° 127, 1997, p. 49.

119. Les propositions de Siblot concernent initialement les noms-substantifs. En les étendant à d'autres catégories, je suis les remarques de Georges KLEIBER, « Remarques sur la dénomination », *Cahiers de praxématique*, n° 36, janvier 2001, p. 21-41.

120. Paul SIBLOT, « Nomination et production du sens » [1997], *op. cit.*, p. 52.

121. *Ibid.*, p. 55.

122. Alain POLGUÈRE (dir.), *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales* [2003], édition revue et

faudra donc prêter une attention particulière, en même temps qu'à la variété des prédicats sémantiques, à la configuration actancielle dans laquelle ils s'insèrent. L'enjeu est de nommer ce que font ces personnages ensemble ou ce que l'un fait (éventuellement à l'autre ou avec l'autre).

Parler de sexualité fait apparaître deux difficultés, indépendamment de la problématique des violences sexuelles : tout d'abord, le lexique de la sexualité en langue est notoirement caractérisé par la prolifération synonymique et en particulier par l'euphémisme<sup>123</sup>. De plus, les textes interprétés, dans leur mécanisme de production du sens, font eux-mêmes un usage fréquent de l'implicite en ce qui concerne les interactions sexuelles, qui ne sont normalement pas racontées ou montrées intégralement (qu'il y ait ellipse comme pour *Blade Runner*, *Autant en emporte le vent* ou *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy, sommaire allusif avec le *Lolita* de Nabokov, ou qu'on cache par le cadrage une partie des corps, par exemple dans *Garçon d'honneur*). Il est alors parfois difficile de trancher dans l'interprétation d'un choix de vocabulaire d'un-e contributeur-riche entre l'absence involontaire d'interprétation de l'implicite, la restriction volontaire à l'explicite et un choix d'euphémisme à implicite sexuel pour résumer la scène. Pour le dire autrement, l'analyse de la dénomination est complexifiée par le fait que le mécanisme référentiel concerne un référent virtuel qui n'existe que dans la production cognitive du monde fictionnel par l'interprète, à partir, de surcroît, de textes utilisant tantôt la langue (écrite) pour les textes littéraires tantôt l'image mobile et la langue (orale) pour les textes cinématographiques.

Je propose d'analyser plus précisément deux historiques issus de la Wikipédia anglophone où se manifeste cette variation des dénominations sur un axe paradigmatique : dans un premier temps, l'historique de la page « *Blade Runner* » permettra de croiser l'analyse de ces variations avec celle des différentes configurations actanciennes proposées et d'interroger l'agentivité attribuée à Rachael dans la scène sexuelle qui se déroule dans l'appartement de Deckard. Dans un deuxième temps, l'historique de la page « *Lolita* » montre que, dans les résumés de l'épisode de l'hôtel des Chasseurs enchantés, les variations de dénominations concernent aussi bien le premier rapport sexuel entre les protagonistes que la nomination des activités sexuelles antérieures alors relatées par Dolorès à Humbert Humbert. L'enjeu de la dénomination est alors double : l'adhésion ou l'écart vis-à-vis du sens qu'Humbert Humbert donne à l'événement d'une part, l'homogénéité ou l'hétérogénéité de sens entre la sexualité de Dolorès et celle d'Humbert Humbert d'autre part.

---

augmentée, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 132.

123. Irène TAMBA-MECZ, *La Sémantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 85 ; Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, 1998, p. 279.

#### 4.1.1. Faire faire quelque chose à quelqu'un : le sens de la contrainte dans *Blade Runner*

Le long historique des résumés de *Blade Runner*, entre 2005 et 2020 (voir l'annexe, p. 639), fait apparaître des variations paradigmatiques particulières : ces variations concernent l'engagement du personnage dans une action dès lors que plusieurs personnes sont impliquées. Les variations mettent en évidence un gradient sémantique entre action volontaire et action contrainte. Elles se répartissent dans quatre grandes configurations actanciennes qui distribuent Rachael et Deckard par rapport à l'action :

1. L'action n'implique explicitement qu'un personnage, Deckard ou Rachael. Il s'agit du cas le plus rare ; on trouve en particulier deux formulations pour Deckard concentrées sur l'année 2010 : « he roughly initiates intercourse », « Deckard roughly initiates sex » (« amorce avec rudesse une relation sexuelle ») où l'adverbe porte le sème de rudesse hérité de la précédente version. Pour Rachael, cette structure apparaît principalement pour décrire ses réactions aux actions de Deckard : « Elle continue à résister » (« She continues to resist »), qu'on trouve principalement sur l'année 2020. Il n'est pas étonnant de trouver alors une symétrie de construction : « Il poursuit ses avances, et elle finit par céder » (« He persists in his advances, and she ultimately relents<sup>124</sup> »).
2. L'action est collective et implique conjointement les deux personnages : ces formulations apparaissent majoritairement sur la période entre 2005 et 2009, principalement avant que la question du viol ne soit soulevée (elle l'est pour la première fois en août 2008). On voit que le sens produit porte tantôt sur l'évolution de la relation entre les deux personnages (un processus émotionnel), tantôt plus précisément sur l'action sexuelle : « ils tombent amoureux » (« they fall in love »), « ils commencent à tomber amoureux » (« they begin to fall in love »), « ils se rapprochent » (« they become close ») d'un côté, « ils ont un rapport sexuel brutal » (« they have rough sex »), « ils couchent ensemble » (« they have sex »), « ils font l'amour » (« they make love ») de l'autre. Les trois locutions qui font apparaître le sème [+ rapport sexuel] se distinguent entre elles par le trait [+ brutalité] pour la première et par le trait [+ sentiment amoureux] pour la troisième, « to have sex » représentant à cet égard une dénomination apparemment moins marquée. Dans ces résumés, le syntagme est généralement pris dans un enchaînement d'actions conjointes et le récit de la fuite de Rachael stoppée par Deckard n'est pas encore apparu. On voit réapparaître l'action collective ponctuellement en 2011 avec « ils s'embrassent passionnément » et « ils s'embrassent », qui restreint donc la portée sexuelle du baiser suivi d'une ellipse.

124. WIKI-EN/BR\_1982, modification du 4 décembre 2019.

3. L'action sépare et distribue sur le plan actanciel les deux personnages. Pour presque toutes les occurrences, l'action est réalisée par Deckard sur Rachael (sauf une phrase qui marque le refus de Rachael). Le cas le plus représenté est la proposition « il la viole » (« he rapes her », « Deckard rapes Rachael »), systématiquement révoquée. On trouve cette dénomination d'abord comme alternative à la configuration actancielle d'action collective (en août 2008 puis en octobre 2009), puis au prédicat à un seul actant « amorce avec rudesse une relation sexuelle » en 2010, en alternance (parfois en supplément) de constructions factitives ou proches entre 2010 et 2011 puis dans une occurrence en 2015, et enfin entre 2011 et 2013 à la place d'une formulation dont la configuration actancielle est similaire : « il la séduit » (« he seduces her ») en 2012 et 2013. On voit que ce qui distingue cette configuration (ainsi que la suivante) de la précédente, c'est d'abord le sens asymétrique attribué à l'action sexuelle : les mots ne marquent plus l'engagement des deux agents dans l'action, mais une action qui s'exerce sur Rachael – y compris pour « he seduces her » dont on a déjà relevé l'ambivalence (voir p. 53).
4. L'action repose sur une construction factitive ou une construction sémantiquement équivalente de type « Deckard [prédicat 1] Rachael to / into [prédicat 2]. Dans ce cas, on résume la scène sous la configuration suivante : Deckard exerce une action qui constitue une cause d'une autre action réalisée par Rachael ou à laquelle participe Rachael (j'inclus ainsi les verbes dont le complément constitue un deuxième prédicat sémantique comme « forces her into sex »).

C'est ce quatrième cas qui m'intéresse particulièrement dans la mesure où il fait apparaître des sens très différents à partir de variations lexicales minimales et engage l'interprétation fine de l'action à l'intérieur d'une interaction : il s'agit de signifier qui est à l'origine de l'action, à quel agent on peut la rapporter et donc de questionner l'agentivité de Rachael dans cette interaction. Deux paramètres principaux vont faire varier le sens global en évoluant souvent indépendamment l'un de l'autre.

Premièrement, la variation touche le sémantisme du verbe qui désigne l'action réalisée par Deckard, parfois modifié par un adverbe. Une série limitée de noyaux verbaux apparaît : « convince », « make », « get », « compel », « force », « coerce », « command », « order »<sup>125</sup>. Le verbe « to force » (« forcer ») est de loin le plus représenté et l'adverbe dérivé « forcibly » (« par la force ») peut également modifier un des autres noyaux lorsque son sens propre ne porte pas le trait [+ contrainte]. Ainsi, les séries de substitutions suggèrent que « to compel » (« forcer ») est davantage compatible avec une interprétation romantique de la scène que

125. Ces noyaux correspondent aux occurrences suivantes : « he forces her to », « Deckard roughly convinces Rachel that », « he forces Rachel into », « he force Rachael to », « gets her to », « coerces her to », « apparently forces her to », « compels her to », « forcibly compels Rachel to », « coerces her into », « violently forces her to », « commands her to », « forcing her to », « making her », « angrily orders her to ».

« to coerce » (« contraindre ») — il est difficile de dire si la nuance se joue dans un trait dénotatif ou connotatif ici — et le déplacement de « forcibly » vers « compels » par DrKay indique qu'il est nécessaire réintroduire la nature de la pression exercée (ici l'emploi de la force) pour spécifier le sens de l'action de Deckard :

Tableau 1.19 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », avril-mai 2011 : « coeres » / « compels » / « forcibly compels »)

2011-04-15	<i>copyediting; punctuation</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coeres her into being kissed.</b>	Claudelemonde
2011-04-25	<i>+abrupt flee, coerce &gt; compel, kiss &gt; passionately, +sleeping on bed</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment <b>to recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee</b> , Deckard prevents Rachael from leaving and <b>compels her to acknowledge their mutual attraction and they passionately kiss.</b>	RoyBoy
2011-05-31	<i>copyedit</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment to recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee, Deckard <b>forcibly</b> prevents Rachael from leaving and compels her to acknowledge their mutual attraction and they <del>passionately</del> kiss.	IP-19
2011-06-06	<i>Edited the phrase "the two share an intimate moment" to bring the synopsis more into line with the events in the scene.</i> After Rachael saves Deckard by killing Leon the two return to Deckard's apartment, <b>where Deckard attempts to initiate sex with Rachael. Rachael rebuffs him and attempts to leave. Deckard physically stops her from leaving. He roughly throws her against a wall, pins her there, and angrily orders her to ask him for sex. Rachael complies with his orders and repeats the phrases he orders her to repeat. It is implied that Deckard has sex with her, though Rachael's consent is not implied in the scene.</b>	Persephone Hazard
2011-06-06	<i>too long; plot should describe on screen action: words like "implied" indicate that this is interpretation not plot</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, <b>where Deckard forcibly compels Rachel to ask him for sex and they kiss.</b>	DrKay

Une ligne de fracture évidente se joue parmi ces prédicats autour du trait [+ contrainte] que possèdent certains verbes (« to force », « to compel », « to coerce ») là où d'autres construisent un sens factitif sans posséder ce trait distinctif pour autant (« to make », « to get » signifiant « faire » et « amener à »), préservant alors la possibilité d'une agentivité de Rachael vis-à-vis de l'action. Les substitutions opposent à deux reprises ces éléments du voca-



bulaire : « to get » s’oppose à « to coerce » et « to force » en août 2010, sur quelques jours, et « to make » entre en concurrence avec « to force » entre 2017 et 2020 :

Tableau 1.20 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », août 2010 : « forces » / « gets » / « coerces »

	<i>trust her feelings and make love with him is interpretation with no evidence.</i>	
2010-07-26	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he forces Rachael <b>to say she wants to have sex with him.</b>	IP-9
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he <b>rapes her.</b>	IP-7
2010-08-02	<i>Revert: restore ambiguous wording, but I agree this is something of a judgement call</i> G	Plumbago
2010-08-02	<i>prevents Rachael from leaving and</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where <b>he prevents Rachael from leaving</b> and forces Rachael to say she wants to have sex with him.	Lionheart-enwiki
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>rapes her.</b>	IP-7
2010-08-02	<i>Un sourced interpetation. cite?</i> G	Rodhullandemu
2010-08-02	<i>I still think "aggressively initiates sex", or similar, is all that needs be said here: the sentence is becoming unnecessarily long: and the longer it gets the more interpretative it could become</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>gets her</b> to say she wants to have sex with him.	DrKay
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he prevents Rachael from leaving, gets her to say she wants to have sex with him <b>and proceeds to rape her.</b>	IP-10
2010-08-02	<i>Just the sort of added length and interpretation I was complaining about in my previous edit summary.</i> G	DrKay
2010-08-04	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coerces her</b> to say she wants to have sex with him.	IP-11

2010-08-04	<i>coerces her into sex</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and coerces her into sex.	IP-11
2010-08-05	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and gets her to say she wants to have sex with him.	RoyBoy
2010-08-06	There Deckard prevents Rachael from leaving, gets her to say she wants to have sex with him and consequently rapes her.	IP-7
2010-08-06	🕒	DrKay

Tableau 1.21 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot » : « to force » / « to make » entre 2015 et 2020

2015-10-12	<i>a few plot details</i> The two return to Deckard's apartment, and during an intimate discussion, he promises not to hunt her; as she abruptly tries to leave, Deckard physically restrains her, forcing her to kiss him.	IP-40
2018-03-25	They return to Deckard's apartment, and, during an intimate discussion, he promises not to track her down; as she abruptly tries to leave, Deckard restrains her, making her kiss him.	Slasher405
2020-03-17	<i>Cleaning up grammar + spelling</i> They return to Deckard's apartment and, during a discussion, he promises not to track her down. As Rachael abruptly tries to leave, Deckard restrains her and forces her kiss him. Rachael continues to resist, and Deckard blocks her attempts to leave. He persists in his advances, and she ultimately relents.	Levendowski

Ces lignes montrent que si le sens est incomplet pour une partie des contributeurs-rices, pour autant modifier le noyau verbal n'est pas toujours nécessaire si des sèmes de contrainte sont réintroduits ailleurs : « to get » ou « to make » ne dénotent pas l'absence de contrainte non plus. L'ajout de « et continue en la violant » (« and proceeds to rape her ») ou de « et ainsi la viole » (« and consequently rapes her ») dans le premier exemple réintroduit ce sens sans que ce qui précède ne pose de problème particulier.

Plus rares, les prédicats marqués par le trait [+ parole] n'entretiennent pas toutes non plus le même rapport au sème de contrainte. Alors que « to convince » (« convaincre ») dénote une adhésion de l'interlocuteur-riche comme résultat d'une rhétorique, « to command » (« ordonner ») et « to order » (« ordonner ») portent un trait [+ prescription] (par rapport à « asks her to », présent dans un commentaire par exemple) : la nuance sémantique est proche de la contrainte en ce qu'elle ne présuppose pas le choix pour sa destinataire, qu'elle

ne prévoit pas l’agentivité de Rachael. On peut cependant s’étonner de certains groupes verbaux qui pourraient être des oxymores, mais qui sont bien intégrés ensemble au résumé dans l’historique, comme « Deckard convainc Rachel avec rudesse qu’ils devraient coucher ensemble » (« Deckard *roughly convinces* Rachel that they should have sex<sup>126</sup> »).

Deuxièmement, les modifications concernent l’action ainsi induite chez Rachael. Certaines de ces modifications sont relatives, comme on l’a vu, au problème d’interprétation de l’implicite sexuel à l’issue de la scène : on ne voit qu’un baiser et si les derniers mots de Rachael, « put your hands on me » (« Mets tes mains sur moi »), suggèrent une poursuite sexuelle de la scène, celle-ci n’est pas montrée à l’écran. Or pour cet article, le positionnement des wikipédien·nes sera souvent de restreindre au maximum les procédures interprétatives et d’en rester à ce qui est directement montré : le baiser et les paroles de Rachael dont l’implicite sexuel est globalement accepté.

Toutefois, d’autres modifications associent à un premier prédicat qui présente le sème de contrainte une ou des actions émotionnelles ou psychologiques. C’est le cas du tout premier résumé de la scène, proposé par RoyBoy, et des contributions postérieures de ce wikipédien qui tantôt portent sur le premier terme, tantôt sur le deuxième, tantôt sur les deux à la fois :

Tableau 1.22 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot ». Premier résumé de RoyBoy en 2005

2005-05-16	<i>+synopsis</i> Rachael shoots Leon as he is about to kill Deckard. They go back to Deckard’s apartment and he forces her to face her emotions and they fall in love.	RoyBoy
------------	---	--------

Tableau 1.23 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », juillet 2010. Modification de RoyBoy en 2010

2010-07-21	<i>there is no consent from Rachel in this scene, but if the word ‘rape’ scares you, perhaps this is a compromise.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he forces Rachel into sex.	Darcyoh
2010-07-24	<i>+feelings, make love</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard’s apartment, where he forces Racheal to trust her feelings and make love with him.	RoyBoy

126. WIKI-EN/BR\_1982, modification du 6 décembre 2019.

Tableau 1.24 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », avril 2011. Modification de RoyBoy en 2011

2011-04-15	<i>copyediting; punctuation</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coerces her into being kissed.</b>	Claudelemonde
2011-04-25	<i>+abrupt flee, coerce &gt; compel, kiss &gt; passionately, +sleeping on bed</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment <b>to recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee</b> , Deckard prevents Rachael from leaving <b>and compels her to acknowledge their mutual attraction and they passionately kiss.</b>	RoyBoy

Tableau 1.25 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », septembre 2014. Ajout de RoyBoy en 2014

2014-09-02	<i>clarify kiss scene</i> Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael <b>abruptly</b> tries to leave, but Deckard physically restrains her and forces <b>Rachael to acknowledge and trust her feelings.</b>	RoyBoy
------------	---	--------

Ces contributions s'appuient en particulier sur des verbes d'action à contenu présuppositionnel<sup>127</sup>, « acknowledge » (« reconnaître ») et « face » (« regarder en face », « affronter ») qui présuppose l'existence avérée de leur complément. Ainsi, la contrainte qui perdure sémantiquement dans le prédicat exprimant l'action réalisée par Deckard se comprend à partir du contenu supposé vrai : les sentiments de Rachael, explicites (avec « their mutual attraction », « leur attraction réciproque ») ou plus indéfinis (« her emotions », « her feelings », c'est-à-dire « ses émotions », « ses sentiments »), mais qui n'attendent que sa prise de conscience. Sur le plan interprétatif, les inférences configurent alors très différemment l'action suivante, formulée généralement par RoyBoy comme une action collective dont les acteurs ne sont plus séparés : « et ils tombent amoureux » (« and they fall in love »), « et ils s'embrassent passionnément » (« and they passionately kiss »). Autrement dit, dans cet ajustement sémantique qui reprend pourtant la structure actancielle factitive porteuse d'un sème de contrainte, ce n'est pas l'acte ou le geste sexuel qui est contraint : la contrainte autorise la prise de conscience d'émotions déjà présentes, émotions qui à leur tour sont la cause

127. Oswald Ducrot a montré que « le présupposé, au même titre que le posé, fait partie de la signification littérale des énoncés » (p. 12) ; à ce titre, c'est une façon de dire sans dire, mais sans s'appuyer sur des mécanismes extra-linguistiques. Le résultat est que le présupposé est une évidence qu'on ne peut pas réfuter sans disqualifier l'acte de parole du locuteur. Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* [1972], édition augmentée, Paris, Hermann, 1980.

de l'acte ou du geste sexuel, cette fois volontaires de la part de Rachael. On voit donc toute la portée de ces ajustements linguistiques pour l'interprétation des actions des personnages et en particulier de la continuité entre leurs émotions, leur volonté et leurs actions : Rachael acquiert alors une pleine agentivité vis-à-vis de l'action sexuelle, une fois qu'elle a été contrainte à reconnaître des sentiments qui ne font pas de doute.

Cette portée de l'action contraignante de Deckard sur l'action de Rachael est particulièrement intéressante lorsque l'action décrite n'est plus une action physique sexuelle mais un acte de parole engageant ses désirs et sa volonté : « to say she wants to have sex with him », très stable dans l'historique. Cette action discursive, au plus près de ce qui est montré à l'écran, possède alors un sens susceptible d'être considérablement modifié par ce qui précède, ce qui explique l'importance, au niveau sémantique, d'une variation comme « gets » / « coerces » (« amène » / « contraint ») au début de la structure.


La compréhension de l'action narrative se traduit donc dans le cas de *Blade Runner* par des choix discursifs de deux ordres qui en produisent le sens : la configuration actancielle choisie pour décrire l'interaction d'un côté, le sémantisme de l'action de l'autre. Les variations étudiées montrent que représenter l'action comme asymétrique, brutale ou même contraignante, ce n'est pas encore placer l'action dans l'ordre de la violence sexuelle : la contrainte et la brutalité ne transforment l'interaction en violence sexuelle que lorsqu'on les perçoit comme des éléments qui privent Rachael d'agentivité vis-à-vis de l'action sexuelle. Si l'on passe du niveau des choix discursifs à la question de l'interprétation narrative, le nœud du problème réside dans l'interprétation de la causalité des actions : les paroles de Rachael, le baiser, le rapport sexuel suggéré sont-ils la conséquence du désir de Rachael ou bien de la brutalité, de la contrainte, de l'action de Deckard ?

#### 4.1.2. Le sens de la sexualité de Dolorès Haze : entre les mots d'Humbert et les mots de l'enfance

Dans les résumés consacrés au *Lolita* de Nabokov dans la Wikipédia anglophone, les activités sexuelles dans lesquelles est engagée Dolorès Haze font l'objet d'un raffinement spécifique du vocabulaire avec de nombreuses variations de dénominations. Deux éléments de l'histoire, concomitants, concentrent l'attention linguistique des contributeurs·rices : la scène sexuelle à l'hôtel des Chasseurs enchantés qui initie l'inceste dans le roman et les confidences de Dolorès rapportées par Humbert sur ses activités sexuelles en colonie de vacances.

Tableau 1.26 – Historique de « *Lolita* », section « Plot Summary », entre 2006 et 2020. Récit de la scène sexuelle de l'hôtel des Chasseurs enchantés

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
	VERSION DE RÉFÉRENCE Humbert picks Lolita up from camp and takes her to a motel, where they have sex for the first of many times.	
2006-12-10	<b>She instead seduces him (according to Humbert's version of events) and they have sex for the first of many times.</b>	IP-1
2007-01-10	She instead seduces <b>Humbert the next morning, which is first of only two times she will willingly have sex with him.</b>	Xswanson
2007-01-10	<b>Instead</b> , the next morning she seduces <b>Humbert completely</b> – the first of only two times she will willingly <b>do so</b> .	Xswanson
2007-01-11	The next morning she seduces Humbert completely – the first of only two times she will willingly do so – <b>and discovers he isn't even her first lover.</b>	Xswanson
2007-01-20	She instead seduces Humbert – the first of only two times she is recorded as doing so – and he discovers <b>that</b> he isn't her first lover, <b>having had a sexual affair at summer camp with the son of the camp mistress.</b>	IP-2
	VERSION DE RÉFÉRENCE Instead, she seduces Humbert, and he discovers that he is not her first lover, as she has had a sexual affair at summer camp.	
2009-05-25	Instead, she <b>consciously</b> seduces Humbert <b>as she awakes the next morning</b> . <b>At breakfast</b> he discovers that he is not her first lover, as she has had a sexual affair <b>with a boy</b> at summer camp.	IP-3
2009-06-06	<i>Lolita doesn't "seduce" Humbert, and he is not her "lover." Previous synopsis (unconsciously?) presenting Humbert's view as fact.</i> Instead, she <b>herself initiates sex with Humbert</b> as she awakes the next morning. At breakfast he discovers that he is not her first <b>person with whom</b> she has had <del>sex a sexual affair</del> , as she has <b>also had sex</b> with a boy <b>her age</b> at summer camp. <b>It is clear that Lolita sees sex as a sign of being a grownup.</b>	IP-4
2009-06-06	Q	Doniago
2010-06-05	Instead, she, <b>(according to Humbert's twisted logical anyway)</b> "consciously" seduces Humbert the next morning. He discovers that he is not her first lover, as she had sex with a boy at summer camp.	IP-5
2010-06-06	<i>simplify language, reduce POV</i> Instead, she <b>initiates sex</b> . He discovers that he is not her first lover, as she had sex with a boy at summer camp.	IP-6

2010-08-19	The following morning, playing with her infantile crush on Humbert it is the twelve year old Lolita initiates physical contact. Humbert discovers that he is not her first lover, as she had previously experimented sexually with a boy at summer camp. This revelation works as element to secure his ‘magical thinking’, which allows Humbert to rape the child three times that morning with little or no guilt. Once they resume their journey, however, Lo becomes withdrawn and cannot sit still. She tells Humbert that he has torn something inside her and that she is in pain.	IP-7
2010-08-20	<i>rv. Unnecessary lengthens [[WP:PLOTSUM plot summary]] excessively; Grammatical and stylistic problems. Please discuss on Talk page and wait for [[WP:CON consensus]] before restoring</i> 	Cresix
	VERSION DE RÉFÉRENCE Instead, she initiates sex the next morning, after explaining that she had slept with a boy at camp.	
2015-12-17	Instead, she initiates <b>sexual congress</b> the next morning.	Siddharth Mehrotra
2016-04-17	<i>I added a section on character descriptions, a section on the psychology references in the book, and edited the summery a bit.</i> <b>However, it is she who</b> initiates sexual congress in the morning, <b>showing him what she learned at summer camp.</b>	WritingMime
2016-05-07	However, it is she who initiates <b>sex</b> in the morning, showing him what she had learned at summer camp.	Treybien
2016-12-21	<b>He dares not touch her that night, but</b> in the morning <b>she</b> initiates sex <b>with him.</b>	Oknazevad
2017-07-25	He dares not touch her that night, but in the morning <b>Humbert is surprised when</b> ‘she’ initiates sex with ‘him’.	Chief Red Eagle
2017-12-03	<i>More accurate story details</i> In the morning, <b>she</b> reveals to Humbert that she engaged in sexual activity with a boy at camp. Humbert tricks her into believing that <b>he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and the two have sex.</b>	IP-8
2018-04-21	In the morning, <b>Lo</b> reveals to Humbert that she <b>actually has already lost her virginity, having</b> engaged in sexual activity with a boy at a <b>different camp a year ago.</b> Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and <b>so</b> the two have sex.	IP-9
2019-08-21	In the morning, Lo reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago at age 11. Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and <b>so he has sex with her.</b>	IP-10

2019-09-30	<i>/* Plot */ Trimming.</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <del>Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and so he has sex with her.</del>	Cat's Tuxedo
2020-02-13	<i>added plot details</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>It is implied the two have sex in the hotel bed.</b>	IP-11
2020-02-13	<i>added plot details</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. It is implied the two have sex in the hotel bed. <b>During the car journey Dolores jokes about reporting him to the police for rape, much too Humbert's private distress.</b>	IP-12
2020-02-14	Q Q	Sundayclose
2020-07-02	In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>They have sex.</b>	IP-13
2020-07-02	<i>Reverting possible vandalism</i> Q	ClueBot NG
2020-07-03	<i>Re-adding plot corrections that got wiped out.</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>They start a sexual relationship.</b>	IP-14

L'historique restreint fait apparaître des variations importantes sur une longue période, entre 2006 et 2020, bien que certaines propositions, immédiatement révoquées, ne se stabilisent jamais. Comment comprendre ces variations de dénominations ? Je voudrais montrer qu'elles ont un double enjeu : l'adhésion ou l'écart vis-à-vis du sens qu'Humbert Humbert donne à l'événement d'une part, l'homogénéité ou l'hétérogénéité de sens entre la sexualité de Lolita et celle d'Humbert Humbert d'autre part.

Tout d'abord, certaines versions apparaissent à l'occasion de réductions substantielles du résumé qui créent comme une amnésie des propositions existantes et initient alors des ajouts dont la forme est nouvelle. C'est le cas de la reprise du résumé en 2019 par Cat's Tuxedo qui, effaçant la mention de l'interaction sexuelle entre Lolita et Humbert Humbert, suscite en 2020 une nouvelle formulation beaucoup moins affinée.

Si l'on se penche ensuite sur le roman, la « source primaire » du résumé, la scène sexuelle fait l'objet d'une synthèse proleptique par Humbert lui-même : « Nobles et frigides dames



du jury! [...] Je vais vous dire quelque chose de très étrange : ce fut elle qui me séduisit<sup>128</sup>. » Un deuxième passage apologétique synthétise le contenu de la conversation racontée immédiatement après sur le même mode : « Lui ai-je subtilisé sa fleur ? Sensibles dames du jury, je n'étais même pas son premier amant<sup>129</sup>. » Je fais l'hypothèse ici d'une contamination de vocabulaire et de structure syntaxique vers certains résumés produits : le verbe « seduce » pour synthétiser les actions de Dolorès qui précèdent l'interaction sexuelle implicite, l'expression « il n'est même pas son premier amant » (« he isn't even her first lover ») pour résumer le contenu de la conversation sur les expériences passées de Dolorès et l'introduction du clivage « c'est elle qui » (« it is she who ») analogue au clivage apologétique d'Humbert. Ces contaminations linguistiques suggèrent que les synthèses d'Humbert fonctionnent comme une première interprétation des scènes racontées qui sert ensuite d'appui aux lecteurs-rices qui résument la scène.

Après le passage apologétique cité, la scène sexuelle elle-même commence de façon très précise et dialoguée mais devient beaucoup plus allusive dès lors que le contact sexuel commence véritablement :

Je ne vais cependant pas importuner mes doctes lecteurs avec le récit détaillé des présomptions de Lolita. Je me contenterai de dire que je ne perçus pas la moindre trace de pudeur chez cette ravissante jeune fille aux formes à peine naissantes [...]. Elle considérait l'acte sexuel comme appartenant uniquement au monde furtif des jeunes, un monde inconnu des adultes. Ce que faisaient les adultes pour procréer ne la concernait en aucune façon. La petite Lo manipula ma vie de manière énergique, prosaïque, comme si c'était un gadget insensible déconnecté de moi. Toute impatiente qu'elle fût de me faire admirer l'univers des vilains garnements, elle ne s'attendait manifestement pas à certaines discrédances entre la vie d'un garnement et la mienne. Seul l'orgueil la retint de renoncer ; car, dans l'état étrange où je me trouvais, je m'appliquai à simuler une stupidité suprême et la laissai faire ce qu'elle voulait — du moins aussi longtemps que je pus le supporter. Mais à vrai dire tout cela est hors de propos ; je ne m'intéresse pas le moins du monde à ce que l'on appelle communément le « sexe ». N'importe qui peut imaginer ces éléments d'animalité<sup>130</sup>.

Non seulement la narration à la première personne fait que les événements narratifs racontés peuvent toujours être mis en doute dans leur matérialité, mais la narration plus détaillée s'appuie sur des implicites et euphémismes sexuels très imprécis.

Cela pourrait expliquer pourquoi certain-es contributeurs-rices contestent l'adéquation d'un vocabulaire sexuel désignant généralement des rapports pénétratifs entre adultes (« have sex », « sleep with », « have a sexual affair » c'est-à-dire « avoir une liaison ») à l'épisode de l'hôtel des Chasseurs enchantés et aux expériences sexuelles antérieures de Dolorès en camp de vacances, dont la nature exacte demeure imprécise dans le roman.

128. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], Maurice Couturier (trad.), Paris, Gallimard, 2005, p. 231. Dans le texte original, « it was she who seduced me » (Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], Londres, Penguin, 2006, p. 150).

129. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 236. Dans le texte original, « I was not even her first lover » (Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], *op. cit.*, p. 153).

130. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 233. Pour le texte original : Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], *op. cit.*, p. 151.

La substitution dans la même révision de « premier amant » (« first lover ») par « première personne avec qui elle a eu des rapports sexuels » (« first person with whom she has had sex ») et de « a eu une liaison avec un garçon » (« has had a sexual affair with a boy ») par « a couché avec un garçon de son âge » (« had sex with a boy her age », modification du 6 juin 2009) contribue en effet à replacer ces expériences dans le champ sémantique de l'enfance ou de la pré-adolescence. Les dénominations « lover » et « sexual affair » se distingueraient alors de la périphrase et de « sex » par un trait distinctif [+ adulte], et peut-être également par un sème [+ durée]. De façon analogue, le passage de « a couché avec un garçon » (« had sex with a boy ») à « s'est plus tôt essayée à des expérimentations sexuelles avec un garçon » (« had previously experimented sexually with a boy », modification du 19 août 2010), révoqué, remplace une locution verbale très classique par un syntagme bien plus rare qui introduit le trait [+ essai] et décale à ce titre l'extension des pratiques sexuelles impliquée – « have sex » posséderait alors le trait [+ complétude], signifiant dans les représentations la pénétration par un pénis. Au contraire, l'ajout de « a en fait déjà perdu sa virginité » (« actually has already lost her virginity », modification du 21 avril 2018) à une autre expression qui laissait indéterminées les actions précises de Dolorès au camp (« s'est livrée à une activité sexuelle », « engaged in sexual activity ») réintroduit ces expériences dans un champ sémantique de la sexualité où il y a une continuité de nature avec Humbert Humbert. Pour le dire autrement, l'action est la même, là où les locutions plus rares créaient au contraire volontairement une dissymétrie de sens.

Ces deux contributions de 2009 et 2010 retravaillent en même temps les formulations désignant les actions de Dolorès à l'hôtel des Chasseurs enchantés et refusent de synthétiser ensemble le dialogue raconté et ce qui reste implicite dans une même action : « elle séduit consciemment Humbert » (« she consciously seduces Humbert ») devient « elle amorce elle-même un rapport sexuel » (« she herself initiates sex », révision du 6 juin 2009), réduisant l'étendue de l'action volontaire de Dolorès à un simple premier geste. L'expression « elle amorce un rapport sexuel » (« she initiates sex ») est remplacée dans la deuxième révision par « Lolita, qui a douze ans, initie un contact physique » (« the twelve year old Lolita initiates physical contact », révision du 19 août 2010), avec une suppression du sème sexuel, complétée par l'ajout d'une action complémentaire cette fois accomplie par Humbert : « Cette révélation fonctionne comme un élément qui consolide sa "pensée magique", ce qui permet à Humbert de violer trois fois l'enfant ce matin-là sans aucune culpabilité ou très peu ». On retrouve cette répartition entre un début d'interaction déssexualisé à l'initiative de Dolorès et une action sexuelle réalisée par Humbert dans la révision du 21 août 2019 qui touche cette fois les actants de « have sex » et permet de passer de « Elle veut lui montrer, et ils couchent donc ensemble » (« She wants to show him, and so the two have sex ») à « Elle veut lui montrer, et il couche donc avec elle » (« She wants to show him, and

so he has sex with her »)<sup>131</sup>. On retrouve incidemment dans l'ensemble de ces exemples l'importance des variations actancielles dans l'expression de l'action narrative, entre une action entièrement imputée à Lolita avec « she seduces Humbert », principalement imputée à Humbert pour « he has sex with her », ou réciproque avec « the two have sex ».

Le choix du vocabulaire pour résumer *Lolita* est donc travaillé par une interrogation sur l'adéquation d'un vocabulaire sexuel ordinaire à l'âge de Dolorès, limitant ainsi le champ des actions sexuelles dont elle peut être pleinement l'agent. L'enjeu sera alors pour les contributeurs·rices de rapprocher ou au contraire de différencier par un travail linguistique les actions dont Dolorès est le sujet (les expériences en camp de vacances et le début de la scène à l'hôtel) du sens que leur donne Humbert ou des actions sexuelles de ce dernier.

Ces explications demeurent des hypothèses pour comprendre la relation sémantique entre les syntagmes ainsi mis en concurrence. Elles renvoient selon moi à deux orientations interprétatives, l'une qui inscrit Lolita dans une sexualité précoce et séductrice, l'autre qui circonscrit nettement le contenu et le sens d'une sexualité infantile ou adolescente en les détachant de ceux d'une sexualité adulte (de celle d'Humbert plus particulièrement). Pour la scène de l'hôtel des chasseurs, les formulations liées aux violences sexuelles sont marginales : « viol » n'apparaît que dans une seule modification (en août 2010). L'enjeu ne se situe pas là, mais le travail des contributeurs·rices marque pourtant bien des orientations différentes sans jamais faire émerger de polémique polarisée.

L'unique commentaire métalinguistique de cet historique, celui de la modification du 6 juin 2009, confirme la perception par les contributeurs·rices d'un lien entre le vocabulaire choisi et le positionnement interprétatif du résumé vis-à-vis des biais du narrateur pédophile. La modalisation autonymique des dénominations éliminées par la révision est caractéristique du lien entre débat sur les mots et débat interprétatif : « Lolita ne “séduit” pas Humbert, et il n'est pas son “amant”. La personne qui a produit le résumé précédent a (inconsciemment?) présenté le point de vue d'Humbert comme un fait ». Le choix de certains mots, que les guillemets rejettent, est ainsi associé à une erreur interprétative qui consiste à adopter naïvement le point de vue du narrateur.

---

131. Ma propre interprétation de cette scène dans le roman est la suivante : la narration d'Humbert marque un décalage entre une masturbation initiée volontairement par Dolorès (manipulée en ce sens par son beau-père) et une pénétration subséquente imposée par Humbert Humbert et douloureuse pour la fillette.

## 4.2. Réfléchir sur les mots, réfléchir sur les choses : l'activité métalinguistique dans les commentaires

Plus largement dans le corpus, la prolifération de commentaires métalinguistiques est évidente et n'est pas surprenante. En effet, les contributeurs·rices négocient un discours commun : il est donc logique que les débats portent en particulier sur le langage utilisé et que les choix linguistiques soient eux-mêmes constamment interprétés. Pour n'en prendre qu'un exemple, c'est ce qu'il se passe pour les commentaires des modifications qui préfèrent « they make love » (« ils font l'amour ») à « they have sex » dans l'historique de la page « *Blade Runner* », tels « sexe passe à côté de l'essentiel » ou « Peuh ! ça sonnait tellement froid »<sup>132</sup> – commentaire qui interprète typiquement une connotation inadéquate. À l'inverse, Persephone Hazard indique que décrire « une scène de viol » par la proposition « ils partagent un moment intime » « lui hérissé le poil »<sup>133</sup>, marquant là aussi la portée très affective des enjeux de dénomination.

Je montrerai que dans le cas du dissensus sur la question des violences sexuelles, cette prolifération met notamment en évidence une conception *folk* de la langue qui accorde une valeur particulière à la dénomination correcte. En cela, il n'est pas étonnant que les commentaires débordent sans arrêt le niveau métalinguistique (celui du sens des mots) et se situent bien souvent à la frontière avec un travail de définition, cette fois, des propriétés des objets qui en sont le référent.

### 4.2.1. Bien écrire, bien nommer : les valeurs *folk* de la langue

Les commentaires qui touchent à l'interprétation des actions sexuelles invoquent ponctuellement des valeurs discursives générales. Ils sont le signe que se joue une « hygiène verbale » dans le rapport à la langue, c'est-à-dire que les locuteurs·rices évaluent la langue à partir des valeurs qu'ils ou elles lui attribuent. Ces analyses *folk* de la langue sont par définition omniprésentes sur Wikipédia, bien au-delà de mon corpus : une même valeur, souligne la linguiste Deborah Cameron qui a forgé cette notion d'hygiène verbale, peut être invoquée par des groupes aux intérêts et idéologies opposées par ailleurs (par exemple, l'idée que la langue sert d'abord à communiquer)<sup>134</sup>. Dans le corpus, on peut trouver par exemple l'usage partagé parmi les valeurs invoquées :

132. « sex misses the point! » et « yeech, that sounded so clinical » (WIKI-EN/BR\_1982, modifications de juin 2009).

133. « and now some idiot's changed it to "they share an intimate moment", which as a description of a rape scene makes my skin crawl » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4).

134. Deborah CAMERON, *Verbal Hygiene*, Londres / New York, Routledge, 1995, p. 23.

Tableau 1.27 – Historique de « *Blade Runner* », 20 et 21 octobre 2013

	<i>added portion about Deckard/Rachael kiss.</i>	
2013-10-20	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her <b>and commands her to kiss him</b> .	Mark 2000
2013-10-21	<i>it is not usual to call the words of a lover, such as "kiss me", a command</i> G	DrKay

Il y a ici une circulation entre le mot commenté, le référent textuel cité du film et l'interprétation de ce fragment textuel qui vient justifier l'inadéquation de la dénomination : celle-ci ne correspond pas à l'usage. On comprend bien que l'univers érotique imaginé suppose l'égalité et l'autonomie des partenaires, présumés que remet en cause le vocabulaire de l'ordre là où on attendrait celui de la demande.

On voit apparaître dans ces commentaires une conception *folk* de la langue bien établie : celle qui pose la nécessité d'une correspondance stricte entre les mots les choses<sup>135</sup>. Cette conception est explicitement convoquée par deux expressions analogues en français et en anglais dans le corpus, « appeler un chat un chat » et « to call a spade a spade » : « Mmmmm, un chat est un chat dans une encyclopédie<sup>136</sup> », « Ici, ça signifie parler d'abus sexuel et de pédophilie. Ça n'est pas insulter la mémoire de l'auteur que d'appeler un chat un chat [...]. » ou « Je sais qu[e les pédophiles] militent pour ne jamais appeler un chat un chat et faire passer du viol sur mineur pour de l'amour passionnel »<sup>137</sup>.

Une traduction intéressante de cette conception métalinguistique est la récurrence de modifications interprétatives fortes qui sont pourtant glosées par des commentaires de stricte correction linguistique. S'il est possible que ces commentaires soient utilisés pour « dissimuler » la portée de ces modifications<sup>138</sup>, ils renvoient aussi à des emplois plus ironiques dans le cas des commentaires désignant des erreurs orthographiques :

135. Anne-Charlotte HUSSON, *Les Mots du genre. Activité métalinguistique folk et constitution d'un événement polémique*, Université Sorbonne Paris Cité, mai 2018, p. 26.

136. « Hmm, a spade is a spade in an encyclopedia » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 12 novembre 2011).

137. WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD, commentaires de TedTed et de meg.

138. Depuis l'historique des révisions d'un article, le contenu effectif des modifications n'est en effet visible qu'en cliquant sur une entrée précise alors que le commentaire de modification apparaît le cas échéant.

Tableau 1.28 – Historique de « *Lolita* », résumé introductif, 24 novembre 2019

---

2019-11-24	<p><i>Fixed typo</i></p> <p>The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, with whom he <b>sexually abuses</b> after he becomes her step-father. "Lolita" is his private nickname for Dolores</p>	IP-7
------------	--	------

---

Tableau 1.29 – Historique de « *Tess of the D'Urbervilles* (2008 TV serial) », section « Episodes », résumé de l'épisode 2, 21 mai 2020

---

2020-05-21	<p><i>Fixed typo</i></p> <p>Tess returns home in confusion and shame after being <b>raped</b> by her manipulative 'cousin' Alec D'Urberville</p>	IP-1
------------	--	------

---

Tableau 1.30 – Historique de « *Milady de Winter* », section « Rôle dans l'intrigue », 24 octobre 2017

---

2017-10-24	<p><i>Erreur de frappe</i></p> <p>D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour <b>la violer</b> en prétendant être un autre, elle le poursuit de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux.</p>	IP-5
------------	---	------

---

Minorant en surface la portée idéologique du désaccord, ces commentaires qui requalifient probablement ironiquement l'erreur interprétative en erreur de langue disent en même temps que leur fondement est tout aussi « indiscutable », n'appelant pas réellement de débat. Pour le dire autrement, invoquer l'orthographe, c'est invoquer un imaginaire de la règle linguistique fixe et partagée, où il est simple de discriminer l'erreur, que l'on déplace du côté du mythe de la dénomination comme fusion du mot et de la chose<sup>139</sup>.

#### 4.2.2. Le sens des mots : définir, distinguer

Les réflexions métalinguistiques accompagnent les modifications et les motivent. On défend une « *terminologie plus juste*<sup>140</sup> » (WIKI-FR/Lo\_1955) dans le cas des discussions sur le cadre juridique qui distingue atteinte sexuelle et viol sur mineure; on conteste pour la même page un « *vocabulaire pro-pedocriminel*<sup>141</sup> » à propos du résumé de *Lolita*. Les mots sont dans tous les cas considérés comme importants.

139. Paul SIBLOT, « Nomination et production du sens » [1997], *op. cit.*, p. 42.

140. WIKI-FR/Lo\_1955, modification du 5 juillet 2017.

141. WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD.

Il est cependant souvent difficile de bien discerner dans le corpus Wikipédia ce qui relève de l'analyse des mots et ce qui a trait à l'analyse des choses : en effet, les commentaires forment un continuum entre les emplois pleinement autonymiques et les emplois en usage des termes relatifs à la sexualité. Ainsi lorsqu'un-e contributeur-ric-e en commentaire fait valoir un critère pour l'emploi de tel ou tel terme, ce qui distingue différents types d'actions sexuelles dans le monde et ce qui distingue un mot d'un autre sont deux enjeux en théorie distincts mais complètement noués dans le corpus. Ce phénomène est propre au conflit de dénomination et il faudra essayer de « déterminer s'il relève de l'un et/ou l'autre de ces deux plans, sémantique et référentiel, que l'activité langagière consiste à mettre en correspondance<sup>142</sup> ». Parce que « nommer, c'est classer dans une catégorie linguistique en même temps qu'assigner une place dans l'ordre du monde<sup>143</sup> », les deux plans sont sans arrêt mêlés.

Les commentaires comme les modifications montrent que le vocabulaire spécifique des violences sexuelles, et en particulier les mots du viol, n'est pas indifféremment remplacé par des périphrases décrivant une action sexuelle contrainte. Une série de modifications du résumé de *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears montre combien les équivalences sémantiques apparentes n'en sont pas pour les contributeurs-rices :

Tableau 1.31 – Historique de « *Dangerous Liaisons* », section « Plot », 2015-2018

2015-07-11	<b><i>Restored a few important plot points - no worries, the summary remains under 700 words</i></b> Valmont's seduction of Cécile is rapid and unsubtle: After gaining access to her bedchamber on a false pretense, he forces himself upon her as she pleads with him to leave. On the pretext of illness Cécile remains locked in her chambers, refusing all visitors. [...]	DoctorJoeE
2017-03-15	<b><i>rape is not seduction</i></b> <del>Valmont's seduction of Cécile is rapid and unsubtle:</del> After gaining access to Cécile's bedchamber on a false pretense, Valmont forces himself upon her as she pleads with him to leave. [...]	Joriki
2018-04-08	<b><i>established succinctly that Valmont rapes Cécille (prior phrasing is 'forces himself upon her')</i></b> After gaining access to Cécile's bedchamber on a false pretense, Valmont rapes her as she pleads with him to leave. [...]	IP-5
2019-11-06	<b><i>that she consented is a plot point; it comes up in Cécile's discussion with the marquise</i></b> Valmont gains access to Cécile's bedchamber on a false pretense, and coerces her into sex as she pleads with him to leave [...]	Hölderlin2019

142. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Implicite* [1986], *op. cit.*, p. 323.143. Paul SIBLOT, « Nomination et production du sens » [1997], *op. cit.*, p. 42.

Alors qu'on pourrait s'attendre à une équivalence de sens entre « Valmont abuse d'elle alors qu'elle le supplie de partir » (« Valmont forces himself upon her as she pleads with him to leave »), « Valmont la viole alors qu'elle le supplie de partir » (« rapes her ») et « la contraint à une relation sexuelle alors qu'elle le supplie de partir » (« coerces her into sex »), les commentaires de modification montrent que cette perception linguistique varie en fonction des locuteurs·rices : Joriki comprend manifestement « forces himself upon her » comme désignant l'action « viol », ce qui l'incite à éliminer un terme jugé incompatible avec ce contenu de sens, « seduction ». Mais à l'inverse, l'IP qui substitue « la viole » à cette formulation y voit manifestement un gain — qu'il soit cognitif ou éthique — dans l'établissement d'un événement narratif : cela suggère que l'unité formelle du verbe « violer » a elle-même un sens et dit quelque chose de plus que la locution. Le dernier commentaire, de son côté, indique que « coerces her into sex » diffère de « rapes her » par un trait [+ consentement] qui coexiste avec le sème de contrainte du verbe. Interprétation des mots utilisés, ce dernier commentaire introduit en même temps un degré intermédiaire pour caractériser les actions sexuelles — pour Hölderlin2019, contrainte et consentement peuvent coexister dans un espace conceptuel intermédiaire, où peuvent être distingués coercition sexuelle et viol.

Les commentaires nouent très souvent ensemble des emplois spécifiques du vocabulaire sexuel qui ont pour référent l'histoire résumée et des emplois génériques, abstraits, accompagnés de définitions ou de distinctions conceptuelles. On voit bien dans les exemples suivants l'articulation entre d'une part l'interprétation de l'action narrative, et d'autre part la conceptualisation et les amorces métalinguistiques avec les énoncés « Le mot “rapport sexuel” (*sex*) implique un consentement », « ai supprimé “moment d'intimité” parce que le terme implique un consentement » et « Le viol implique l'usage de la force » (« Rape *implies* force ») :

Tableau 1.32 – Historique de « *Lolita* », section « Plot summary », résumé de la tentative d'Humbert de droguer Dolores, 2017-2018

2017-08-11	He wants to have sex her and, to make her more compliant, he gives her a sleeping pill. [...] There, he finds that the sedative was too mild after seeing Dolores drifting in and out of sleep.	Chief Red Eagle
2018-03-02	<i>The word "sex" implies consent, which in this case was not given.</i> Humbert wants to rape her and gives her a sleeping pill. [...] There, he finds that the sedative was too mild after seeing Dolores drifting in and out of sleep.	IP-8



Tableau 1.33 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », 3 août 2011

---

	<i>removed "intimate moment" as the term implies consent, which is not shown.</i>	
2011-08-03	Rachael saves Deckard by killing Leon. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment Rachael then tries to leave, but Deckard forcibly compels her to kiss him and ask for sex.	My name is Mr Smith

---

Tableau 1.34 – Historique de « *Dangerous Liaisons* », section « Plot », 31 juillet 2009

---

	<i>This was not rape. She consented to sex with Valmont. Rape implies force. She was reluctant but acquiesced. A huge difference.</i>	
2009-07-31	At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedroom, where he seduces her. [...]	Donmike10

---

Appliqué aux mots « sex » et « intimate » cités en mention dans les deux premiers cas et au concept « rape » dans le troisième, la procédure d'implication isole soit un sème du mot soit un critère nécessaire à la définition du concept. La conclusion du commentaire de Donmike10, « Énorme différence », insiste encore davantage sur la portée et l'importance de ces distinctions conceptuelles, que marque la négation initiale refusant la catégorisation conceptuelle du référent : « Ce n'est pas un viol ».

Ces commentaires mettent en même temps en évidence la variabilité des perceptions associées à une dénomination, au moins du point de vue de sa dénotation : tou·te·s les contributeurs·rices ne font pas de l'usage de la force un critère définitoire du concept de viol. De la même façon, « sex » (et ses dérivés verbaux) est souvent négocié dans le corpus comme un terme qui n'engage pas la question du consentement (et peut, à cet égard, servir un bon compromis), mais est interprété différemment dans le premier exemple.

Ces variations de perception apparaissent également pour des expressions comme « [to be] sexually involved » (« avoir des relations sexuelles ») appliqué à *Lolita* : perçue comme neutre par les locuteurs·rices français·es qui contestent le mot « nymphette » dans la page de discussion de l'article en français (WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD) et relativement stable dans l'historique de l'article anglophone, elle est violemment contestée en 2020 sous la forme d'un énoncé à portée générale qui fait sortir le personnage Dolorès de sa spécificité fictionnelle au profit d'une catégorie générique : les enfants de douze ans. Le commentaire fait à nouveau apparaître une continuité entre un emploi directement en discours et la référence à un processus métalinguistique absolutisé (« ça s'appelle de l'abus sexuel et du viol ») :

Tableau 1.35 – Historique de « *Lolita* », résumé introductif, 19 avril 2020

---

2020-04-19	<p><i>A 12 year old CAN NOT become sexually involved with a grown man!!! It is called abuse and rape!!</i></p> <p>The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, <b>whom he sexually abuses</b> after he becomes her stepfather.</p>	IP-15
------------	---	-------

---

On retrouve ces continuités dans un autre commentaire de l'historique de *Dangerous Liaisons* : « ai changé séduire pour viol. [...] Il n'y a rien de "séduisant" ou de consenti dans cette scène<sup>144</sup> ». L'activité de définition se fait cette fois de façon plus implicite en mettant en série « séduisante » et « consensuelle » : le consentement est posé implicitement comme une implication de « séduire ».

### 4.2.3. Réfléchir aux contextes d'emploi des mots

Dans ces exemples, cette activité métalinguistique qui définit et distingue les concepts paraît absolutiser le rapport entre le mot et la chose. Trois types de commentaires métalinguistiques permettent cependant de nuancer cette idée. Tout d'abord, les rares commentaires sur les dénominations juridiques (très minoritaires) peuvent être précisément lus comme le signe — en creux — des conflits de sens traversant le langage courant des violences sexuelles. De plus, les commentaires métadiscursifs témoignent d'une conscience de l'historicité des dénominations. Enfin, les choix discursifs sont aussi guidés par une réflexion pragmatique qui demande que les mots choisis soient ceux qui assurent le meilleur partage de sens avec les lecteurs et lectrices de l'encyclopédie.

#### Terminologies complexes et cadre juridique

Tout d'abord, le cadre juridique devient très ponctuellement le cadre discursif de référence pour les wikipédiens dans les choix terminologiques qu'ils ou elles font valoir. Si ces incursions concernent surtout *Lolita*, on en trouve une occurrence à propos du résumé du film *Autant en emporte le vent* :

---

144. « changed seduce to rape. [...] There is nothing "seductive" or consensual about that scene. » (WIKI-EN/LD\_1988, modification du 17 juillet 2017).

Tableau 1.36 – Historique de « *Gone with the Wind* (film) », section « Plot », 5 juillet 2020

2020-07-05	<p><i>Corrected "have sex with" to the proper legal terminology for non consensual intercourse, "rape".</i></p> <p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his intent to <b>rape</b> her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom.</p> <p>The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	IP-11
------------	--	-------

Le commentaire, ancré dans une logique de justesse linguistique (« ai corrigé », « juste ») pose ainsi une définition de « viol », employé en mention : « rapport non consenti ». L’appel à la terminologie juridique pourrait s’expliquer par la stabilité de correspondance entre signifiant, signifié et référent dont la loi donne au moins l’illusion. Pourtant, même des locuteurs-rices de même langue peuvent être placés dans des contextes légaux et juridiques extrêmement différents : les concepts juridiques soulèvent ainsi de façon d’autant plus sensible la question de la variation géographique et historique des violences sexuelles.

Les concepts juridiques spécifiques aux violences sexuelles apparaissent principalement dès lors que l’âge d’un personnage ou la différence d’âge entre les personnages pourrait constituer un critère pertinent pour nommer l’action et l’évaluer. Or il s’agit précisément d’un cas où les concepts n’ont de sens qu’à l’intérieur d’un cadre juridique précis. C’est lors de ces discussions qu’émergent des catégories spécifiques (souvent avec des confusions) qui distinguent différents modes de contrainte :

Tableau 1.37 – Historique de « *Lolita* », section « Plot », 2 mai 2020

2020-05-02	<p><i>Changed "consciously rapes" to "forcibly rapes," since it would be rape no matter what just by virtue of her age.</i></p> <p>Humbert knows he will feel guilty if he <b>forcibly</b> rapes Dolores, and so tricks her into taking sedatives in her ice cream. [...] There, he discovers that he had been fobbed with a milder drug, as Dolores is merely drowsy and wakes up frequently, drifting in and out of sleep.</p>	IP-8
------------	--	------

Les pages de discussion de *Lolita* sur Wikipédia en français discutent également abondamment les catégories juridiques mobilisables pour le résumé, en choisissant un cadre de référence français : à la suite d’une remarque de Vulson qui dit ne pas comprendre la référence au viol dans la formule « leur première relation sexuelle n’est pas présentée comme un [[viol]] mais comme étant à l’initiative de Lolita » (WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD), une discussion s’engage sur la terminologie adaptée. Bertrouf réagit en répondant « concernant le mot viol dans le RI, n’est-ce pas le terme officiel d’une relation entre un adulte et un mineur ? » avant de rectifier : « J’ai vérifié, il s’agit d’une “atteinte sexuelle”. Je change le terme dans

le RI ». Différents termes sont alors examinés (avec des confusions fréquentes) : « atteinte sexuelle », « détournement de mineur », « abus sexuel sur mineur ». Pour SammyDay par exemple, l'atteinte sexuelle « ne s'applique en France qu'aux victimes mineures de quinze ans et plus »<sup>145</sup> et il faudrait plutôt parler de viol en raison de l'âge de consentement dans le New Hampshire en 2017, raisonnement que conteste Bertrouf qui écarte le mot « viol ». C'est finalement la proposition alternative de SammyDay qui l'emporte : « Aux EU comme en France, on parle dans le cas de Lolita d'[[abus sexuel sur mineur]] au minimum. » Le contexte de l'expression suggère que la notion d'abus sexuel est perçue comme juridique (bien que ce ne soit pas le cas en France) ; on peut penser que l'existence d'une page associée sur Wikipédia, signalée par le lien interne, facilite également l'adoption du terme à partir d'un contenu commun. En effet, sur une encyclopédie comme Wikipédia, ce sont les mots qui lient entre elles les choses, par le truchement des liens internes.

Tableau 1.38 – Historique de « Lolita », résumé introductif, 2015-2017

2015-09-21	<p><i>Suite discussion en PdD, retouche de l'intro avec encore moins de non-dits.</i></p> <p>Le choix de Nabokov d'utiliser un [[point de vue narratif]] interne lui permet ne pas prendre parti sur la moralité de son personnage principal. En effet, le mot pédophilie n'apparaît pas sous la plume d'Humbert, et les descriptions de Lolita et de son comportement sont par définition [[Point de vue narratif#Narrateur incertain non fiables]]. Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme un viol mais comme étant à l'initiative de Lolita.</p>	Bertrouf
2017-05-27	<p><i>Je sais que le RI ne doit pas être sourcée, mais son contenu doit correspondre à du contenu sourcé dans la page: d'où sort cette histoire de viol?</i></p> <p>INTRODUCTION DU MODÈLE "RÉFÉRENCE NÉCESSAIRE"</p>	Vulson
2017-07-05	<p><i>remplacement du mot viol par la notion plus exacte d'atteinte sexuelle dans l'introduction</i></p> <p>Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme une [[atteinte sexuelle]] mais comme un jeu à l'initiative de Lolita.</p> <p>SUPPRESSION DU MODÈLE "RÉFÉRENCE NÉCESSAIRE"</p>	Bertrouf
2017-07-05	<p><i>terminologie plus juste (voir pdd).</i></p> <p>Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme un [[abus sexuel sur mineur]] mais comme un jeu à l'initiative de Lolita.</p>	Vulson

145. C'est inexact et probablement lié à la spécificité du vocabulaire juridique français définissant le délit d'atteinte sexuelle : le code pénal parle de « mineur de quinze ans » pour désigner les personnes de moins de quinze ans et « mineur de dix-huit ans » pour l'ensemble des mineur-es.

## Perspectives diachroniques : actualisation des actions narratives, historicisation des concepts

Ce dernier exemple montre que le cadre légal forme un repère ponctuellement mobilisé, quoique généralement mal maîtrisé : la loi est perçue comme un ensemble de dénominations linguistiquement stables qui permet d'être précis-e et facilite les consensus.

Cependant, certaines catégories servent davantage comme points de comparaison pédagogiques actualisants que comme réelles propositions terminologiques : Rosekelleher conteste ainsi la caractérisation de *Tess* comme « romance » dans la page de discussion de l'article en faisant appel à la fois à des concepts féministes très récents entrés dans le langage courant à la fin des années 1980 et à un cadre juridique mentionné mais désigné comme un argument plus secondaire. On retrouve là encore une conscience métalinguistique et diachronique qui thématise l'acte de dénomination et ses variations historiques : « Tess est une adolescente dont un homme plus âgé abuse de la vulnérabilité — aujourd'hui on appellerait ça "viol par connaissance" (*date rape*), sans même parler du viol statutaire (*statutory rape*)<sup>146</sup> ». Si les commentaires métalinguistiques postulent fréquemment une adéquation et une stabilité stricte du mot à son contenu dénotatif, certains sont donc aussi traversés par des préoccupations diachroniques où l'évolution du sens sert plutôt d'outil critique : l'acte de dénomination potentiel reste au conditionnel.

En effet, le cadre historique et linguistique du récit résumé peut peser sur la légitimité de l'emploi de tel ou tel mot. C'est ce que dit implicitement le commentaire qui refuse l'ajout de « rape » en lien du mot « trysts » pour *Les Trois Mousquetaires* : « Un rendez-vous galant n'est pas un viol (à aucune époque)<sup>147</sup> ». La précision montre qu'un emploi archaisant n'est jamais complètement exclu.

On retrouve ces raisonnements diachroniques prudents à propos de *Autant en emporte le vent*. Tout comme le *date rape*, le viol conjugal est une sous-catégorie du viol relativement récente, dont le caractère anachronique est interrogé : « Je doute que l'utilisation d'un terme comme "viol conjugal" soit appropriée ici. Je ne crois même pas que le concept existait à l'époque représentée par le film<sup>148</sup> ».

Bien que ces commentaires soient rares, on voit que résumer une scène à l'aide de concepts liés aux violences sexuelles induit des pré-théorisations sur la possibilité d'ajuster le vocabulaire d'un résumé à celui d'un contexte historique. Cela implique bien une conscience de l'historicité des mots, qui ne sont peut-être pas aussi justes lorsque le mécanisme dénommatif doit s'appliquer à des référents situés dans un état antérieur de la langue

146. « Tess is a teenager who is taken advantage of by an older man — today they would call it "date rape," not to mention statutory rape » (WIKI-EN/TdU\_1979\_PDD).

147. « A tryst is not rape (in any century) » (WIKI-EN/3M\_1844, modification du 28 juin 2020).

148. « It is doubtful that a term such as "marital rape" is appropriate in being used here. I do not think that concept even existed at the time depicted in the movie. » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

et de l'interprétation du monde.

### Réflexions pragmatiques : le sens des mots pour les autres

Cette conscience métalinguistique intègre de surcroît ponctuellement une réflexion plus pragmatique, où est actée la possibilité d'une disjonction entre le sens perçu en langue d'un terme (sens qui reste l'horizon prioritaire) et sa réception en discours : est-ce que les lecteurs-rices de l'article, quand bien même le terme utilisé serait « dans l'absolu » adéquat, comprendront bien *la même chose* ?

Ainsi, une dénomination peut être exacte sans assurer être celle qui assurera le meilleur partage de sens avec les lecteurs et lectrices de l'encyclopédie. Dans la discussion sur le résumé de *Autant en emporte le vent*, Flyer 22 ne conteste pas l'adéquation de la dénomination « agression sexuelle » (« sexual assault ») pour un simple baiser contraint mais suggère que cet emploi risque de ne pas être compris par d'autres et ainsi de perdre en efficacité par rapport au contenu résumé :

Une remarque : est-ce que la partie « l'agressant sexuellement », c'est « l'embrassant de force » ? Je ne me souviens pas bien de la scène (il faudra que je la revoie), mais je pense qu'embrasser de force était la seule forme d'agression sexuelle que l'on avait le droit de montrer à l'écran à cette époque. Si c'est un baiser forcé, je pense que c'est mieux de le dire, surtout dans la mesure où *les gens pensent en général à quelque chose de sexuellement plus explicite quand ils pensent [[agression sexuelle]]*<sup>149</sup>.

Ces mêmes préoccupations émergent autour des termes juridiques : si dans certains cas le cadre juridique apporte une caution de stabilité ou de précision, des catégories spécifiques semblent trop mal articulées aux usages courants du même mot pour être facilement comprises en contexte. C'est ce que montre le commentaire de Curly Turkey qui réagit au passage de « become sexually involved » à « rapes » pour résumer le roman *Lolita* : « Sauf si j'ai mauvaise mémoire, il s'agit de viol statutaire, et ce n'est pas comme ça que les gens liront "viol" ici<sup>150</sup>. »

Ces hypothèses sur les perceptions linguistiques d'autrui sont parfois plus polémiques lorsqu'elles font des hypothèses sur ce qui peut conduire d'autres contributeurs-rices à refuser un terme dont le contenu dénotatif est jugé adéquat à l'action narrative résumée : Darcyoh, en proposant comme compromis une expression dont le contenu dénotatif est équivalent au « la viole » plusieurs fois révoqué, suggère que le refus du mot « viol » est lié à une réaction affective qu'il déclenche pour certain-es contributeurs-rices. Darcyoh prend ainsi en compte la possibilité de connotations différenciées d'expressions équivalentes d'un

149. « One thing : Is the "sexually assaulting her" part "forcing a kiss on her"? I can't remember the scene well (will have to rewatch it again), but I think forcing a kiss on her is the only sexual assault that was allowed onscreen back then. If it's a forced kiss, I think it's best that we state that, especially since *people usually think of something more sexually explicit when they think of [[sexual assault]]* » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

150. « Unless I'm misremembering, this is statutory rape, which is not how "rape" will be read here » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 6 juin 2016).

point de vue dénotatif — tout en s'excluant de cette réaction qui ne concernerait donc qu'une partie des locuteurs-rices :

Tableau 1.39 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », 21 juillet 2010

2010-07-21	<p><i>there is no consent from Rachel in this scene, but if the word 'rape' scares you, perhaps this is a compromise.</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he forces Rachel into sex.</p>	Darcyoh
------------	---	---------

Cette ligne de réflexion sur les disjonctions possibles entre dénotation et connotation, entre des exigences variées à pondérer est aussi celle que l'on trouvait dans le commentaire déjà cité de SammyDay pour accepter l'introduction du vocabulaire du viol dans la page « Milady de Winter » : « le *mot* est un peu *fort*, mais son absence est encore plus gênante » (WIKI-FR/3M\_Milady, modification du 24 octobre 2017).

On peut comprendre ce commentaire comme une anticipation de réactions d'autres contributeurs-rices en réaction à la charge connotative du mot « violeur », en concurrence avec une autre exigence. Mais en quoi consiste cette exigence concurrente ? S'agit-il de résumer le plus conformément possible le contenu de l'œuvre en vertu de l'horizon encyclopédique ? Ou voit-on émerger dans le commentaire de SammyDay, autour de l'absence « gênante » de certains termes, une éthique de la nomination des violences sexuelles ?

La pratique collaborative de Wikipédia, où les contributions portent fréquemment sur un mot ou quelques mots (ou une virgule, un lien interne ou la longueur d'une phrase), appelle donc une forte réflexion métalinguistique sur ce qui distingue un mot d'un autre et sur ce qui le rend plus adéquat. En effet, il n'est pas question de modifier un article juste pour le plaisir de la variation mais bien pour le rendre meilleur. En quelque sorte, plus une contribution est réduite, plus elle est le signe qu'on a pesé les mots.

Cette réflexion métalinguistique peut rester informulée, et il faut alors essayer de reconstituer la valeur linguistique des variations lexicales à l'intérieur d'un paradigme qui reste relativement stable ; elle peut aussi s'exprimer dans les commentaires de modification, qui citent fréquemment les mots ajoutés ou remplacés pour en gloser le sens. Seuls certains historiques présentent des variations très polarisées entre la dénomination « viol » / « violer » et un autre terme, mais un regard plus précis sur d'autres montre que ces polarités ont des implications pour l'ensemble du vocabulaire pour nommer la sexualité et attribuer ou non aux personnes les actions qui forment le récit : des variations infimes de vocabulaire feront des actions de Dolorès celles d'une enfant ou celles d'une séductrice précoce ; elles feront de l'interaction sexuelle de *Blade Runner* une scène de coercition sexuelle, de sexe intense dans sa brutalité même ou bien de révélation éprouvante d'une subjectivité désirante et amoureuse.

Lorsqu'elle se formule dans les commentaires, la réflexion métalinguistique se situe toujours à la frontière entre le mot et le concept, entre le sens de la langue et le sens du monde. Cette hésitation est le propre de la dénomination, activité investie d'une valeur propre. Les commentaires viennent définir les mots qui nomment les activités sexuelles, parfois avec des définitions justement très différentes de leur sens. Si on identifie aisément dans les commentaires la croyance que chaque chose reçoit son nom exact et stable, d'autres mettent en évidence l'absence de stabilité et de partage des dénominations et en prennent acte.

## 5. Comprendre et interpréter l'action narrative

Si d'un côté les mots de la sexualité sont interprétés, définis ou glosés pour justifier les choix qui sont faits, les contributeurs-rices doivent de l'autre justifier que le contenu de l'œuvre résumée s'inscrit bien dans leur extension. Or cela suppose logiquement une activité interprétative minimale, théoriquement interdite par les recommandations de Wikipédia mais inévitable : il faut bien, de toute façon, synthétiser des mots ou des images en actions narratives. C'est ce processus que j'analyserai dans un premier temps en observant les traces de réception à la lumière des théories de l'interprétation de l'action narrative. Dans un second temps, je proposerai d'envisager les arguments des contributeurs-rices comme des moments où s'explique la recherche d'une cohérence interprétative : je distinguerai alors les gestes où est d'abord engagée la cohérence narrative du monde fictionnel des gestes qui envisagent en même temps le récit comme artefact signifiant, voire comme acte de communication.

### 5.1. Des « faits » narratifs ?

Les contributeurs-rices du corpus Wikipédia envisagent parfois la fiction comme un phénomène doté de suffisamment de stabilité et d'objectivité pour qu'il soit possible d'évaluer le résumé à l'aune de critères épistémiques de vérité, d'exactitude ou d'erreur.

Plusieurs commentaires revendiquent ainsi un geste de correction à propos des actions sexuelles fictionnelles : « ai corrigé le contenu » ou « ai corrigé une interprétation erronée »<sup>151</sup>, l'un pour introduire la notion de viol, l'autre pour l'effacer. Corriger peut traduire une volonté de rendre en quelque sorte justice à une vérité narrative : c'est le cas pour Claire110 pour qui résumer l'action comme un viol constitue un « rétablissement des faits sur la relation entre Cécile et Valmont » (WIKI-FR/LD\_Cécile) :

151. « Fixed content » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 4 juillet 2017) et « corrected misperception » (WIKI-EN/GWTW\_1939, modification du 2 février 2014).




Tableau 1.40 – Historique de « Cécile Volanges », section « Histoire du personnage », 22 mars 2020

2020-03-22	<p><i>Rétablissement des faits sur la relation entre Cécile et Valmont</i>          Pour accélérer les choses, Merteuil demande à [[Vicomte de Valmont Valmont]] de séduire Cécile. <b>Celui-ci viole la jeune fille en la surprenant un soir dans sa chambre et en la faisant céder par la force.</b> Suite à cet épisode, Cécile tombe sous l’emprise du vicomte qui lui apprend tous les jeux [[érotique]]s.</p>	Claire110
------------	---	-----------

Les commentaires n’hésitent pas en effet à parler de *faits* à propos d’actions fictionnelles ou d’éléments d’argumentation, comme le commentaire qui oppose « c’est un fait » à sa réversion pour POV :

Tableau 1.41 – Historique de « *The Three Musketeers*, section « Plot summary », 13 mai 2020

2020-05-31	<p><i>Reverted POV edit</i>  </p>	Dimadick
2020-05-31	<p><i>it’s a fact</i>          he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her</p>	IP-9

De façon symétrique, c’est la factualité de l’événement narratif qui est mise en doute par l’IP qui remplace « séduit » par « initie un rapport sexuel » dans la page de *Lolita* : on s’en souvient, l’IP reprochait au résumé précédent de « présent[er] le point de vue d’Humbert comme un fait » (WIKI-EN/Lo\_1955). La négation dans le commentaire (« Lolita ne “séduit” pas Humbert, et il n’est pas son “amant” ») met à distance simultanément les mots cités et une assertion sur le monde fictionnel :

Tableau 1.42 – Historique de « *Lolita* », section « Plot summary », 6 juin 2009

2009-06-06	<p><i>Lolita doesn’t “seduce” Humbert, and he is not her “lover.” Previous synopsisist (unconsciously?) presenting Humbert’s view as fact.</i>          Instead, she herself initiates sex with Humbert as she awakes the next morning. At breakfast he discovers that he is not her first person with whom she has had sex <del>a sexual affair</del>, as she has also had sex with a boy her age at summer camp. It is clear that Lolita sees sex as a sign of being a grownup.</p>	IP-3
------------	---	------

Ce sont à nouveau les faits qui amorcent l’argumentation de Betty Logan pour évaluer la pertinence de l’expression « marital rape » dans *Autant en emporte le vent*. Alors même que les éléments énumérés sont déjà des interprétations relativement élaborées sur l’œuvre,

elle initie l'échange sur une base apparemment objective de discussion : « Je donnerai mes raisons un peu plus loin, mais voici les faits<sup>152</sup> ».

Enfin, le vocabulaire de la justesse est récurrent pour motiver des modifications au profit d'une thèse ou de l'autre : un commentaire comme « exactitude » pour justifier le passage de « commence à avoir des relations sexuelles » (« becomes sexually involved ») à « viole » en est une bonne illustration<sup>153</sup>. L'évaluation de la justesse d'un résumé peut aussi être présentée en termes de degré d'adéquation à l'œuvre : l'IP qui remplace « son violeur » par « son séducteur » sur la page « Milady de Winter » décrit son intervention comme une « amélioration du résumé afin qu'il corresponde mieux à l'histoire du roman »<sup>154</sup>. Un commentaire comme « ai changé la proposition selon laquelle Humbert Humbert “commence à avoir des relations sexuelles...” au profit de “kidnappe et viole”, plus exact<sup>155</sup> » repose sur la même conviction qu'il existe un substrat narratif stable à l'aune duquel on peut évaluer la justesse du résumé.

Même en cas de désaccord, les contributeurs-rices affirment qu'il existe un tel substrat objectif qui peut guider les décisions interprétatives, de la même façon qu'ils et elles partagent une croyance dans la nécessaire adéquation du langage à la réalité. Deux interprétations opposées d'une scène peuvent ainsi faire référence à cette même valeur d'exactitude et de précision :

Tableau 1.43 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », octobre 2010

2010-10-03	<b>(accuracy)</b> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and forces her to have sex with him.	IP-13
2010-10-04	<b>Not accurate in the least.</b> ⊗	TheOldJacobite

Cependant, dans cet exemple, la substitution ne s'accompagne pas d'une preuve ou d'une démonstration : les termes du désaccord interprétatif restent ici implicites malgré l'appel à une même valeur épistémique.

Avant d'explorer plus précisément les cas où une justification narrative précise est donnée, il faut s'arrêter sur l'épistémologie sous-jacente dans ces énoncés : il me semble utile de

152. « I will come to my reasons in a moment, but here are the facts » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

153. « accuracy » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 6 juin 2016).

154. WIKI-FR/3M\_Milady, modification du 23 juillet 2018. Que l'IP précise « l'histoire *du roman* » est certainement significatif : la page étant consacrée au personnage, il est possible que l'IP ait supposé que l'élément narratif de viol corresponde à une des nombreuses adaptations du roman, n'associant pas le stratagème de substitution de D'Artagnan dans le roman à un viol.

155. « Changed the statement that Humbert Humbert “. . . becomes sexually involved. . .” with Lolita to the more accurate, “kidnaps and rapes”. » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 2 juillet 2019).

repartir de la distinction que fait Stanley Fish entre démonstration et persuasion pour expliquer que le partage de ce modèle épistémique ne produise en réalité pas de consensus sur ce que sont ces « faits ». Le modèle de la démonstration, que Fish associe au *New Criticism*, est fondé sur le postulat d'une indépendance des objets par rapport à l'interprétation et au sujet interprétant. Dans ce modèle, « les interprétations sont confirmées ou infirmées par des faits qui sont spécifiés de manière indépendante<sup>156</sup> ». On peut ainsi vérifier l'adéquation du commentaire à cet objet.

Fish désigne très certainement ici des propriétés formelles du texte plutôt que des événements narratifs de l'histoire. Or en dehors de la description très formalisée de Betty Logan, les exemples cités plus haut ont quant à eux plutôt tendance à court-circuiter le texte pour désigner directement la stabilité des faits narratifs fictionnels. À cette nuance près, on peut dire que c'est là la perception qu'ont une partie des contributeurs-rices de leur activité et de l'œuvre à résumer. On voit aussi combien cette conception objectiviste de leur activité rejoint l'épistémologie de Wikipédia qui cherche à effacer le point de vue de celles et ceux qui l'écrivent. La revendication d'objectivité des procédures est essentielle pour les contributeurs-rices, même lorsque les résultats produits — cette simple description des faits, pense-t-on — sont radicalement opposés.

Pourtant, pour comprendre ce qui se joue dans les conflits interprétatifs et pour saisir en particulier pourquoi les contributeurs-rices de Wikipédia peinent souvent à convaincre leurs interlocuteurs-rices, il faut renoncer à envisager l'interprétation comme le produit d'une démonstration et d'une saisie objective des données textuelles. En affirmant que l'interprétation est en réalité affaire de persuasion (et non pas de démonstration), Fish suggère que « les faits qu'on invoque ne sont disponibles que parce qu'une interprétation (au moins dans ses grandes lignes) a déjà été présupposée<sup>157</sup> ». La seule solution pour qu'une interprétation soit partagée est alors que les interprètes partagent les croyances qui permettent de projeter cette interprétation comme un fait. La seule solution pour sortir du désaccord interprétatif serait alors de « persuader les autres de croire en nos croyances, car s'ils croient ce que nous croyons, en conséquence de ces croyances ils verront ce que nous voyons ; et les faits que nous désignons pour soutenir nos interprétations seront aussi évidents pour eux qu'ils le sont pour nous<sup>158</sup>. » Par « croyances », Fish désigne plutôt des cadres d'interprétation littéraire concurrents. Je propose de mon côté dans cette dernière section d'étendre la notion aux croyances et aux normes extra-littéraires qui sous-tendent la construction par

156. Stanley FISH, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Prairies ordinaires, 2007, p. 92.

157. *Ibid.*, p. 93.

158. *Ibid.*, p. 92. Ce modèle est évidemment indéfendable sur Wikipédia et Fish soutient lui-même que son modèle, tout en étant exact, n'est pas un point de vue possible pour interpréter les œuvres : en effet, on ne peut pas, en réalité, abolir ses propres croyances, ne pas en avoir ou les envisager comme dépourvues de fondement.

les interprètes de ces « faits » du monde fictionnel.

Dans le même temps, il faut bien rendre compte des perceptions des interprètes en prenant en compte leur adhésion à une épistémologie de la démonstration : attribution des interprétations à une transparence ou une clarté du texte, sentiment d'évidence, antériorité de ce sentiment sur la démonstration précise d'une proposition interprétative (pourquoi expliquer ce qui est si manifeste en lisant ou en regardant l'œuvre ?). Le modèle de la démonstration doit donc être intégré pour comprendre les gloses des actions fictionnelles qui découpent analytiquement les éléments narratifs pour les synthétiser en actions génériques tandis que le « méta-modèle » de la persuasion explique pourquoi de telles démonstrations restent bien souvent inefficaces à convaincre un-e interlocuteur-riche qui construit les « faits » à partir d'une autre interprétation.

## 5.2. L'action entre analyse et synthèse

Le corpus de commentaires montre bien l'intrication des activités métalinguistiques et interprétatives : dès lors qu'il faut justifier une modification discursive constituant une autre interprétation de l'action, les opérations explicites de synthèse et de description de l'action se multiplient. Ces opérations de synthèse peuvent se faire à différentes échelles, du résumé détaillé d'une série d'actions très précises à la synthèse d'une scène en quelques mots (l'identification des bornes d'une scène ou d'une action est elle-même, bien entendu, une opération interprétative). Ces opérations explicites s'observent dans le corpus sous deux formes différentes :

- dans les discussions et les commentaires de modification, pour justifier un choix, contester un terme, répondre à des objections ou chercher un consensus ;
- dans le corps de l'article lui-même, lorsqu'une reformulation ou une expansion du résumé sert à justifier un choix terminologique principal ou à éliminer un choix antérieur jugé inadéquat.

Comme on a pu le voir, le positionnement énonciatif est très différent dans les deux cas et n'engage pas le même rapport à la validation intersubjective de l'énoncé. Les commentaires et échanges en page de discussion permettent d'engager l'opinion personnelle, en deçà de sa validation par consensus : « *À mes yeux, il n'y a aucun doute sur le fait que Tess est violée par Alec*<sup>159</sup> ». Cependant, dans les deux cas, ces justifications s'appuient sur une re-narration synthétique des actions et des états mentaux des personnages, re-narration que l'on pourra ensuite synthétiser par un terme englobant (comme « séduire » ou « violer »).

159. « To my mind, there is no doubt at all that Tess was raped by Alec. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

### 5.2.1. De quels éléments une action générique est-elle constituée ?

Dans quelle mesure peut-on faire de ces gestes de justification des analogues de ce qui se joue dans la compréhension de l'action narrative lors de la lecture ? Pour cadrer théoriquement cette question, je propose de repartir des travaux de Bertrand Gervais sur la compréhension de l'action narrative. Celui-ci reprend à Joel Feinberg la métaphore de l'accordéon pour problématiser l'action narrative : une action peut être racontée en une phrase qui l'exprime de façon synthétique dans un roman (mais on peut toujours reconstituer les différentes opérations qui la composent), à la manière d'un accordéon entièrement replié, ou bien racontée par le détail de ses étapes. Dans ce cas, la lecture ne suppose pas de mémoriser l'ensemble de ces étapes même s'il faut les traverser pour progresser, mais plutôt de les synthétiser en « actions génériques », concept toujours relatif mais qui décrirait l'état le plus condensé possible<sup>160</sup>. Le résumé consiste de la même façon à passer de ce que Gervais appelle l'endo-narratif, qui est la composante pratique relative aux moyens mis en œuvre, à une composante pleinement narrative, cognitive, relative aux buts poursuivis. Ce passage suppose de rassembler chaque séquence d'actions sous la forme d'une action générique, sans avoir à se souvenir de toutes les « petites unités de l'agir » : « Qu'est-ce que résumer un récit sinon justement présenter les plan-actes, décrire l'enchaînement des principales actions, présentées de façon générique, en fonction des buts qu'elles permettent d'atteindre<sup>161</sup>. »

La théorie de Bertrand Gervais ne prévoit pas le cas où cette procédure produit des résultats discordants en réception. En revanche, elle éclaire ce qui se produit lorsque des lecteurs ou lectrices, spectateurs et spectatrices, ont produit des actions génériques discordantes :

- Premièrement, elle explique que les contributeurs·rices se fient à leur mémoire mais précisent que celle-ci peut leur faire défaut : « Je ne me souviens pas bien de la scène (il faudra que je la revoie) », « J'écris à partir du souvenir que j'ai de la scène, donc excusez les éventuelles erreurs de ma part »<sup>162</sup>. Dans ce cas, le geste de relecture ou de relecture peut être une solution pour trancher, comme pour *Dangerous Liaisons* : « Je viens de le revoir ». La prise en compte des transformations qui se jouent dans la mémorisation de l'action peuvent expliquer le nombre non négligeable de citations erronées, en particulier pour les films.
- Deuxièmement, il faudra en cas de désaccord produire une justification de l'action

160. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, p. 151-167. Le concept est très proche dans ses emplois de celui de « macro-structure » chez van Dijk qui peut se décliner à une multiplicité d'échelles possibles (Walter KINTSCH et Teun A. VAN DIJK, « Comment on se rappelle et on résume des histoires », *Langages*, vol. 9, n° 40, 1975, p. 98-116).

161. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action » [1989], *op. cit.*

162. « I can't remember the scene well (will have to rewatch it again) » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2), « I'm writing from my memory of the scene, so pardon errors on my part » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4) et « Just rewatched it » (WIKI-EN/LD\_1988, modification du 1<sup>er</sup> août).

générique en « dépliant l'accordéon », en revenant vers les « menues actions<sup>163</sup> » dont il ne servait apparemment à rien de se souvenir. Dans le cas de la polarité sémantique qui nous occupe, quelles sont les plus petites actions ou éléments de situation qui viennent justifier la synthèse proposée ?

Je propose d'établir dans un premier temps une typologie de travail à partir d'une série d'exemples qui me permettra de distinguer plusieurs types d'inférences en jeu.

La série de modifications du résumé dans la page « *Dangerous Liaisons* » (série déjà analysée du point de vue des définitions conceptuelles et métalinguistiques qu'elle avance) présente à la fois des commentaires qui viennent appuyer des termes synthétiques sur des substitutions très simples et des révisions qui associent dans le résumé un terme synthétique pour l'action (au lieu du simple « Valmont séduit facilement Cécile ») et des éléments narratifs plus précis qui lui servent de justification :

Tableau 1.44 – Historique de « *Dangerous Liaisons* », section « Plot », 2009-2010

2009-07-29	<p><i>Changed "seduction" to "rape." The first encounter is not consensual, and survivors should know there may be a triggering scene in the movie.</i>          At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedroom, where he rapes her. Over breakfast the next morning, he taunts a visibly distressed Cécile, and she runs from the room in tears. Madame de Volanges, distraught by her daughter's sudden state of illness, calls upon Merteuil to speak to Cécile. Merteuil advises Cécile to consensually continue an affair with Valmont, telling her she should take advantage of all the lovers she can acquire in a life so constricted by her gender. Cécile takes her advice and later becomes pregnant with Valmont's child</p>	IP-1
------------	---	------

Les pages de discussion des articles anglophones « *Tess of the d'Urbervilles* » et « *Gone with the Wind* (film) » présentent des échanges explicites et riches sur l'interprétation des actions sexuelles. On y trouve le même type de paraphrase narrative à l'appui de la catégorisation de l'action comme « viol » :

À mes yeux, il n'y a aucun doute sur le fait que Tess est violée par Alec. Elle est emmenée, *contre son gré*, dans la forêt de la Chasse, et *n'accepte son offre* de rentrer à la maison à cheval que *pour échapper à l'agression de la Dame de pique*. Il est tard, il fait nuit, elle est *fatiguée*, a *baissé sa garde* et *Alec tire profit de sa situation*. — **IVANKINSMAN**<sup>164</sup>

(Rhett annonce clairement quelles sont *ses intentions* et Scarlett n'a pas son mot à dire sur la question) — **BETTY LOGAN**<sup>165</sup>

163. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action » [1989], *op. cit.*

164. « To my mind, there is no doubt at all that Tess was raped by Alec. She is taken, against her will, into The Chase, only accepting his offer of a ride home on his horse to escape from the aggression of the Queen of Spades. It is late at night, she is tired, and her defences are down and Alec takes full advantage of her situation. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

165. « (Rhett clearly states his intent and that Scarlett doesn't have a say in the matter) » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

Pour les révisions suivantes des articles « *The Three Musketeers* » et « *Blade Runner* », c'est seulement le commentaire de modification qui détaille les actions pour justifier le terme introduit et substitué catégorisant l'action générique :

Tableau 1.45 – Historique de « *The Three Musketeers* », section « Plot summary », 28 juin 2020

2020-06-28	<b><i>He pretended to be another people. So, he lied =&gt; it was rape.</i></b> he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-10
------------	---	-------

Tableau 1.46 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », 17 juillet 2010

2010-07-17	<b><i>It said roughly intitiates sex, but since he had the legal right to kill her anytime he wanted to, she was in no position to actually consent to sex, making it rape.</i></b> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he rapes her.	IP-6
2010-07-17	<b><i>[[WP:OR pure speculation]]. source?</i></b> Q	Rodhullandemu

Tableau 1.47 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », 28 mars 2013

2013-03-28	<b><i>Changed the word "seduces" to "rapes" in the sentence "Rachel then tries to leave, but Deckard seduces her". Deckard physically restrains Rachel in a manner incongruent with "seduction", and his actions strongly suggest a threat on her life.</i></b> Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-31
2013-03-28	<b><i>Your interpretation is irrelevant</i></b> Q	TheOldJacobite

Dans d'autres cas, les résumés et leurs modifications font figurer conjointement un terme synthétique et des éléments narratifs qui le justifient, sans commentaire particulier en sus. On peut citer un cas intéressant à cet égard : l'autocorrection par Paulhogarth d'une portion de résumé figurant dans un paragraphe d'analyse qu'il ajoute à l'article « *Gone with the Wind* (film) », où l'ajout des gestes de Scarlett et de la citation (en l'occurrence inexacte<sup>166</sup>) des paroles de Rhett constitue une justification interne au résumé initial.

166. Les mots exacts de Rhett Butler sont « This is one night you're not turning me out », c'est-à-dire « Mais

Tableau 1.48 – Historique de « *Gone with the Wind* (film) », section « Sexism Issues », 16 avril 2006

2006-04-16	Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and takes her upstairs – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's rape.	Paulhogarth
2006-04-16	Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as <b>she struggles furiously in his arms</b> , takes her upstairs <b>saying "you'll learn tonight"</b> – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's rape.	Paulhogarth

Le passage d'un terme très synthétique à une succession d'actions beaucoup plus précises peut cependant se passer d'une catégorie d'action générique lorsqu'il s'agit surtout de remplacer un autre résumé jugé inadéquat, comme le résumé de RoyBoy sur *Blade Runner* qui postule une attirance mutuelle entre les deux personnages. L'absence du terme « viol » dans le nouveau résumé peut ici être stratégique en raison de l'historique de l'article :

Tableau 1.49 – Historique de « *Blade Runner* », section « Plot », 25 avril 2011

2011-04-25	<i>+abrupt flee, coerce &gt; compel, kiss &gt; passionately, +sleeping on bed</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment to <b>recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee</b> , Deckard prevents Rachael from leaving <b>and compels her to acknowledge their mutual attraction and they passionately kiss</b> .	RoyBoy
2011-06-06	<i>Edited the phrase "the two share an intimate moment" to bring the synopsis more into line with the events in the scene.</i> After Rachael saves Deckard by killing Leon the two return to Deckard's apartment, <b>where Deckard attempts to initiate sex with Rachael. Rachael rebuffs him and attempts to leave. Deckard physically stops her from leaving. He roughly throws her against a wall, pins her there, and angrily orders her to ask him for sex. Rachael complies with his orders and repeats the phrases he orders her to repeat. It is implied that Deckard has sex with her, though Rachael's consent is not implied in the scene.</b>	Persephone Hazard

On trouve ainsi dans l'ensemble des exemples une série d'actions et d'états qui précèdent ou constituent l'action dont il est question, ou une synthèse de la situation d'interaction qui permet de détailler les inférences engagées dans l'interprétation :

ce soir vous ne me chasserez pas » (Sidney HOWARD, « *Autant en emporte le vent*. Descriptif, dialogues bilingues et vidéogrammes », René Marx (trad.), *L'Avant Scène Cinéma*, n° 691-692, 2022, p. 224), et non « you'll learn tonight » (c'est-à-dire « ce soir je vais te donner une leçon ») : on peut évidemment supposer que la fausse citation traduit une intention attribuée à l'action de Rhett Butler.



1. des actions (y compris des paroles) constituant des modalités de coercition (la force pour Valmont, Rhett et Deckard, la menace pour Valmont et pour Deckard, la violence physique et verbale pour Deckard, la ruse et le mensonge pour Valmont et plus précisément le subterfuge d'identité pour D'Artagnan).
2. des actions (y compris des paroles) manifestant auprès de l'autre personnage un accord (acquiescement allégué de Cécile), des refus de l'interaction sexuelle (refus de Cécile, efforts pour se débattre de Cécile ou Scarlett, ordres ou prières demandant de partir ou d'arrêter pour Cécile, fuite de Rachael), ou une absence d'accord même implicite (dans le cas de Rachael).
3. des intentions des personnages, éventuellement implicites, vis-à-vis des actions (Tess est emmenée contre son gré ou avec une autre intention, Rhett indique ne pas accepter de refus).
4. des affects de réaction à l'interaction, inférés à partir de la gestuelle et des expressions faciales (la terreur de Cécile dans sa chambre, sa détresse et ses pleurs le lendemain, la fureur de Scarlett).
5. des affects ou un état de vulnérabilité globale sur lesquels se construit l'interaction (la fatigue de Tess).
6. une situation fermée par un des personnages qui fait que l'autre personnage n'a pas le choix, qu'il désire ou non l'interaction sexuelle. Il s'agit logiquement du résultat d'actions menaçantes, mais cet élément peut aussi découler d'une situation plus large (le droit de vie et de mort de Deckard sur Rachael).

### 5.2.2. Deux modèles de l'interprétation de l'action

Comment modéliser, à partir de ce relevé de justifications narratives internes et externes au résumé, la compréhension de l'action ? Le relevé permet de dégager deux grands ensembles, l'un relevant de l'action des personnages, l'autre de leurs états mentaux (intentions et affects). Je reviendrai sur le cas spécifique de la situation, qui noue ensemble actions et états mentaux.

Du point de vue conceptuel, on retrouve plusieurs grands balancements structurants de la définition de la violence sexuelle : balancement entre la perspective de la coercition et la perspective du consentement, balancement entre le refus et l'absence de consentement, balancement enfin entre le consentement envisagé comme action et le consentement envisagé comme disposition mentale vis-à-vis de l'action (voir *supra*, p. 222). C'est cependant une autre tension que je voudrais explorer ici, qui n'a rien de spécifique à la question de la violence sexuelle mais qui correspond à deux modélisations possibles de la compréhension de l'action narrative :

1. d'un côté, une modélisation fondée sur le scénario-type ou sur le script ;
2. de l'autre, une modélisation fondée sur l'attribution d'états mentaux aux personnages pour se représenter leurs actions.

Dans les deux cas, la compréhension de l'action suppose une activité importante en réception qui permet d'expliquer la disjonction interprétative que l'on a constatée — dans les deux cas en effet, les interprètes devront faire appel à leurs savoirs ou à leurs croyances (la distinction n'a ici guère d'importance) pour se représenter l'action. Toutefois, la description que donnent ces deux modélisations des procédures engagées sera très différente.

### Script de viol et scripts sexuels

La première modélisation est fondée sur l'identification d'une séquence stéréotypée<sup>167</sup> d'actions (que l'on pourra ensuite synthétiser en action générique) déjà disponible dans le « répertoire<sup>168</sup> » ou « l'encyclopédie<sup>169</sup> » de l'interprète. La co-présence de quelques éléments permet de convoquer la séquence stéréotypée déjà connue comme hypothèse interprétative, et cette hypothèse donne en retour un sens et une place aux éléments restants en les ordonnant à l'intérieur de cette séquence. Deux termes courants ont été élaborés en concept pour décrire ces séquences stéréotypées d'actions : celui de script et celui de scénario. Les deux termes, tous les deux empruntés par la théorie de la lecture aux sciences cognitives et computationnelles, relèvent du même concept<sup>170</sup>. Les exemples typiquement associés au concept dans les sciences cognitives et computationnelles sont des enchaînements d'actions dans une situation de la vie courante (prendre le train ou manger au res-

167. J'utilise ici le terme de « stéréotype » sans l'assimiler aux valeurs négatives du cliché. Il ne suggère pas non plus, comme le fait son emploi en contexte féministe, un contenu nécessairement réactionnaire ou erroné. Je suis en cela les réflexions de Jean-Louis Dufays, dont les travaux ont pensé la centralité du stéréotype dans la lecture (Jean-Louis DUFAYS, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges Linguistiques*, 2001, p. 19-30). Chez Dufays cependant, ce stéréotype est pris dans un sens très large et ne vise pas spécifiquement l'idée d'une action décomposable en séquence.

168. Wolfgang Iser distingue le répertoire textuel et le répertoire du lecteur, ce qui lui permet d'interroger la coïncidence ou la discordance des deux. Le répertoire textuel est « la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur » (Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Evelyn Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 128). La notion n'est pas spécifiquement déclinée sur le plan des actions chez Iser.

169. La notion d'encyclopédie est particulièrement large chez Umberto Eco et renvoie aussi bien à la connaissance de la langue qu'aux règles d'un genre ou à la connaissance de scénario-types. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 100.

170. Bertrand Gervais emprunte la notion de script à Schank et Abelson, tandis que dans *Lector in Fabula* qui fait référence aux travaux de Teun A. van Dijk, « scénario » (et non « cadre ») traduit le concept de *frame* défini par Minsky et lui attribue ainsi *de facto* une dimension séquentielle (Umberto Eco, *Ibid.*, p. 104). Or c'est cette dimension séquentielle supplémentaire chez Schank et Abelson qui fait passer de la notion de cadre, reprise à Minsky, à celle de script (Roger C. SCHANK et Robert P. ABELSON, « Scripts, Plans, and Knowledge », dans *Proceedings of the 4th International Joint Conference on Artificial Intelligence*, San Francisco (Californie), Morgan Kaufmann Publishers Inc., 1975, p. 151-157).

taurant par exemple).

Le concept de script ou de scénario permet fondamentalement de faire de la compréhension de l'action dans le récit de fiction et de la compréhension de l'action dans le monde des activités équivalentes — c'est un point sur lequel insiste beaucoup Bertrand Gervais<sup>171</sup> en l'associant à la pensée de Paul Ricœur, mais c'est aussi une idée forte de la narratologie cognitive. Toutefois, plusieurs théoriciens de la lecture ont pensé une double origine du contenu du répertoire ou de l'encyclopédie : celui-ci est certes mondain, mais aussi intertextuel<sup>172</sup>. Eco distingue ainsi conceptuellement les scénarios communs et les scénarios intertextuels, ce qui n'empêche aucunement tel ou tel scénario d'être les deux à la fois comme l'exemple de la dispute violente entre époux qu'il travaille dans *Lector in Fabula*.

Dans le cas qui nous occupe, deux remarques supplémentaires sont nécessaires : tout d'abord, la modélisation en termes de scripts pourrait expliquer la relative facilité de lecture des ellipses du rapport sexuel, la dimension intertextuelle conjointe du script étant cependant ici plus centrale : dans cette perspective, mobiliser le début de la séquence d'actions standardisées, c'est disposer d'un scénario complet quand bien même le texte n'en vérifierait pas les dernières actions. De plus, si l'on reprend ici la conceptualisation des scripts sexuels, le script est susceptible d'indiquer non seulement des actions mais aussi quels « sentiments [...] sont appropriés à la situation (horreur ou plaisir, colère ou affection)<sup>173</sup> » : ces éléments ne sont donc pas à traiter à part, mais précisément à intégrer dans l'adéquation ou non de la séquence traitée au script potentiel.

On peut alors faire une hypothèse sur ce qui produit la disjonction en posant que la compréhension de l'action peut convoquer deux types de scripts d'interaction, c'est-à-dire de « déroulement d'action standardisé fondé sur l'agent<sup>174</sup> » : le script de la séduction<sup>175</sup> et le script du viol pour certains cas, ou bien le script du sexe brutal (*rough sex*) et le script du viol pour d'autres cas où la brutalité physique cherche un cadre interprétatif. Puisque les scripts d'interaction sont « composés de ces grandes catégories de l'agir que tout individu, partageant les mêmes conventions sociales, la même culture, est censé connaître<sup>176</sup> », l'enjeu sera précisément de savoir si ces conventions sociales sont partagées ou non. Dans le cas contraire, les scripts sont précisément susceptibles de varier d'un-e interprète à un-e autre, surtout si comme le suggère le sociologue John Gagnon les scripts

171. Bertrand GERVAIS, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1990, p. 79-80.

172. La notion de répertoire chez Iser prend ainsi une double orientation pour conduire à l'extérieur du texte : ce sont les « normes sociales et historiques », mais aussi les textes antérieurs à celui qui est lu (Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture* [1976], *op. cit.*, p. 128).

173. John GAGNON, *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* [1991], Sam Bourcier et Alain Giami (trad.), Paris, Payot, 2008, p. 78.

174. Bertrand GERVAIS, *Récits et actions* [1990], *op. cit.*, p. 234.

175. *Ibid.*, p. 241-242.

176. *Ibid.*, p. 142.

sexuels font l'objet d'une « lutte permanente entre les groupes et les individus pour faire valoir leurs propres scénarios<sup>177</sup> ». De surcroît, l'intersection entre ces deux scripts pourrait expliquer l'oscillation de l'interprétation entre l'un et l'autre, s'ils se recouvrent partiellement : certaines actions semblent pouvoir trouver du sens aussi bien à l'intérieur du premier que du deuxième — les actions associées au refus ou à la réticence par exemple<sup>178</sup>, s'ils font partie des scripts sexuels ordinaires des interprètes. Il n'est pas étonnant à cet égard que les contributeurs-rices insistent sur le caractère répété des refus de Cécile, sur ses prières, les actions et expressions qui feront inférer la peur et la détresse, autant d'éléments qui écartent le script de séduction.

Cette modélisation, entre script de séduction et script de viol, interroge pourtant ce que l'on doit faire des éléments discordants avec le script choisi : *Autant en emporte le vent*, par exemple, présente un ensemble d'éléments qui s'intègrent facilement au script du viol, à l'exception des sentiments éprouvés par Scarlett dans le roman et de la joie qu'elle manifeste le lendemain matin dans l'adaptation.

La lecture par inférence d'un script a une grande vertu d'économie : la compréhension qui vient réduire la séquence à une action générique au niveau cognitif ne suppose justement pas de passer par une démonstration systématique. Il suffit de mettre en réseau suffisamment d'actions ou d'états cohérents avec le script et que rien ne vienne invalider trop frontalement cette hypothèse de lecture. Au niveau collectif, le partage des mêmes scripts assure le partage des interprétations qui en résultent.

### L'attribution de phénomènes mentaux

La deuxième modélisation part de la différence essentielle entre action et événement narratif, qui repose sur la dimension intentionnelle de l'action. L'action doit être envisagée dans son lien avec l'activité mentale d'un personnage possédant des intentions, des buts, une volonté et les affects qui l'accompagnent. Beaucoup moins économique que l'identification d'un script, cette modélisation postule alors que les interprètes vont devoir reconstituer de façon plus serrée au cours de leurs lectures les possibilités d'action qui s'offrent au personnage. Il n'y a plus nécessairement de processus évident, mais une causalité humaine qu'il faut établir à chaque action de l'interaction.

Cette modélisation alternative peut correspondre à ce que Bertrand Gervais nomme le plan, par opposition au script : il s'agit d'un « déroulement inédit d'actions qu'il faut

177. John GAGNON, *Les Scripts de la sexualité* [1991], *op. cit.*, p. 83. Il faut noter que travail de John Gagnon est très clairement influencé par les réflexions du mouvement féministe contre le viol, que je présenterai dans le prochain chapitre (voir p. 183-239).

178. Je reprends une hypothèse formulée et non démontrée par deux psychologues qui s'intéressent à ces scripts tout à fait indépendamment de situations de fiction. Voir Heather L. LITTLETON et Danny AXSOM, « Rape and Seduction Scripts of University Students : Implications for Rape Attributions and Unacknowledged Rape », *Sex Roles*, vol. 49, n° 9, novembre 2003, p. 465-475.

expliciter en détail<sup>179</sup> », « soit parce que le script n'est pas connu, soit parce que l'action est trop complexe pour être prise en charge par une structure aussi prévisible<sup>180</sup> ». Ce mode d'interprétation, pour le dire autrement, interviendrait lorsqu'on échoue à inférer un script déjà mobilisable. Le plan n'implique pourtant pas moins la mobilisation d'un savoir pratique sur les moyens adaptés aux buts qu'on attribuera aux personnages.

Bertrand Gervais souligne la nécessité d'attribuer des motivations aux personnages dans l'établissement des plans-actes d'un récit, mais s'intéresse peu à l'attribution de phénomènes mentaux dans la compréhension des différentes étapes de l'action générique. Or dès lors que l'action est une interaction complexe, ces procédures d'attribution d'états mentaux deviennent essentielles. Le travail d'Alan Palmer sur la construction de « consciences de fiction » (*fictional minds*) offre en revanche des outils pour penser plus précisément ce processus. L'originalité d'Alan Palmer est d'avoir insisté sur le continuum en jeu entre l'action narrative et l'activité mentale des personnages (« continuum pensée-action »), dans une perspective plus externaliste qu'internaliste : que cette activité mentale soit représentée ou non, c'est elle qui permet à l'interprète d'investir le récit.

Aux sciences cognitives, Alan Palmer reprend également deux grandes hypothèses sur le fonctionnement de l'attribution d'états mentaux aux personnages : ou bien ce processus mobilise une théorie que l'on possède déjà sur les réactions prévisibles d'autrui, ou bien ce processus passe par une simulation où l'on imagine être autrui (dans la situation d'autrui)<sup>181</sup>.

La notion de « récit enchâssé » qu'Alan Palmer emprunte à Marie-Laure Ryan et dont il élargit la portée, est ici particulièrement utile. Le récit enchâssé doit s'entendre dans un sens très différent de son sens courant en français : il désigne « l'ensemble des points de vue perceptuels et conceptuels du personnage, ses visions idéologiques du monde et ses objectifs pour le futur, ensemble envisagé comme un récit individuel enchâssé dans l'ensemble du texte fictionnel<sup>182</sup> ». L'intérêt de la notion proposée par Palmer est qu'elle est compatible avec l'absence d'explicitation de cet ensemble, mais peut aussi être envisagée en réception :

Quand le narrateur décrit l'action du personnage, il décrit le développement du récit enchâssé de ce personnage. Les raisons, les motivations, les intentions, les buts, etc. qui sous-tendent l'action peuvent être détaillées explicitement par le narrateur, être implicites mais compris par le lecteur, ou bien rester mystérieux. Cependant, ils font toujours partie du monde du récit. Le cœur de l'approche par le récit enchâssé est l'analyse systématique de la structure des événements mentaux qui sous-tendent les décisions qui conduisent à l'action et, spécifiquement, comment tout cela est présenté dans le discours du narrateur<sup>183</sup>.

Un des aspects de ce récit enchâssé que l'on va reconstituer a trait aux possibilités

179. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action » [1989], *op. cit.*

180. Bertrand GERVAIS, *Récits et actions* [1990], *op. cit.*, p. 176.

181. Alan PALMER, *Fictional Minds*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, 2004, p. 143.

182. *Ibid.*, p. 15.

183. *Ibid.*, p. 122.

contrefactuelles dans le futur du personnage, susceptibles d'orienter sa décision et son action<sup>184</sup>. Dans le cas de l'interprétation de la violence sexuelle, cet aspect est essentiel dans la mesure où il s'agira souvent d'interpréter la non-action d'un personnage ou bien d'évaluer la nature de son engagement dans l'interaction (cet engagement est-il volontaire ou non?). Dans la typologie que j'ai proposée plus haut, cette analyse peut en particulier éclairer l'attribution d'intentions, la mention d'un état global du personnage et la fermeture des possibilités disponibles pour le personnage.

### Quels choix pour Dolorès ?

Essayons de mettre ces modélisations à l'épreuve des traces de réception qui résument les actions respectives de Humbert Humbert et de Dolorès dans le roman *Lolita*. Il s'agira ici non plus de l'interprétation de la séquence d'actions qui se déroule à l'hôtel des Chasseurs enchantés mais d'actions itératives qui essaient le premier voyage de Dolorès et Humbert et leur vie à Beardsley. Le roman présente en effet un changement de temporalité narrative à l'issue de la journée qui suit la nuit à l'hôtel des Chasseurs enchantés : la journée s'ouvre par la première interaction sexuelle entre Humbert et Dolorès et s'achève par les pleurs de celle-ci qui, après avoir appris la mort de sa mère, vient rejoindre en pleurs son beau-père dans sa chambre (« et nous nous réconciliâmes fort gentiment<sup>185</sup> », raconte le narrateur). Dans le roman, on entre alors dans un sommaire où l'action est typiquement itérative<sup>186</sup>.

L'historique restreint de l'article anglophone pour cette partie du récit interprète la situation de Dolorès et les actions d'Humbert Humbert :

Tableau 1.50 – Historique intégral de « *Lolita* », section « Plot », résumé du début de la deuxième partie, 2005-2019

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
2005-11-17	The two drive across the country for nearly a year, during which time Humbert becomes increasingly obsessed with Lolita and she learns to manipulate him. When she engages in tantrums or refuses his advances, Humbert threatens to put her in an orphanage.	IP-1
	VERSION DE RÉFÉRENCE They travel around the United States, moving from one motel to another.	

184. *Ibid.*, p. 121.

185. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], Maurice Couturier (trad.), Paris, Gallimard, 2005, p. 246.

186. La narration de Humbert convoque en fait directement l'intertexte du sommaire de *L'Éducation sentimentale* au début de la deuxième partie du roman (« We came to know — nous connûmes, to use a Flaubertian intonation », Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], Londres, Penguin, 2006, p. 163); « Nous connûmes — pour emprunter une intonation flaubertienne » dans la traduction (Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 250).

2007-01-11	Traumatized to learn of her mother's death, Lolita initially surrenders to Humbert's carnal demands. Later he must resort to bribery as he drives her around the country in Charlotte's car moving from state to state, motel to motel, restaurant to restaurant, seeing tourist attractions and movies, and "doing filthy things to each other", as Lolita bluntly describes it.	Xswanson
2007-04-18	Eventually, H.H. tells Lolita that her mother is dead: Lolita believes that H.H. has murdered her. H.H. drives her around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, bribing her for sexual favours.	IP-2
2007-04-22	Eventually, Humbert tells Lolita that her mother is dead. Humbert drives her around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, bribing and frightening her into giving him sexual favours.	IP-3
2007-04-22	<i>made so many unnecessary changes and errors that I have reverted all of them, except the change from "H.H." to "Humbert".</i> Q	Ward3001
2007-07-25	After leaving the hotel, Humbert tells the now-troublesome Lolita that her mother is dead. Alone and frightened, Lolita has no choice but to accept Humbert into her life on his terms. Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert bribes Lolita for sexual favours.	IP-4
2008-02-11	<i>I did some rewriting for style.</i> Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert bribes the girl for sexual favours; he falls genuinely in love with her but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his cultural interests. She is, in fact, a very crass and ordinary American adolescent, who merely puts up with him and is not above manipulating him sexually when she can.	IP-5
2009-02-16	Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert <del>[[bribery bribes]]</del> the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. She is, in fact, a very crass and ordinary adolescent, who merely puts up with him <del>and is not above manipulating him sexually when she can.</del>	IP-6
2009-02-16	Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert <del>[[bribery bribes]]</del> the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. She is, in fact, a very crass and ordinary adolescent, who <b>tries to survive her sexually abusive and exploitative situation.</b>	IP-6

## 5. COMPRENDRE ET INTERPRÉTER L'ACTION NARRATIVE

2009-03-06	<p><i>removed for lack of relevance and citation for the second.</i></p> <p>VERSION DE RÉFÉRENCE</p> <p>Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert <del>[[bribery bribes]]</del> the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. <del>She is, in fact, a very crass and ordinary pre-adolescent, trying to survive her sexually abusive and exploitative situation.</del></p>	IP-7
2009-10-23	<p><i>wording, details added</i></p> <p>Humbert reveals to Lolita that Charlotte is actually dead; Lolita has no choice but to accept her stepfather into her life on his terms.</p> <p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. Humbert <b>initially keeps the girl under control by threatening her with [[reform school]]</b>; later he <del>[[bribery bribes]]</del> her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.</p>	Miss Tabitha
2010-06-10	<p>[...] <b>The novel's first part ends after her rapes her.</b></p>	JJARichardson
2010-07-17	<p><i>I understand the sentiment of disgust of a man having sex with an underage girl, but "rape" is over the top. This POV doesn't belong in plot summary without discussing on the talk page for consensus.</i></p> <p>Ⓔ</p>	Cresix
2010-08-19	<p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. Humbert <b>describes this year long 'holiday' as paradise and throughout this time he continues to rape Lolita and control her every move.</b> Initially he keeps the girl under control by threatening her with <del>[[reform school]]</del>; later he bribes her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his <b>feelings for her</b> and shares none of his interests.</p>	IP-8
2010-08-20	<p><i>rv. Unnecessary lengthens <del>[[WP:PLOTSUM plot summary]]</del> excessively; Grammatical and stylistic problems. Please discuss on Talk page and wait for <del>[[WP:CON consensus]]</del> before restoring</i></p> <p>Ⓔ</p>	Cresix
2011-08-06	<p><i>I have added a few important details and lessened the hostility towards Humbert to keep closer to the novel.</i></p> <p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. <del>Humbert initially keeps the girl under control by threatening her with <del>[[reform school]]</del></del>; <b>He sees the necessity of maintaining a common base of guilt to keep their relations secret and wants denial to become second nature for Lolita; he tells her if he is arrested, she will "become a ward of the Department of Public Welfare", loosing all her clothes and presents.</b> Later he bribes her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.</p>	IP-9



2013-07-25	Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. <b>In order to keep Lolita from going to the police, Humbert</b> tells her if he is arrested, she will become a [[Ward (law) ward of the state]] and lose all her clothes and belongings. He also bribes her for sexual favours, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.	Treybien
2015-01-06	<i>Expanded on methods of sexual coercion</i> Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. In order to keep Lolita from going to the police, Humbert tells her if he is arrested, she will become a [[Ward (law) ward of the state]] and lose all her clothes and belongings. He also bribes her <b>with food, money, or permission to attend fun events</b> for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests	Ahaohno
2016-12-21	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert threatens her with the prospect of her becoming [[Ward (law) ward of the state]] and losing all her clothes and belongings. He also <b>manipulates and</b> bribes her with food, money, and permission to attend events in return for sexual favors.	Sigmaslash5
2017-07-23	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert threatens her with the prospect of her becoming a [[Ward (law) ward of the state]] <del>and losing all her clothes and belongings</del> , <b>a prospect she's terrified of</b> . He also manipulates and bribes her with food, money, and permission to attend events in return for sexual favors.	Chief Red Eagle
2017-07-23	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert <b>points out she would likely wind up in a state-run orphanage if she leaves him</b> , a prospect she's terrified of. He manipulates her by bribing her her with <del>food, money, and permission to attend events</del> in return for sexual favors.	Chief Red Eagle
2017-07-23	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert points out she would likely wind up in a state-run orphanage if she leaves him, a prospect she's terrified of. He manipulates her <b>with gifts of money and clothing</b> in return for sexual favors.	Chief Red Eagle
2019-09-30	Humbert and Dolores <b>travel</b> across the country, driving all day and staying in motels. <b>Humbert desperately tries to maintain Dolores's interest in travel and himself, and increasingly bribes her</b> in exchange for sexual favors.	Cat's Tuxedo

L'information narrative sur les rapports sexuels des deux personnages figure dans toutes les versions du résumé. Celles-ci échappent généralement au lexique spécialisé des violences sexuelles malgré quelques tentatives d'introduire le verbe « violer » (en août 2010

notamment). En revanche, les éléments du résumé convergent sur le caractère asymétrique des échanges sexuels et sur les émotions et décisions qu'implique l'inceste : ces résumés sélectionnent des éléments du récit qui reconstituent synthétiquement l'horizon de choix du personnage de Dolorès. En résumant ses émotions et ses savoirs limités (« traumatisée par l'annonce de la mort de sa mère », « Seule et effrayée, Lolita n'a pas d'autre choix que... », « une perspective qui la terrifie »), on donne une explication à la poursuite des interactions sexuelles. Ces résumés s'attachent aussi à expliquer la situation de Dolorès en évoquant d'autres actions possibles en creux (« si elle le quitte », « pour empêcher Lolita d'aller voir la police », « Quand elle [...] refuse ses avances, Humbert la menace de la mettre dans un orphelinat ») : le résumé intègre des actions contrefactuelles et explique pourquoi ces options ne sont pas choisies par Dolorès.

Mais les variations sont aussi significatives : le noyau verbal « to bribe » (« soudoyer ») utilisé seul évoque principalement un échange fondé sur l'argent et conserve une forte ambivalence en ce qu'il convoque aussi le script de la prostitution. C'est d'ailleurs celui-ci qui apparaît explicitement dans la page de la Wikipédia francophone où l'on peut lire à certaines périodes que « Dolorès réclame de l'argent (big silver dollars), comme une prostituée, à Humbert en échange de faveurs sexuelles »<sup>187</sup>. Sur la page de l'article de la Wikipédia en anglais, certaines modifications vont venir préciser cette action et l'associer à d'autres pour en marquer davantage la dimension coercitive vis-à-vis de Dolorès. Une première modification ajoute une deuxième action de la part d'Humbert, « et en lui faisant peur », ce qui fait de cette peur la cause de l'obéissance de Dolorès. Une autre modification, associée au commentaire « ai ajouté des choses sur les modes de coercition sexuelle » qui inscrit clairement l'action dans le champ conceptuel des violences sexuelles, vient multiplier les modalités d'échanges rapportées : « avec de la nourriture, de l'argent ou son autorisation pour faire des sorties divertissantes ». Cette modification met implicitement en avant la relation d'autorité et de dépendance entre un parent et une enfant que de tels échanges supposent, là où l'échange d'argent pouvait être interprété comme une transaction moralement neutre entre deux individus libres.

Enfin, une partie de l'historique du résumé intègre une description des attitudes respectives de Humbert et de Dolorès, avec la modification de février 2008. Le comportement d'Humbert est doublé d'un sentiment amoureux véritable, là où Dolorès est d'abord décrite par sa vulgarité et associée à une action générique bien spécifique : la manipulation sexuelle qu'elle exerce sur Humbert. Localisée mais relativement durable, cette modification réintroduit Dolorès comme agent, dans une action dont Humbert est typiquement la victime.

---

187. L'élément se trouve en dehors des segments dont j'ai analysé l'historique. Bertrouf introduit « Occasionnellement, Humbert la prostitue et elle est payée pour cela » le 14 mars 2016 (WIKI-FR/Lo\_1955) qu'il corrige le 20 juin 2016 en « Dolorès réclame de l'argent [...] », en mettant le texte du roman à l'appui en note (WIKI-FR/Lo\_1955).

En février 2009, cette action générique qui désigne en fait le but d'un ensemble d'actions de Dolorès est réinterprétée au prisme d'un objectif différent : « essayer de survivre dans une situation d'exploitation et d'abus ».

Dans le cas de *Lolita* où les actions ne se rapprochent pas des scripts courants du viol, le résumé est en revanche fréquemment (re)travaillé pour résumer les actions coercitives qui causent les interactions sexuelles entre Humbert et Dolorès en réduisant l'horizon de possibilités d'action de l'enfant.

### 5.3. Point de contrôle : surtout n'interprétons pas *Blade Runner*

Au terme de ce premier moment de théorisation de la compréhension de l'action narrative, je propose de rassembler les éléments d'analyse autour des échanges entre Canterbury Tail, Mark 2000 et DrKay sur la page de discussion de l'article « *Blade Runner* », dont j'avais déjà cité un extrait. Cet exemple confronte de façon saisissante les normes wikipédiennes, tout particulièrement l'interdiction d'interpréter, et la nécessité de le faire pour espérer s'accorder sur un résumé commun de l'histoire. Cet échange me donne également l'opportunité de soulever un problème jusque-là esquivé : les modèles élaborés pour décrire la compréhension narrative de récits littéraires sont-ils pertinents pour un médium dans lequel l'action est d'abord montrée visuellement ? Afin de rendre ces intersections bien perceptibles, voici d'abord l'extrait dans son intégralité :

— Il y a eu pas mal de modifications là-dessus dernièrement. Dans le film il n'y a pas de preuve (*evidence*) que Deckard viole Rachel. Elle consent. On pourrait soutenir qu'elle le fait sous la contrainte au début, mais il n'y a pas de preuve d'un viol. En fait rien dans le film ne pose catégoriquement qu'il y a même eu rapport sexuel au-delà de la séduction initiale.

— CANTERBURY TAIL

— Je ne fais pas partie de la « cabale du viol » [...], mais je pense vraiment que cette scène est un viol tout ce qu'il y a de plus classique. Deckard la bouscule, l'immobilise puis lui ordonne de l'embrasser. À aucun moment elle n'a l'air d'apprécier ça. J'espère que tu ne crois pas réellement que cette scène a quoi que ce soit de normal ou de consenti. Il y a des gens qui sont allés en prison pour moins que ça. En fait, ne pas appeler ça un viol, c'est ne pas tenir compte des thèmes d'un film dans lequel les humains maltraitent sans arrêt les répliquants, font abstraction de leurs droits et du fait qu'ils sont des êtres conscients. J'ai ajouté une phrase sur le fait que Deckard ordonne à Rachael de l'embrasser. J'espère que ça restera, vu que c'est une description factuelle de ce qu'il se passe. — MARK 2000

— Ça ne peut pas être un viol tout ce qu'il y a de plus classique puisqu'un baiser n'est pas un viol. Il n'y a pas de viol qui apparaisse à l'écran, et d'ailleurs pas de rapport sexuel à l'écran et aucune mention par aucun personnage d'un tel événement. Il n'y a rien qui fait référence au viol dans cette scène. Quant à l'idée qu'elle n'apprécie pas, c'est une opinion personnelle qui n'est pas encyclopédique. On pourrait interpréter la scène en disant qu'à la fin elle est d'accord (*willing*), et le fait qu'elle reste bien volontiers après cela irait dans ce sens, mais c'est une opinion personnelle qu'il n'est pas question d'inclure. — CANTERBURY TAIL

— Ta conception du consentement est inquiétante, pour ne pas dire plus. Ton incapacité à reconnaître des expressions faciales négatives est encore pire. Une bouche avec les coins relevés, c'est « content ». Une bouche avec les coins baissés, c'est « pas content ». En fait elle a l'air d'être prête à pleurer juste avant le deuxième baiser. Ce n'est pas parce que tu ne dis pas « non » à quelqu'un que tu es un partenaire consentant, surtout si c'est une personne en position d'autorité qui te maltraite physiquement et ensuite t'ordonne de l'embrasser. Tu es la première personne que je rencontre à soutenir qu'il n'y a pas de rapport sexuel après le baiser, ce qui relève de la malhonnêteté intellectuelle. En effet, après le baiser Deckard lui ordonne deux fois de lui dire qu'elle a envie de lui. Un baiser contraint, de toute façon, reste une agression sexuelle. Qu'elle soit « consentante ensuite » (en cavale avec la seule personne qui accepte de la protéger de la mort — et dans certaines versions à la fin il l'emmène dans les bois et l'abat comme un chien) ne rend pas l'acte initial consenti. — MARK 2000

— Je n'ai jamais parlé de consentement, et même si c'était le cas, mon interprétation est aussi valable que la tienne dans ce cas, c'est-à-dire qu'elle ne l'est absolument pas. On ne parle pas de moi, et on ne parle pas de toi. Ton interprétation de la scène ou la mienne n'ont aucune pertinence. Si ça n'arrive pas à l'écran, et que ce n'est pas mentionné à l'écran, alors ce n'est pas arrivé. Wikipédia est fondé sur des preuves vérifiables, pas sur l'interprétation. Si quelqu'un soutient que c'est un viol, c'est un travail inédit que l'on ne peut pas intégrer. Voir [[Wikipédia:Travaux inédits]] pour plus de détails. — CANTERBURY TAIL

— Tu as parlé de consentement, en particulier quand tu as renvoyé au fait qu'elle est « d'accord » ensuite. Tu tirais une conclusion sur son consentement fondée sur ce que tu interprètes ensuite dans le film. Mais examinons les choses maintenant que tu ne soutiens pas qu'elle est consentante. Si tu es d'accord qu'elle ne consent pas mais que tu refuses d'appeler ça un viol parce qu'aucune pénétration ne se déroule à l'écran, alors tu seras d'accord pour parler d'« agression sexuelle » puisque, si on suit la définition légale, il l'agresse sexuellement en l'attaquant, en l'immobilisant et en la forçant physiquement pour le premier baiser, puis par contrainte psychologique pour le deuxième. — MARK 2000

— Travaux inédits de A à Z. C'est ton interprétation des événements. Wikipédia n'autorise pas les travaux inédits. — CANTERBURY TAIL

— Comme je l'ai dit plus haut, elle incline la tête vers le haut pour rencontrer ses lèvres et ses mains sont libres. La section « intrigue » devrait décrire l'action montrée à l'écran ; les interprétations notoires et sourcées devraient aller dans une section adaptée. — DRKAY

— Elle incline la tête vers le haut après qu'on l'a immobilisée et qu'on lui a crié dessus. La situation ne lui plaît visiblement pas mais elle cède pour qu'on ne lui fasse pas plus de mal, ce qui est la définition du viol / de l'agression sexuelle. Je ne sais pas comment tu décrirais « Embrasse-moi ! » et « Dis que tu as envie de moi ! » sinon comme des ordres. Même les adeptes du BDSM appelleraient ça comme ça. Même parler d'« amants » comme tu le fais dans ta modification est choquant. Tu veux clairement éliminer toute ambiguïté de la scène en disant qu'elle est consentie — ce qui est en soi une interprétation personnelle et inadéquate. — MARK 2000

— Ne m'attaque pas. Tu ne sais rien de mon interprétation personnelle, de mon genre ou de mon histoire personnelle. Commente le contenu, pas le contributeur. — DRKAY<sup>188</sup>

Très polémique, l'échange confronte deux registres de discours : d'un côté, Mark 2000 convoque un registre normatif ancré dans les normes sociales de la sexualité, aussi bien morales que légales. Ces normes ont pour effet de rendre le discours adverse moralement scandaleux, dans la mesure où Mark 2000 juge qu'il les remet en cause. Cela explique probablement la forte personnalisation de ses reproches et leur forte portée extra-wikipédienne : « Ta conception du consentement est inquiétante, pour ne pas dire plus. Ton incapacité à

188. WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5. Voir le texte original en annexe, p. 654.

reconnaître des expressions faciales négatives est encore pire. », « J’espère que tu ne crois pas réellement que cette scène a quoi que ce soit de normal ou de consenti. Il y a des gens qui sont allés en prison pour moins que ça. » Dans la perspective de Mark 2000, recourir à certaines dénominations comme le fait DrKay en commentaire de modification est « choquant » : les normes éthiques qu’il défend impliquent aussi de qualifier moralement des choix discursifs — il y a des choses qu’il est choquant de simplement dire<sup>189</sup>, comme ici désigner les personnages comme « amants » pour refuser le verbe « ordonner » dans la modification. Les arguments de Canterbury Tail, enfin, lui paraissent si singuliers et inédits qu’il les attribue à la « malhonnêteté intellectuelle ».

Du côté de DrKay et de Canterbury Tail, on reconnaît un registre typiquement wikipédien, traversé en permanence par des rappels explicites ou implicites des règles de Wikipédia, qui constituent la seule référence normative absolue (le reste est interprétation personnelle) : distinction entre la démarche encyclopédique et l’opinion personnelle (la lecture avancée par Mark 2000 « est une opinion personnelle qui n’est pas encyclopédique »), relativisme assumé vis-à-vis des positions (« mon interprétation est aussi valable que la tienne dans ce cas, c’est-à-dire qu’elle ne l’est absolument pas »), centralité de la vérifiabilité, interdiction absolue des travaux inédits (mentionnée deux fois, avec le lien interne idoine), interdiction de l’attaque personnelle et refus de personnaliser les positions (« Commente le contenu, pas le contributeur » est une règle d’échange formulée en ces termes), distinction entre la description de la source primaire dans le résumé et la présentation des interprétations issues de sources secondaires qui doit aller dans une section distincte. Le problème est bien sûr que pour Mark 2000, ces règles spécifiques à Wikipédia dissimulent la portée normative beaucoup plus large des interprétations qui sont en même temps avancées par DrKay et Canterbury Tail, qui avancent ces interprétations uniquement pour réfuter le caractère descriptif de l’interprétation de Mark 2000.

Le désaccord concerne, en premier lieu, l’inférence d’un rapport sexuel à l’issue de la séquence, sans que celui-ci soit montré à l’écran — j’avais commenté ce premier problème de refus d’une inférence conventionnelle au nom de l’interdiction du travail inédit (voir *supra*, p. 89). En second lieu, il concerne le caractère consenti ou contraint de l’interaction, et donc sur la dénomination de l’action générique pour résumer cette interaction. Ici, le désaccord se décline à deux niveaux : au niveau procédural, Mark 2000 estime que même si l’on renonce à l’inférence sur le contenu narratif de l’ellipse, il reste possible de résumer en marquant le caractère contraint de l’interaction (par exemple en indiquant que Deckard « ordonne à Rachael de l’embrasser » ce qui serait « une description factuelle de ce qu’il se passe », mais aussi en résumant l’action par la dénomination d’agression sexuelle). Au

---

189. Sur l’inscription de la morale dans le domaine discursif, voir Marie-Anne PAVEAU, *Langage et morale. Une éthique des vertus discursives*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013.

contraire, Canterbury Tail et DrKay estiment qu'il s'agit d'un niveau d'analyse qui sort de la simple description de « l'action montrée à l'écran ». Or on peut faire l'hypothèse que cette évaluation procédurale vient en fait du constat d'un désaccord à un deuxième niveau : Canterbury Tail lit, contrairement à Mark 2000, un consentement de la part de Rachael dans la séquence.

La page de discussion offre un échange d'une granularité très rare, même dans son registre très polémique, sur les procédures de compréhension de l'action en jeu. La première intervention de Mark 2000 mime plutôt la logique du script : le contributeur dispose d'un script de viol « classique » dont le déroulé initial correspond à ce qu'il voit à l'écran (les actions coercitives d'un côté avec la violence physique et la contrainte physique auxquelles succède un ordre relatif à une action sexuelle, un état dysphorique associé à ces actions pour la victime de l'autre) et lui permettent d'inférer un contenu narratif précis dans l'ellipse. Or l'objection de Canterbury Tail ne vient pas remettre en cause la compréhension dans le récit des actions de Deckard mais simultanément les affects de Rachael et ses intentions à l'égard de l'interaction, en particulier pour la dernière partie de l'échange : « Quant à l'idée qu'elle n'apprécie pas, c'est une opinion personnelle qui n'est pas encyclopédique. On pourrait interpréter la scène en disant qu'à la fin elle est d'accord (*willing*) ». Les réponses de DrKay rejoignent le premier argument en inférant la dimension volontaire de l'interaction des actions de Rachael (« elle incline la tête vers le haut pour rencontrer ses lèvres ») en soulignant qu'elle n'est pas totalement immobilisée (« ses mains sont libres »)<sup>190</sup>, peut-être pour suggérer qu'elle aurait pu se défendre si elle l'avait voulu. Un argument supplémentaire, qui élargit l'échelle d'analyse narrative, concerne les actions attendues comme conséquence de l'hypothèse que Canterbury Tail réfute : si Rachael n'était pas d'accord, elle ne resterait pas avec Deckard.

On voit que Mark 2000 réfute ces inférences les unes après les autres : l'expression du visage de Rachael, pour Mark 2000, traduit des affects dysphoriques, signifient de façon suffisamment transparente que l'interaction sexuelle ne lui plaît pas et permettent d'inférer que par défaut elle n'est pas consentante. Il relativise implicitement son consentement ultérieur en reconstituant la situation qui fait que Rachel n'a en fait pas le choix de rester ou non avec Deckard (« en cavale avec la seule personne qui accepte de la protéger de la mort »). Enfin, l'action qu'effectue Rachael est réinterprétée au prisme d'une autre cause (l'antériorité devenant causalité) et d'un autre but : « Elle incline la tête vers le haut après qu'on l'a immobilisée et qu'on lui a crié dessus. La situation ne lui plaît visiblement pas mais elle cède pour qu'on ne lui fasse pas plus de mal ». Mark 2000 réfute au passage deux inférences, l'une qui a effectivement été faite, l'autre qu'il suppose être engagée dans l'in-

190. En parcourant les pages de discussion, on comprend que DrKay ne revoit pas la scène pour produire cette analyse, mais s'appuie sur une photographie de tournage dont il n'existe en fait pas d'équivalent dans la scène filmée.

interprétation adverse : consentir ultérieurement ne permet pas d'inférer un consentement antérieur, l'absence de « non » ne permet pas d'inférer un consentement.

Alors que la logique du script dominait les premières interventions de Mark 2000, cet échange l'oblige manifestement à expliciter l'attribution d'états mentaux impliquée dans la compréhension des actions afin d'évaluer le rapport de Rachael en tant que sujet à ces actions. On voit que cette attribution dans le cas d'un film donne une place particulière à la gestuelle et aux expressions faciales, qui doivent être catégorisées et interprétées.

Cet échange soulève en même temps deux nouveaux enjeux : premièrement, l'interprétation s'appuie sur une norme de cohérence narrative et peut évaluer une hypothèse à partir de ce qu'il s'est passé avant et de ce qu'il arrive après dans l'histoire, en élargissant l'échelle d'analyse (ici, l'enjeu est de donner une cohérence à la poursuite de la relation entre Deckard et Rachael). Deuxièmement, la remarque de Mark 2000 sur l'obligation de tenir compte des « thèmes du film » (l'oppression subie par les répliquant-es) invite à introduire un dernier enjeu : celui de la cohérence d'une signification de l'œuvre, au-delà de la cohérence de l'histoire.

#### 5.4. Quelle(s) cohérence(s) interprétative(s) ?

Introduire pour décrire le fonctionnement de l'interprétation la notion de cohérence, c'est introduire une norme âprement contestée et débattue par la théorie littéraire. Certes, il s'agit d'abord pour moi d'affirmer que la cohérence est une norme sous-jacente des discours interprétatifs des traces de réception que j'ai recueillies, qu'elle est à l'œuvre dans ce que font les interprètes : mon but n'est pas d'en discuter la valeur comme norme interprétative dans l'absolu mais de l'appréhender dans la perspective *folk* présentée en introduction (voir p. 37). Une fois cette perspective clarifiée, il est plus simple de convoquer dans une visée plus descriptive des conceptualisations parfois fortement inscrites dans un champ de discussion polémique sur ce que *doit* être l'activité critique.

Pourquoi parler plus précisément de cohérence narrative ? Je l'envisage ici comme un niveau — parmi d'autres — où les interprètes peuvent chercher à construire une cohérence interprétative. L'idée de cohérence interprétative dans la théorie littéraire ou dans la théorie de la lecture peut désigner des phénomènes assez variés : chez Eco, cette cohérence est à la fois un phénomène pragmatique, quelque chose que le lecteur recherche en se demandant « de quoi diable parle-t-on<sup>191</sup> ? » et qui le conduit à faire une hypothèse (le topic), et un phénomène sémantique inscrit dans le texte, l'isotopie. Pour Michel Charles, cette cohérence est résolument ramenée du côté de l'analyse, l'unité du texte n'en étant qu'une résultante

191. Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], *op. cit.*, p. 119.

largement illusoire<sup>192</sup> et elle sert d'abord à penser son corollaire, le dysfonctionnement. De même, James Kincaid suggère que la cohérence — qui se joue dans l'exemple qu'il travaille à un niveau de signification générico-esthétique très englobant<sup>193</sup> — est un principe qui gouverne la lecture sans présupposer la cohérence des textes.

Une partie de la théorie littéraire s'est en même temps construite contre le primat d'un certain type de cohérence de sens commun, qui semble particulièrement proche de celle dont je fais une notion de description des procédures interprétatives. Prenons l'exemple de l'examen que propose Roland Barthes de la règle de cohérence psychologique dans *Critique et vérité* :

De même pour la « cohérence psychologique ». Selon quelle clef allez-vous la lire ? Il y a plusieurs façons de nommer les comportements humains, et les ayant nommés, plusieurs façons d'en décrire la cohérence : les implications de la psychologie psychanalytique diffèrent de celles de la psychologie behavioriste, etc. Reste, suprême recours, la psychologie « courante », celle que tout le monde peut reconnaître, et qui donne par là un grand sentiment de sécurité<sup>194</sup>.

Ce court examen résonne avec les conflits interprétatifs que nous avons déjà rencontrés et en proposerait justement une approche résolument constructionniste en invitant à nommer la « clef », c'est-à-dire les présupposés psychologiques qui constituent le cadre interprétatif mobilisé pour créer cette cohérence. Reste que ce n'est pas là l'ambition principale de Barthes, dont la réflexion vise d'abord à réfuter la prétention de l'activité critique à l'objectivité.

Il y a quelque chose de saisissant dans la coexistence entre la force des propositions théoriques sur ce qu'est cette cohérence à l'œuvre dans l'interprétation et le relatif désintéret de cette théorie littéraire pour les niveaux interprétatifs les plus ancrés dans le monde narratif. À l'inverse, les théories du récit qui s'intéressent à la façon dont on produit le modèle mental qu'est le *storyworld*<sup>195</sup> (notion généralement traduite par « monde narratif »), par l'intermédiaire d'un texte, ont considérablement réorienté l'attention vers de tels niveaux interprétatifs.

Une première facette de l'activité interprétative consiste en effet à « lire [...] pour produire un monde cohérent<sup>196</sup> » — ce que je propose de désigner comme une « lecture diégétique ». Par cohérence narrative, j'entends ainsi la production par l'interprète d'une cohérence interne au monde narratif, qui est ici fictionnel et qui est notamment composé des

192. Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 58.

193. James R. KINCAID, « Coherent Readers, Incoherent Texts », *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 4, juillet 1977, p. 781-802. Kincaid envisage une série de lectures possibles des *Hauts de Hurlevent*, chacune étant associée à l'une des catégories de la théorie des genres de Northrop Frye.

194. Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 19.

195. David HERMAN, « Storyworld », dans David Herman, Marie-Laure Ryan et Manfred Jahn (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005.

196. Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication & langages*, vol. 176, n° 2, 2013, p. 3-32. Soulez parle ici de la lecture d'un film et utilise le terme de « lecture poétique », que j'écarte par crainte de confusion.



actions qui y surviennent. Je fais l'hypothèse que cette cohérence est une condition importante pour que certains effets esthétiques comme l'immersion dans le récit de fiction fonctionnent, mais je réserve cette question au dernier temps de cette thèse. La spécificité de ce niveau de lecture est que les réponses aux questions « Que se passe-t-il ? », « Qui sont ces personnes ? » et éventuellement « Que font-elles et pourquoi agissent-elles ainsi ? » reçoivent une réponse du point de vue de la *vérité dans la fiction*<sup>197</sup>.

En conceptualisant l'activité interprétative à partir de la distinction entre histoire et récit, on peut distinguer cette lecture diégétique d'une lecture par laquelle l'interprète se représente qu'il ou elle se trouve face à un dispositif conventionnel, conçu par une personne ou un groupe de personnes et destiné à produire l'illusion d'un monde narratif, une signification ou des effets esthétiques pour son public. Les questions relatives à l'action narrative ne disparaissent pas, mais elles se formulent sous une autre modalité épistémologique que celle de la vérité dans la fiction (par exemple, « Que suis-je censé-e comprendre à propos de ce personnage ou de cette scène ? »). Je propose d'emprunter le terme de « lecture rhétorique » pour désigner ce deuxième niveau, métafictionnel<sup>198</sup>, et de l'étendre ainsi au-delà de l'emploi un peu plus précis qu'en fait Guillaume Soulez (celui-ci le forge pour rendre compte des opérations interprétatives qui touchent de façon large à la fameuse question de « l'idéologie du récit », des moments où l'interprète envisage la séquence audiovisuelle « comme (lui) tenant un discours explicite au sein d'une sphère publique donnée<sup>199</sup> »).

197. David LEWIS, « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, 1978, p. 37-46. Je reprends l'analyse de Lewis en envisageant comme lui que ce qui est vrai dans la fiction dépend de aussi notre monde (plus exactement, de notre savoir sur notre monde). En revanche, si l'on envisage pleinement la notion de vérité dans la fiction en réception, il me semble qu'il est plus logique de situer sa dernière proposition (ce qui est vrai dans la fiction dépend de ce qui est vrai dans le monde des croyances de l'auteur et de son audience visée) du côté d'une lecture rhétorique : en effet, convoquer un monde de croyances différent du nôtre pour construire le monde fictionnel suppose au préalable d'établir ce monde de croyances en situant le récit entre un auteur et un public d'intention. Pour un déploiement en théorie de la lecture de cette notion de vérité dans la fiction, voir notamment Aurélien MAIGNANT, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel, 2021.

198. J'ai évidemment renoncé aux terminologies induisant une hiérarchie implicite : je ne parle pas de « lecture naïve », car la lecture diégétique peut tout à fait se faire hautement soupçonneuse — comme pour les contributeurs-rices de Wikipédia en français à l'égard d'Humbert Humbert ; je ne parle pas non plus de « lecture savante », car la lecture rhétorique est aussi pratiquée par des interprètes ordinaires, tandis que les « savant-es » mobilisent des lectures diégétiques. La polarité participation / distance proposée par Jouve (Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001) échappe à ces écueils mais, parce qu'elle est graduelle, ne permet peut-être pas de penser aussi efficacement l'hétérogénéité et l'entremêlement de deux modalités. La distinction que fait Saint-Gelais, empruntée à Thomas Pavel, entre une perspective interne et une perspective externe sur la fiction (ou « métafictionnelle ») est largement celle qui structure ma réflexion (Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 52-53) ; je craignais cependant que cette terminologie très simple crée de la confusion lorsqu'il faut examiner comment la lecture diégétique mobilise des normes, savoirs ou croyances issus du monde réel (externes au *storyworld*) pour construire la fiction.

199. Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel » [2013], *op. cit.* On trouve bien le concept de « lecteur rhétorique » dans les propositions de James Phelan en théorie du récit, mais il relève d'une autre forme de restriction qui m'empêche de me l'approprier ici : chez Phelan, le lecteur rhétorique est le lecteur réel qui est disposé à se fondre dans le public auto-

La question essentielle est précisément celle de l'interaction entre ces deux niveaux, qui ont longtemps été hiérarchisés au profit du deuxième. Du strict point de vue des débats interprétatifs, on voit bien que les arguments peuvent demander à être éprouvés selon la première perspective ou selon la deuxième. Idéalement, une interprétation « solide » ferait converger ces deux perspectives et on verra qu'en effet, les contributeurs·rices de Wikipédia circulent entre l'une et l'autre pour faire valoir leur position. Cependant, cette distinction doit aussi nous permettre de penser d'éventuelles ruptures et glissements du premier niveau au deuxième lorsqu'une incohérence persiste dans le monde narratif, pour maintenir une cohérence interprétative.

#### 5.4.1. La concurrence des cohérences narratives

Il n'est pas toujours aisé de distinguer la recherche de cohérence narrative, qui consiste à lier ensemble les actions de l'histoire, de celle de la synthèse de l'action narrative, qui consiste à subsumer une séquence d'actions sous une action générique : en effet, la synthèse est une opération qui rend cohérentes les différentes actions de cette séquence. La difficulté est en fait que ces procédures peuvent toujours se jouer à de multiples échelles d'analyse. Pour cette raison, la question du séquençage devient souvent cruciale : catégoriser une action, c'est en même temps lui donner un point de départ et un point d'arrivée, construire une unité fortement cohérente en laissant éventuellement hors de la « coupe » les éléments plus discordants. L'interprétation suppose déjà un séquençage particulier, l'intégration de certaines données et la mise à distance d'autres (par exemple, si Rachael est consentante à la fin de la séquence, l'absence de consentement au début de cette séquence n'est pas forcément pertinente à mentionner). C'est aussi lui permettre d'être ensuite inscrite dans une relation de type causal avec les actions qui la précèdent et qui la suivent.

Dans une des révisions du résumé du film *Dangerous Liaisons*, l'interprétation de la défloration de Cécile comme viol suppose par exemple de distinguer cet épisode précis des rapports sexuels postérieurs entre Cécile et Valmont, là où le résumé précédent évoquait immédiatement après la grossesse de Cécile : « ai changé “séduction” en “viol”. La première rencontre n'est pas consentie ». En réalité, ce changement s'accompagne d'une expansion importante du résumé, qui séquence les actions à une échelle plus fine et distingue à l'in-

---

rial, c'est-à-dire le lectorat visé par l'auteur (James PHELAN, « “Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre” : une approche rhétorique de la communication narrative », Nathalie Ramière (trad.), dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 47-67). Traduit dans les termes d'Eco, il s'agit d'un lecteur coopératif cherchant à se conduire comme le Lecteur modèle. Or un tel concept de lecture rhétorique ne permettrait plus de distinguer d'un côté la reconstruction par l'interprète d'une visée ou d'une instruction (« on me demande de... »), de l'autre l'adhésion à la position reconstruite, la réalisation de l'instruction dans l'expérience de réception. Mon propre concept de lecture rhétorique s'en tient donc au premier terme, rendant le deuxième optionnel.

térieur de la relation entre Valmont et Cécile deux temps différents. Surtout, l'expansion motive précisément le comportement de Cécile à l'issue de sa conversation avec Madame de Merteuil pour expliquer ce qui produit son consentement. Les relations consenties avec Valmont ne peuvent plus alors être utilisées rétrospectivement comme objection au caractère contraint du premier rapport sexuel :

Tableau 1.51 – Historique de « *Dangerous Liaisons* », section « Plot », 29 juillet 2009

---

2009-07-29	<p><i>Changed "seduction" to "rape." The first encounter is not consensual, and survivors should know there may be a triggering scene in the movie.</i></p> <p>At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedchamber, where he rapes her. Over breakfast the next morning, he taunts a visibly distressed Cécile, and she runs from the room in tears. Madame de Volanges, distraught by her daughter's sudden state of illness, calls upon Merteuil to speak to Cécile. Merteuil advises Cécile to consensually continue an affair with Valmont, telling her she should take advantage of all the lovers she can acquire in a life so constricted by her gender. Cécile takes her advice and later becomes pregnant with Valmont's child</p>	IP-1
------------	--	------

---

En effet, ce sont prioritairement l'avant et l'après qui servent de support aux inférences en visant une cohérence narrative et ce d'autant plus que les interactions sexuelles qui sont résumées sont généralement situées (au moins en partie) dans des ellipses. Mais cette extension des inférences au-delà d'une scène pour catégoriser une action dépend déjà de l'hypothèse que l'on fait sur cette action : les contributeurs·rices qui interprètent la défloration de Cécile comme un viol mentionnent ainsi comme conséquence du viol l'état de Cécile le lendemain, ses pleurs et sa volonté d'empêcher Valmont d'entrer à nouveau. La poursuite ultérieure de leurs relations, de son côté, trouve une cohérence en cherchant sa cause dans une autre scène (l'intervention de la marquise de Merteuil et sa conversation avec Cécile). Pourtant, c'est cette même scène qui est mentionnée pour passer de « rapes » (« viole ») à « coerces into sex » (« contraint à un rapport sexuel ») à propos de la défloration puisque celle-ci est commentée au cours de cette conversation. Si l'on pense en effet que cette scène rapporte un consentement minimal de Cécile, alors il faut modifier en retour le résumé de la scène avec Valmont :

Tableau 1.52 – Historique de « *Dangerous Liaisons* », section « Plot », 6 novembre 2019

---

2019-11-06	<p><i>that she consented is a plot point; it comes up in Cécile's discussion with the marquise</i></p> <p>Valmont gains access to Cécile's bedchamber on a false pretense, and coerces her into sex as she pleads with him to leave [...]</p>	Hölderlin2019
------------	---	---------------

---

Les propos des personnages postérieurs à la scène sont ainsi intégrés à l'argumentation en faveur d'une interprétation ou d'une autre, à côté d'éléments qui décrivent l'action elle-même ou ses composantes : le commentaire de modification de *Dangerous Liaisons* — celle qui fait passer l'action de « rapes » (« viole ») à « coerces into sex » (« contraint à un rapport sexuel ») — mentionne les propos de Cécile en faveur de la thèse d'un consentement minimal à partir de la conversation ultérieure avec la marquise de Merteuil<sup>200</sup> : « son consentement est un élément important de l'intrigue (*a plot point*); il est évoqué dans la discussion de Cécile avec la Marquise ».

L'évolution fragment par fragment des résumés Wikipédia témoigne aussi de la coexistence de plusieurs cohérences interprétatives différentes qui entrent en contradiction entre elles et que les contributeurs-rices peuvent chercher à concilier et à organiser. Les résumés révèlent ainsi la difficulté à hiérarchiser ou articuler les différentes hypothèses qui viennent donner une cohérence à des éléments narratifs distincts. Cet enjeu est ainsi évident dans le cas d'*Autant en emporte le vent*, pour le film comme pour le roman, car les deux scènes qui entourent l'ellipse conduisent chacune à faire une hypothèse différente sur l'histoire, que l'interprète peut ou non chercher à concilier :

Tableau 1.53 – Historique de « *Gone with the Wind* (novel) », section « Plot summary », février-avril 2007

2007-02-14	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and, <b>ostensibly, rapes her, though in fact Scarlett enjoys it and it is consensual</b> . However, Scarlett wakes up alone, <b>with Rhett staying away because he is horrified at his actions</b> . Two days later, when Rhett returns, they have a very cold reunion	QuizzicalBee
2007-04-08	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and, ostensibly, rapes her, <b>although Scarlett does not recognize it as such and believes it, at least initially, to be consensual</b> . However, Scarlett wakes up alone, with Rhett staying away because he is horrified at his actions	IP-2

Cette modification montre la nécessité pour les interprètes de hiérarchiser dans le résumé deux éléments difficiles à concilier : la perception de la contrainte sexuelle dans la scène de l'escalier et la réaction affective euphorique de Scarlett le lendemain. Dans la première proposition, la perception du viol est ramenée à l'apparence (« ostensibly »), à une hypothèse temporaire ensuite démentie (« in fact ») par la réaction de Scarlett qui révélerait

200. « Dites-moi... lui avez-vous résisté? — Bien sûr, tant que j'ai pu. — Vous a-t-il forcée? — Non. Pas exactement. Je ne pouvais pas lutter. — Il vous avait attachée? — Non. Il a eu une telle façon de présenter ses idées... Que répondre? — Même pas non? — Je ne cessais de dire non... sans pouvoir faire comme je disais. J'ai si honte. » (Stephen FREARS, *Dangerous Liaisons*, Warner Home video, 1998, DVD, sous-titres de l'édition).

alors le caractère en réalité consenti du rapport sexuel. Dans la deuxième, cette hiérarchie est inversée : la priorité est donnée à la contrainte exercée par Rhett et la réaction de Scarlett est strictement restreinte à sa perception subjective de l'action. La première proposition est aussi celle qui introduit un élément important : la honte de Rhett, dont on apprend l'ampleur dans le roman bien plus tard et qui vient ici expliquer son absence, et qui est donc cohérente avec la première description de l'action comme viol (elle en est une conséquence logique).

La scène du réveil de Scarlett présente donc deux éléments qui servent *a priori* des lignes interprétatives concurrentes : d'un côté la joie de Scarlett, de l'autre la honte de Rhett et les excuses qu'il présente à Scarlett. Les reprises successives de Betty Logan à propos du film montrent très bien l'enjeu de la logique de l'action narrative que soulève le choix de dénomination de l'action située dans l'ellipse :

Tableau 1.54 – Historique de « *Gone with the Wind* (film) », section « Plot », janvier-février 2013

2013-01-10	<p><i>Pared down extraneous detail</i>                      At home later that night, Scarlett finds Rhett downstairs drunk <b>and they argue. Even though the argument leads to a night of passion, Rhett returns the following day</b> to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	Betty Logan
2013-02-03	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. Even though the argument leads to a <b>[[marital rape night of passion]]</b>, Rhett returns the following day to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	Betty Logan
2013-02-03	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. <del>Even though the</del> The argument leads to a <b>[[marital rape night of passion]]</b>, <b>which causes Rhett to</b> return the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	Betty Logan

Les actions situées dans l'ellipse changent ici de statut du point de vue de la causalité narrative : elles sont d'abord mentionnées comme une concession (« Même si la dispute conduit à une nuit passionnée ») tandis que la violente dispute a implicitement ces excuses comme conséquence. Dès lors qu'elles sont requalifiées en viol conjugal, les actions situées dans l'ellipse acquièrent explicitement le statut de cause des excuses de Rhett le lendemain. Par la suite, la réaction de Rhett exposée dans le résumé motive la révocation de dénominations alternatives comme « il lui fait passionnément l'amour », ce dont témoigne le commentaire de révocation de Flyer22 Frozen, déjà cité : « Pourquoi éprouverait-il le besoin de

s'excuser s'il lui a simplement fait passionnément l'amour<sup>201</sup> ? »

Alors que Flyer22 Frozen doute finalement de la légitimité de la caractérisation comme viol et qu'un échange s'engage en page de discussion avec Betty Logan, on voit celle-ci faire allusion au plan où l'on voit une Scarlett euphorique au lendemain mais seulement sous la forme d'une concession actualisante qui distingue les émotions de Scarlett le lendemain des représentations attendues d'une victime de viol au XXI<sup>e</sup> siècle (attente d'un traumatisme ou de conséquences psychologiques appelant une prise en charge institutionnelle). La pertinence de cette réaction pour caractériser la scène est donc mise à distance, tandis que la réaction de Rhett lui-même qui s'excuse de son comportement n'est pas modalisée :

Dans le film on voit Rhett, ivre, *indiquer clairement ses intentions à Scarlett* (quelque chose dans le genre « Rien ne me barrera la route de ton lit ce soir »). On voit Rhett *maîtriser Scarlett qui se débat* et la transporter vers la chambre. Ensuite, il y a une coupe et on voit Scarlett au petit matin, même *s'il faut reconnaître qu'elle n'a pas vraiment l'air d'avoir besoin de se rendre dans un centre pour victimes de viol*. Rhett arrive et *s'excuse pour son comportement*, qu'il attribue à l'influence de l'alcool. — BETTY LOGAN<sup>202</sup>

Cette hiérarchisation a pour contrepartie l'absence de mention de l'expression réjouie de Scarlett à son réveil dans les résumés proposés par Betty Logan : la production d'une cohérence narrative entre les deux scènes du côté de la contrainte, même sans utiliser l'expression « viol conjugal » (puisque la notion est effacée au terme de la discussion avec Flyer22 Frozen), suppose dans ce cas d'éliminer les éléments discordants qui ne s'intègrent pas facilement dans le résumé.

Dans les débats interprétatifs, les arguments relatifs à l'action elle-même et ceux qui sont fondés sur la cohérence narrative parfois à l'échelle du récit entier coexistent, comme on peut le voir dans le débat entre les deux interprétations courantes de l'épisode de la forêt de la Chasse dans *Tess d'Urberville*, qui n'est jamais à proprement parler raconté :

Je vais être honnête, *les effets du Viol, et le fait qu'elle tue Alec en partie pour se venger du fait qu'il a détruit la jeune fille en elle*, et aussi la *grande période de deuil que traverse Tess* entre les différentes phases et le fait que Hardy était le « seul défenseur » de son personnage montrent assez clairement qu'il s'agit d'un viol ; le fait que les circonstances sont celles où Tess était sous l'influence d'une drogue<sup>203</sup>, et que c'était un acte volontaire de la part d'Alec, veut clairement

201. « Why would he feel the need to apologize if he simply made passionate love to her? » (WIKI-EN/GWTW\_1939, modification du 2 février 2014).

202. « In the film we see a drunken Rhett clearly indicate his intent to Scarlett (something along the lines of "Nothing will keep me out of your bed tonight"). We see Rhett overcome the struggling Scarlett and cart her off to the bedroom. We next cut to Scarlett in the morning, although admittedly she doesn't exactly look like she needs to visit a rape crisis center. Rhett arrives and apologizes for his behavior and blames it on being drunk.» (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

203. Cet élément n'est présent que dans certaines versions du roman et absent des éditions les plus courantes. Il renvoie aux hésitations de Thomas Hardy vis-à-vis de l'explicitation de la contrainte subie par Tess et à un contexte de réception dans lequel seule une contrainte aussi évidente qu'une drogue versée dans son verre à son insu pouvait exonérer moralement Tess pour le public. Voir William A. DAVIS, « The Rape of Tess : Hardy, English Law, and the Case for Sexual Assault », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, n° 2, septembre 1997, p. 221-231.

dire pour moi qu'il s'agit d'un viol et pas de séduction, avec toute la signification du premier mot et aucune du deuxième. — R.J. CROTON<sup>204</sup>

On voit combien les éléments de justification d'une interprétation sont interdépendants et, en dernière instance, circulaires : la thèse du viol est ainsi en partie justifiée par le meurtre, dont la signification est elle-même rendue intelligible par la relation causale construite entre destruction identitaire et viol. Or on pourrait rétorquer que l'hypothèse de la séduction n'est strictement contradictoire avec aucun de ces éléments. Mais les éléments complémentaires sur les circonstances de l'interaction sexuelle sont présentés en parallèle des éléments plus distants dans le récit. On peut ainsi penser que la cohérence des éléments narratifs ou textuels postérieurs avec l'hypothèse du viol apparaît d'abord parce qu'on a déjà envisagé l'hypothèse du viol au préalable.

#### 5.4.2. De la lecture diégétique à la lecture rhétorique

Si j'ai restreint jusqu'ici mon propos aux analyses de l'action et des événements narratifs dans les argumentations produites par les contributeurs·rices en faveur d'une hypothèse ou d'une autre, une partie des exemples analysés ont d'emblée fait apparaître des éléments qui s'écartent d'une lecture diégétique au profit d'une lecture rhétorique, sans que la frontière soit toujours nette.

Ainsi, le commentaire de modification du résumé de *Dangerous Liaisons* qui soutient que « le consentement de Cécile est un élément important de l'intrigue » (« that [Cecile] consented is a *plot point* ») montre une intrication entre la compréhension synthétique des actions de l'histoire et l'interprétation de cette histoire comme construction ménagée pour produire un sens : décrire le consentement comme « plot point », c'est en faire un élément sans lequel l'histoire perd en intelligibilité dans son ensemble et dans son économie en se situant à un niveau plus distancié que celui de la cohérence interne du monde narratif.

De la même façon, Betty Logan interprète les actions narratives et les implicites du récit dans le film *Autant en emporte le vent* à partir de ce qu'un ensemble de normes de production permettent de montrer et en désignant le film comme une adaptation. L'interprétation stricte de l'histoire et des éléments narratifs s'appuie aussi sur des hypothèses sur les choix esthétiques et les contraintes formelles du récit, ainsi que sur l'autorité du roman qui en est la source, dont elle suppose que le film cherche à l'adapter dans les limites de ses propres contraintes. Betty Logan peut ainsi donner une explication rationnelle de l'ellipse et réduire

204. « I'll be honest, the effects of the Rape, and the fact that she kills Alec partly out of revenge for his destroying her younger self, and also the huge period of loss which Tess experiences in between the particular phases, and the fact Hardy was the character's "only advocate" shows it was rape quite clearly; the fact the circumstances were that she was under the influence of drugs, and it was a willed act by Alec, clearly means it was rape and not seduction to me in every sense of the former word and in none of the sense of the second. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

l'incertitude interprétative :

En réalité, on ne voit pas de rapport sexuel dans le film, bien que cela soit largement lié aux interdictions édictées par le Code de production alors en vigueur. Personne ne conteste vraiment qu'un rapport sexuel a eu lieu. Le viol de Scarlett par Rhett est explicite dans le livre, et le film représente l'événement au mieux dans les limites de ce qui était permis par les lois de censure à l'époque. — BETTY LOGAN<sup>205</sup>

Enfin, dans le dernier exemple, on lit après la série d'arguments dessinant la cohérence psychologique du personnage de Tess un élément déterminant : « le fait que Hardy était le “seul défenseur” de son personnage montr[e] assez clairement qu'il s'agit d'un viol<sup>206</sup> ». On trouve donc de façon incidente un argument qui réfléchit à l'intention auctoriale pour stabiliser la compréhension narrative.

Il ne fait aucun doute que c'est une lecture diégétique qui domine les résumés Wikipédia, mais il ne faudrait pas en conclure à l'absence d'autres rapports au texte, y compris pour déterminer « ce qu'il se passe » dans le monde narratif. Je voudrais donc conclure cette étude des résumés Wikipédia par quelques aspects de cette intrication où l'on va chercher à rendre l'interprétation retenue de l'interaction sexuelle cohérente à un autre niveau : celui des thèmes du récit, celui de son esthétique ou celui d'une intention auctoriale.

Des robots et des émotions humaines : de la cohérence psychologique aux thèmes de la science-fiction

Pour comprendre pourquoi l'interprétation d'un viol dans *Blade Runner* soulève autant de résistances au-delà du problème que pose l'ellipse, on peut se pencher plus précisément sur la ligne interprétative des quelques contributeurs-rices qui, loin de revendiquer une posture de neutralité, portent une interprétation cohérente de *Blade Runner* incompatible avec l'imaginaire courant du viol. Si cette interprétation s'appuie d'abord sur la production d'une cohérence narrative, elle redouble cette cohérence narrative d'une cohérence thématique et esthétique que ces contributeurs-rices associent à la science-fiction et aux thèmes que celle-ci aborde à travers les personnages de répliquant-es.

Les analyses des modifications de RoyBoy et de leur configuration actancielle ont déjà permis d'esquisser cette ligne interprétative : la contrainte exercée par les avances sexuelles de Deckard ne forcent Rachael qu'à accepter ses propres émotions. La possibilité pour la répliquante de tomber amoureuse s'inscrit alors dans une thématique morale plus large du film : celle de l'humanité de robots dotés d'émotions et de la liberté aliénée par le caractère

205. « No sexual encounter is actually seen in the film, although this is largely due to the restrictions of the Hollywood Production Code in place at the time. No-one really disputes the fact that a sexual encounter occurred. It is explicitly clear in the book that Rhett rapes Scarlett, and the film depicts the incident fully to the extent that it is permitted by the censorship laws of the time. » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

206. « the fact Hardy was the character's 'only advocate' shows it was rape quite clearly » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).



factice des souvenirs à l'origine de ces émotions. Or cet investissement affectif et moral dans le personnage de Rachael pour construire la signification du film est déstabilisé si celle-ci est violée. Le commentaire de modification de Jezzabr, « Deckard et Rachel font l'amour (l'idée de sexe passe à côté (*misses the point*)<sup>207</sup> ! », témoigne de ce prisme interprétatif : ce qui *compte*, c'est que Deckard et Rachael fassent l'expérience de l'amour, et non pas seulement du sexe, justifiant le passage de « have sex » à « make love » — on comprend qu'une dénomination marquant un viol accroît encore l'écart avec cet horizon interprétatif.

Le passage de la lecture diégétique à la lecture rhétorique, si l'on veut, consiste à se demander ce qui est non seulement cohérent d'un point de vue narratif, mais saillant — à attribuer à certains éléments la fonction de signifier « de quoi parle » l'œuvre, pour reprendre la définition que donne Eco du *topic*. Ainsi, l'interprétation psychologique du personnage que propose RoyBoy s'appuie sur la construction d'une signification globale de l'œuvre, autour des thématiques de la mémoire et de l'identité :

Ton souvenir n'est pas très bon, mais le mien non plus. *C'est ironique puisque l'absence de fiabilité de la mémoire est un des thèmes du film, et de cette scène en particulier.* Toutefois, j'ai en tête des sources secondaires fiables en abondance qui m'aident à reconstituer cette scène *et son/ses sous-texte(s)*. Rachael essaie de partir non pas parce qu'elle ne désire pas Deckard, mais parce qu'elle n'est pas certaine de son identité / de sa sexualité. Ça devient clair quand elle murmure — je vérifie sur le DivX là : « je ne peux pas me fier à... » [Deckard la coupe], ce qui reste en suspens c'est son impression de ne plus pouvoir se fier à ses émotions puisqu'elles pourraient être factices, comme ses souvenirs. Maintenant on peut dire qu'il profite de quelqu'un privé de confiance en soi, mais la scène se termine avec Rachel qui prend l'initiative, en disant « Mets tes mains sur moi ». En plus, elle lui a sauvé la vie, alors on peut attendre un peu de reconnaissance ? Au final, pour un résumé encyclopédique de film, on perd souvent ou on écarte volontairement le sous-texte. — ROYBOY<sup>208</sup>

De la même façon, l'interprétation de la scène comme viol peut être écartée à partir de la portée philosophique et morale de la science-fiction et de son ouverture à une forme de complexité morale pour PetrStraw, qui donne au monde narratif des lois différentes de celles qui régissent un monde d'humains :

Si le contexte était celui d'un être humain qui maîtrise un autre être humain, on pourrait considérer que la scène en question est un viol ou préfigure un viol. Dans le contexte complètement différent *d'un film sur les relations entre humains et non-humains* c'est une autre paire de manches. On a un personnage, Deckard, caractérisé par son immaturité affective, incapable de dire, à cette répliquante qui ne sait plus du tout qui ou ce qu'elle est et de sa place parmi

207. « Deckard and Rachel make love (sex misses the point ! » (WIKI-EN/BR\_1982, modification du 1<sup>er</sup> juin 2009).

208. « Your recollecting isn't very good, but neither is mine. Ironically the fallibility of memory is one of the themes of the movie, and of this scene in particular. I do however have a wealth of reliable secondary sources in my head that help me reconstruct the scene and its subtext(s). Rachael is trying to leave not because she doesn't want Deckard, but because she's unsure of her identity / sexuality. This is clarified when she mutters, checking divx now : "I can't rely on..." [Deckard cuts her off], what is left unsaid is she feels she cannot rely on her feelings anymore because they could be fake like her memories. Now it can be said, he's taking advantage of someone unsure of themselves, but the scene ends with her, taking the initiative, by saying "put your hands on me". On top of this, she did save his life, so a little gratitude is to be expected? In the end, for an encyclopedic film summary, subtext is often lost or intentionally left out. » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4).

les humains, qu'il l'aime et qu'il l'accepte. Vous ne vous disiez pas que ça allait être confus ? Ou même bizarre ? On peut y voir un acte d'acceptation de la part de Deckard ou une reconnaissance de son statut... et ça peut être le même type d'acceptation du côté de la répliquante (Rachel). *C'est peut-être une inversion de leur situation précédente. C'est ce qui est génial avec la science-fiction... les rugosités, les feux d'artifices et parfois les complications qui dérangent quand l'ancien rencontre le nouveau.* — PETRSTRAW<sup>209</sup>

Pourtant, rien n'empêche d'inscrire l'hypothèse inverse dans un raisonnement analogue sur la signification morale et politique de l'œuvre, comme le fait Mark 2000 pour soutenir dans la page de discussion sa propre modification :

En fait, ne pas appeler ça un viol, c'est ne pas tenir compte des *thèmes d'un film dans lequel les humains maltraitent sans arrêt les répliquants, font abstraction de leurs droits et du fait qu'ils sont des êtres conscients.* — MARK 2000<sup>210</sup>

Ces observations mettent en évidence la recherche d'une signification cohérente du récit au-delà de sa cohérence narrative : il ne s'agit plus seulement dans ce cas d'inscrire l'action dans une chaîne causale d'événements narratifs pour lui donner sa cohérence, mais de l'inscrire à l'intérieur d'une série d'éléments que l'on peut rattacher au même thème et qui en construisent la saillance. Tout impliqué qu'il soit dans l'interprétation des violences sexuelles, ce niveau d'interprétation n'oriente pas pour autant vers une direction ou une autre : si Rachael est violée, cela confirme la thématique de la maltraitance des humains envers leurs machines conscientes<sup>211</sup> ; si Rachael et Deckard font l'amour, cela marque une étape cruciale dans la capacité des répliquant-es à transcender leur condition de machine par un acte d'humanisation. On retrouve ainsi la circularité qui caractérise toute production de la cohérence interprétative.

### Élargir la portée critique du roman ou atteindre l'essence de la tragédie : le dilemme interprétatif de l'innocence de Tess

L'analyse des échanges de la page de discussion de *Tess d'Urberville* sur Wikipédia en anglais (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD) me permet d'approfondir cette articulation entre la lecture de l'action narrative et la recherche d'une cohérence thématique, idéologique ou esthétique

209. « In the context of one human restraining another human the scene in question might be considered rape or the prelude to rape. In the wholly separate context of a movie about the relationship of humans to non-humans it is an entirely different kettle of fish. An emotionally stunted character, Deckard, unable to articulate love and acceptance to a replicant who is entirely unsure of who or what it is and where it fits in with humans. Did you not think it was going to look messy ? Even weird ? It may be seen as act of acceptance on the part of Deckard or a recognition of her status... and it may be the same acceptance for the replicant (Rachel). [...] That's what's great about science fiction... the rough edges, fireworks and sometimes disturbing complications of the new meeting the old. » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5).

210. « Actually, to not call it rape is to ignore the themes of the film in which humans persistently abuse replicants and ignore their rights and self aware beings. » (WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5).

211. Une dernière interprétation courante n'apparaît pas dans ce corpus mais circule dans d'autres espaces d'interprétation : l'absence d'empathie de Deckard et sa violence dans cette scène sont une façon de jeter un doute sur son humanité et de suggérer qu'il est en réalité un répliquant.

de l'œuvre. On va voir que cette cohérence, tout particulièrement dans le cas d'un roman, s'appuie souvent sur la construction d'une intention d'auteur.

Ces échanges ont principalement lieu en 2008 à l'initiative de Nedlum qui remplace en parallèle dans l'article une formulation univoque (« il la viole ») par un résumé présentant une alternative séduction / viol. Une partie de la discussion porte sur l'existence ou non d'un consensus critique sur l'interprétation de l'ellipse comme viol et sur la caractérisation de la modification de Nedlum comme travail inédit. Toutefois, alors que Nedlum ne mentionne aucun argument strictement narratif, sa remarque attribue l'incertitude narrative à une intention axiologique de la part d'Hardy, donnant à l'ambiguïté un statut interprétatif fort : « C'est volontaire : Hardy veut montrer que le traitement de Tess comme "femme déchue" que l'on méprise n'est pas justifié même dans le cas où elle a volontairement couché avec Alec<sup>212</sup> ». Nedlum précise que cet argument littéraire n'est peut-être pas dans ce cas encyclopédique.

C'est là qu'intervient la réponse de R.J. Croton, citée plus haut, qui fait également appel au positionnement éthique de l'auteur (« le "seul défenseur" du personnage ») par rapport aux normes morales de sa société. R.J. Croton montre que l'argument sur la condamnation par le roman de l'inhumanité des normes sexuelles peut être retourné avec une cohérence interprétative très poussée, qui se joue en même temps au niveau esthétique :

De plus, le fait qu'elle perde sa virginité en étant violée — et soit punie par la société pour sa nature innocente et confiante — et le fait qu'elle obtienne d'Alec (*sic*) l'aveu que « c'est vrai, on a plus péché contre vous que vous n'avez péché », détruit tout argument sur les intentions de Hardy.

La tragédie de Tess, sa tare, en quelque sorte, on peut dire que c'est son innocence, mêlée à l'attrait et la force de sa beauté et de sa personnalité (largement décrits par Hardy, et qui ont été commentés), et le fait que ses erreurs ne sont pas les siennes, par exemple lorsqu'Alec redevient obsédé par elle, qu'il dit qu'elle l'a ensorcelé (alors que clairement elle n'a rien tenté, de près ou de loin, et en fait s'est défigurée auparavant pour ne pas prendre un tel risque et ne pas être "agressée"), ça veut dire que les arguments pour l'hypothèse de la séduction sont encore une fois détruits — puisque ça implique une volonté derrière l'acte de Tess, alors qu'elle a été droguée, en pratique kidnappée, qu'on lui a menti — tout ce qu'elle cherchait à éviter — ça veut dire qu'il s'agit de viol. De plus, le simple fait qu'Hardy n'ait pas voulu reconnaître de faute à Tess au-delà de sa pureté et de sa proximité à la nature (qui entraînent le désastre de sa vie et son exploitation par autrui) veut dire que sa chute (à part le meurtre d'Alec bien sûr, mais même là la justification est claire pour le-la lecteur-riche vu l'obsession avec laquelle il la poursuit) n'était pas sa faute. *C'est l'essence de la tragédie, et le fait que ça vienne de cette scène de Viol veut dire que la désigner autrement saperait tout le sens de la tragédie, surtout si l'on tient compte de l'attaque que cela représente de la part de Hardy contre les conventions sociales qui irriguent tout cela de façon si importante.* — R.J. CROTON<sup>213</sup>

L'intrication de différents niveaux d'analyse est particulièrement manifeste dans le commentaire où s'entrelacent les éléments narratifs, les citations du texte, l'évaluation morale (au sens où il s'agit de déterminer le rapport de l'action à la volonté du personnage, bien

212. « This is intentional : Hardy attempts to show that the treatment of Tess as a "Fallen woman" worthy of contempt is unjustified even if she willingly slept with Alec. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

213. WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD. Voir le texte original en annexe, p. 601.

plus que le rapport de l'action au bien ou au mal), les intentions idéologiques de Thomas Hardy et une interprétation du récit à partir d'un cadre esthétique très précis — celui de la tragédie. Cette catégorie esthétique extérieure vient donc confirmer (toujours de façon circulaire bien sûr) la présence dans l'intrigue de ses propres conditions de réalisation. Comme Mark 2000 à propos de *Blade Runner*, R.J. Croton soutient ainsi que le choix de vocabulaire dans le résumé — et implicitement le choix interprétatif retenu — ouvrira ou reléguera tout un horizon de signification de l'œuvre et de son expérience esthétique.

Une des difficultés de cette discussion est évidemment que ce sont plusieurs textes différents qui sont mentionnés, au sens éditorial : la possibilité d'une Tess droguée n'est ouverte que par une des versions du roman. Ce problème est soulevé de façon allusive par un commentaire de modification de 2013 qui de son côté donne la priorité à la version de 1892 pour défendre non plus l'hypothèse de l'indécidabilité comme Nedlum mais celle de la séduction<sup>214</sup>. On retrouve un argument à mi-chemin entre la cohérence thématique issue d'une lecture rhétorique et la cohérence psychologique issue d'une lecture diégétique :

Tableau 1.55 – Historique de « *Tess of the d'Urbervilles* », section « Summary of the novel », 8 janvier 2013

---

2013-01-08	<p><i>The later text makes plain the intercourse is a seduction rather than rape. Note this better fits with the novel's theme of society condemnation and Tess's guilt through a voluntary loss of chastity</i></p> <p>Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he <b>callously seduces</b> her. The <b>seduction</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, and <b>Alec is later referred to as "the seducer"</b>.</p>	IP-15
------------	---	-------

---

Autrement dit, si Tess a été violée, pourquoi se sent-elle coupable ? Si Tess a été violée, pourquoi la société la condamne-t-elle ? Et si Tess a été violée plutôt que séduite, ce thème identifié comme une propriété du roman a-t-il toujours du sens pour ses lecteurs-rices ? Ce dernier commentaire montre combien l'interprétation repose sur des représentations de la violence sexuelle parfaitement contemporaines mais débattues : les conceptualisations féministes du viol sont par exemple compatibles à la fois avec le sentiment de culpabilité et avec la condamnation sociale des victimes, présentés comme un même système.

---

214. Dans l'édition de 1891, Alec fait boire à Tess une gorgée d'un liquide contenu dans un flacon de pharmacie pendant la scène de bal. Thomas Hardy retire cet élément dans l'édition de 1892. Voir William A. DAVIS, « The Rape of Tess » [1997], *op. cit.*

## Quelle instance auctoriale pour établir une intention de sens ?

Le rôle régulateur de l'intention d'auteur traverse cette conversation sur *Tess d'Urberville* et réapparaît en 2015 lorsque l'IP-21 suggère une nouvelle modification : « Je ne pense pas qu'écrire tout de go qu'Alec viole Tess rende compte de l'intention de Hardy. Ai ajouté une référence, avec une citation, pour montrer que c'est un peu plus ambigu<sup>215</sup> ».

Cette reprise de l'échange suscite une dernière remarque de john k qui soulève implicitement un nouveau problème : cherche-t-on à résumer la perception supposée des lecteurs-rices de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou la réception contemporaine ? Une fois ces deux orientations distinguées logiquement, il devient possible d'attribuer à Hardy une intention d'ambiguïté (hypothèse appuyée sur une référence critique) réalisée par un contenu narratif qui n'a pourtant plus cette ambiguïté pour la réception contemporaine :

Il faudrait certainement discuter ici du fait ce que le XIX<sup>e</sup> siècle entendait par « séduction » incluait des actes qui pour nous, au XXI<sup>e</sup> siècle, relèvent maintenant du viol. *Ce que Hardy décrit dans le roman est, je crois, un viol sans ambiguïté du point de vue des critères du XXI<sup>e</sup> siècle, mais l'intention était que ce soit ambigu du point de vue des critères du XIX<sup>e</sup> siècle, auquel Hardy et son lectorat adhéraient. J'ajouterais que l'introduction de mon édition Penguin Classics du roman, écrite par Margaret Higonnet, qui semble être professeure d'anglais à l'Université du Connecticut et une spécialiste de Hardy, soutient l'idée d'une intention d'ambiguïté. — JOHN K<sup>216</sup>*

On trouve ici une solution pour faire coexister deux lignes interprétatives contradictoires (l'ambiguïté et l'absence d'ambiguïté) si elles se situaient au même niveau en montrant qu'elles sont toutes deux cohérentes mais depuis deux perspectives différentes. La cohérence de l'ambiguïté est reconstruite depuis un geste de contextualisation qui fait l'hypothèse d'une intention auctoriale adressée vers un lectorat implicite disposant d'autres normes pour interpréter *Tess d'Urberville*.

Reste une question théorique importante : de qui parle-t-on quand on parle de l'intention de Hardy ? La figure auctoriale dans les traces de réception n'est en effet pas monolithique. Fait-on appel à l'autorité d'une personne réelle dont on connaît par ailleurs (par exemple par le biais de ses déclarations ou de ses archives personnelles) l'intention axiologique vis-à-vis de son personnage ? Ou s'agit-il ici de reconstruire une communauté normative entre un auteur implicite et un lectorat implicite à partir d'un texte qui ne paraît pas totalement cohérent sans cette opération ?

Dans le cas du commentaire de john k sur les intentions de Hardy, nous sommes dans la

215. « I don't think the bald statement that Alec raped Tess reflects Hardy's intention. A ref, with a quote, to demonstrate a bit more ambiguity added. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

216. « Surely an issue worth discussing here is that the nineteenth century understanding of a "seduction" included acts that we, in the twenty-first century, would now understand to be rape. What Hardy depicts in the novel is, I think, unambiguously a rape by twenty-first century standards, but was intended to be ambiguous by the nineteenth century standards to which Hardy and his readers adhered. I'd add that the intention to be ambiguous is supported by the introduction to my Penguin Classics version of the novel, written by Margaret Higonnet, who appears to be an English professor and Hardy specialist at the University of Connecticut. » (WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD).

deuxième configuration : la lecture rhétorique consiste à reconstruire une communication et ici une communauté normative qui permet au texte d'être interprété d'une certaine façon. Si l'on peut convoquer ici la notion d'auteur implicite à Wayne Booth, c'est bien en en faisant une figure que construit le lecteur ou la lectrice réel·le pour interpréter, comme le propose Susan Suleiman : il s'agit d'abord d'une hypothèse qui vient « garanti[r] la cohérence d'une lecture en particulier sans garantir sa validité de façon absolue »<sup>217</sup>. La notion est plus ambiguë chez Booth, qui hésite entre une figure projetée par l'auteur réel et une figure construite en réception en même temps qu'une figure de lecteur implicite. La construction d'un auteur implicite renvoie alors à « un besoin fondamental : le besoin du lecteur de savoir où il se trouve dans le champ des valeurs — c'est-à-dire de savoir où l'auteur veut qu'il se trouve<sup>218</sup>. »

La figure auctoriale sert donc de principe régulateur à l'interprétation mais cela n'empêche aucunement que cette figure soit strictement déduite du texte à interpréter. Ainsi, cette figure est celle qui permet de rattacher la description que l'on fait du texte à une décision artistique intentionnelle plutôt qu'à un accident. C'est par exemple très évident lorsque Betty Logan fait référence à propos d'*Autant en emporte le vent* à une série d'intentions : « Margaret Mitchell a écrit une scène de viol. Les producteurs l'ont filmée comme une scène de viol<sup>219</sup> ». Cet appel aux auteurs·rices marque en fait un passage à une lecture rhétorique, qui plus que la cohérence narrative se représente des décisions d'écriture ou de mise en scène dont témoigne l'œuvre elle-même, décisions auxquelles on pourra attribuer la volonté de représenter un viol. On retrouve ainsi la circularité inévitable de l'interprétation en même temps que le rôle épistémique d'une instance à laquelle attribuer des intentions, même sans en avoir de témoignage externe<sup>220</sup>.

Ce qui différencie en revanche l'hypothèse que fait John K sur l'intention de Hardy et celle de Betty Logan sur les intentions de Margaret Mitchell et de l'équipe de production d'*Autant en emporte le vent*, c'est qu'il s'agit dans le dernier cas d'attribuer à la figure auctoriale ce qu'on lit, alors qu'il s'agit dans le premier cas d'attribuer à cette même figure auctoriale et à son lectorat implicite le sens qu'on ne peut pas lire depuis une lecture diégétique.

Pour certaines œuvres pourtant, c'est plutôt une figure d'auteur réel qui apparaît : par exemple, le passage de « En la pénétrant avec rudesse » à « Jamie la viole » dans le résumé du film *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* s'appuie non pas sur une paraphrase de la scène

217. Susan SULEIMAN, « Varieties of Audience-Oriented Criticism », dans Susan Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1980, p. 11.

218. Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, p. 73.

219. « Margaret Mitchell wrote a rape scene. The producers filmed it as a rape scene » (WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2).

220. Stanley FISH, « Interpreting the "Variorum" », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 476.

mais simplement sur l'autorité des déclarations de son réalisateur Spike Lee<sup>221</sup> :

Tableau 1.56 – Historique de « *She's Gotta Have It* », section « Plot », modification du 26 novembre 2021

2020-07-26	<p>Nola scoffs at this, and persuades him to come to her apartment several days later for casual sex. <del>Jamie rapes Nola</del> <b>While having rough sex,</b> Jamie mockingly asks her if he's as good sexually as Greer or Mars. Nola has an epiphany: realizing that her choices have turned Jamie against her, she decides to call his bluff.</p>	IP-3
2021-11-26	<p><i>I'm adding a bit on Opal, a character who's not mentioned here, and the creator's made clear this was rape.</i>                  Nola scoffs at this, and persuades him to come to her apartment several days later for casual sex. <b>Jamie rapes her and</b> mockingly asks her if he's as good sexually as Greer or Mars. Nola has an epiphany: realizing that her choices have turned Jamie against her, she decides to call his bluff.</p>	Mcc1789

Dans le cas de *Lolita* enfin, bien que l'on trouve hors du résumé de l'intrigue un appel direct au refus explicite de Nabokov pour exiger qu'une catégorisation comme roman érotique soit envisagée avec une prudence particulière<sup>222</sup>, l'autorité de l'auteur peut aussi être invoquée de façon beaucoup plus spéculative : Dybryd révoque ainsi une modification qu'il qualifie de « POV creep » (la désignant ainsi simultanément comme trop subjective pour les normes de Wikipédia et malsaine dans sa perspective) et précise que « ce n'est certainement pas comme ça que Nabokov voyait son récit<sup>223</sup> ».

Ces échanges témoignent de la persistance de la figure d'auteur comme autorité dans les pratiques *folk* de commentaire de récits de fiction. Ils montrent dans le même temps la grande plasticité de cette construction, entre une figure inférée à partir du texte et une figure déduite d'éléments extra-littéraires. Or comment désigner une figure d'auteur construite simultanément à partir de ces deux processus ? De surcroît, la paire conceptuelle auteur réel / auteur implicite n'a pas été conçue pour intégrer les façons variables dont les interprètes se représentent la figure d'auteur dans leur réception : pour clarifier cette figure construite en réception, je propose de parler d'« auteur·rice reçu·e ».

221. La scène de *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* est en effet un cas très atypique dans le corpus des œuvres : le réalisateur lui-même l'a décrite comme son unique et plus grand regret, déplorant avoir « traité le viol à la légère » (Spike LEE, « No Cannes Do : Why Spike Lee Nixed "Do The Right Thing" Silver Anniversary For Black Fest Fete », dans *Deadline*, 13 mai 2014).

222. « While several reviewers have described "Lolita" as an "erotic novel" the novel's author himself openly denied it was such. Thus care needs to be taken when describing it as such in WP, giving proper weight to the case for or against. After persistent efforts to rewrite the lede in the article *A Clockwork Orange* to describe it as a "horror" film and similar efforts in the article lede *Eyes Wide Shut* to describe it as an "erotic thriller", entire sections of the article were developed (mainly by me) to list various critics who agree and disagree with those classifications, giving proper weight to each one. The novel "Lolita" is a special case, giving that, as I said, here we have an author's own disclaimer, and so extra care must be taken. » (message de WickerGuy sur la page de discussion de *Fancy.kira*, daté du 4 février 2011).

223. « certainly not how Nabokov saw his story » (WIKI-EN/Lo\_1955, modification du 17 décembre 2006).

Pour saisir des réceptions réelles et plus « ordinaires » que la critique professionnelle des récits de fiction, j'ai donc isolé des discours de réception dans un espace paradoxalement très peu ordinaire : l'historique des résumés de récits de fiction sur Wikipédia et les discussions qui accompagnent l'évolution de ces résumés. Les discours de réception produits dans cet espace présentent des spécificités fortes liées à la fois à la technologie propre aux wikis et aux procédures élaborées par la communauté Wikipédia pour produire un savoir encyclopédique.

La dimension collaborative du discours de réception que constitue un résumé de roman ou de film sur Wikipédia crée un espace où les mots sont d'autant mieux choisis qu'il est aisé de corriger telle ou telle expression sans produire un nouveau résumé en entier. C'est donc aussi un espace où l'on peut observer les interprètes de récits en tant que locuteurs-rices qui pèsent les mots. Le corpus met ainsi en évidence l'enjeu du choix des dénominations pour nommer des interactions sexuelles fictionnelles : rendre ou non saillantes des formes de coercition sexuelle est une décision qui va bien au-delà du choix d'utiliser ou de bannir la dénomination « viol ».

La production de résumés narratifs permet d'étudier de près comment se construit l'interprétation de l'action narrative, surtout lorsqu'il est nécessaire de tomber d'accord sur ce qu'il se passe dans le roman ou dans le film sur lequel porte l'article. Cela soulève une question épistémologique : sur quels critères sélectionner le bon résumé ? Les contributeurs-rices disposent de deux grands cadres : les principes et règles propres à Wikipédia et leurs conceptions *folk*, ordinaires, sur ce qui permet de déchiffrer le sens d'un texte.

Concernant le résumé, la demande la plus saisissante de Wikipédia est de décrire le contenu narratif sans pourtant jamais interpréter. Bien que cette règle serve de principe régulateur, les désaccords révèlent en réalité la densité des gestes interprétatifs engagés dans la production d'un « simple » résumé. Derrière cette distinction se dissimule plutôt la conviction des interprètes ordinaires qu'il existe d'un côté un substrat de sens — stable, objectif, textuel — au niveau des événements narratifs, de l'autre un niveau d'interprétation caractérisé par la variabilité. Or avec le cas de l'interprétation de violences sexuelles, dès lors qu'on entre dans le détail précis des inférences qui font passer de mots ou d'images à la représentation d'actions fictionnelles, on voit que l'interprétation est partout, à toutes les échelles, et qu'il serait assez vain de vouloir associer un niveau d'analyse au consensus et un autre à la variation interprétative. Faut-il penser par exemple, que le geste interprétatif qui consiste à combler une ellipse est par définition un lieu de disjonction interprétative ? Les nombreux cas de viols unanimement interprétés alors même qu'ils ne sont pas racontés ou montrés réfuteraient cette idée<sup>224</sup>. La seule façon d'obtenir un consensus est-elle de pouvoir

224. À titre d'exemple, le résumé de l'adaptation par Elia Kazan de la pièce de Tennessee Williams *Un tram-*



s'appuyer sur le mot « viol » écrit ou prononcé dans le récit, parce que le viol serait alors strictement signifié qu'il suffirait de maîtriser la langue pour comprendre<sup>225</sup> ? Les exemples des romans *Lolita* ou *Disgrâce* font hésiter à l'affirmer.

Dans cette partie, les arguments des contributeurs-rices m'ont permis de détailler les procédures engagées pour interpréter l'action narrative. Le fonctionnement mimétique se trouve au premier plan dans la façon qu'ont les contributeurs-rices d'interagir avec le récit pour en produire un résumé. Toutefois, ils ou elles se rapportent aussi à ce récit comme à un artefact fait de procédés techniques, producteur d'une signification ou d'un effet esthétique au-delà du strict contenu narratif. Autrement dit, une lecture rhétorique s'articule à la lecture diégétique. C'est précisément cette articulation que j'explorerai dans la suite de ce travail.

Avant d'y revenir cependant, il faut compléter d'un point de vue conceptuel les analyses que j'ai proposées de ce qui se joue dans cette lecture diégétique. Pour comprendre l'action narrative et créer un *storyworld* fictionnel cohérent, les lecteurs-rices et spectateurs-rices convoquent des cadres interprétatifs qui leur servent aussi à interpréter le monde réel, comme l'explique Bertrand Gervais :

Il faut utiliser son propre savoir pratique, construit à même une expérimentation du monde, des comportements et des situations, ainsi que de leurs représentations discursives usuelles, et l'injecter dans son acte de lecture. [...] Il y a de ces choses qu'il faut savoir et qu'il s'agit de ne pas oublier quand on lit. On ne commence pas un livre *tabula rasa*; on le lit riche d'une expérience pratique, qui participe d'ailleurs à la construction de sa signification<sup>226</sup>.

C'est ce savoir pratique sur la sexualité, le consentement ou la violence sexuelle qu'il faut maintenant explorer pour rendre compte des observations de ce chapitre. Comment éclairer plus précisément cette connexion entre interprétation de la sexualité fictionnelle et interprétation de la sexualité dans le monde social, et plus particulièrement les désaccords qui s'y jouent ? Certes, dans un des derniers exemples analysés, on voyait que la variation en diachronie des critères pour caractériser un viol pouvait redonner une cohérence à l'interprétation (alors même que la question épistémologique de l'anachronisme n'est jamais structurante dans le corpus Wikipédia). En un sens, l'idée d'une évolution historique des normes sexuelles pour expliquer la difficulté interprétative a quelque chose de rassurant, bien qu'il ne soit pas du tout certain en réalité que Tess ne soit pas violée du point de vue des critères même légaux du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>227</sup>. Plus inconfortable est l'idée que si des contem-

---

*way nommé désir* sur Wikipédia en anglais fait apparaître de façon tout à fait constante le viol comme événement narratif, même si à partir du 6 mars 2017, le résumé explicite le fait que le viol est une hypothèse produite par l'état psychologique de Blanche dans la séquence suivante.

225. Je reprends ici la notion de signification proposée par Todorov, opposée à la symbolisation. Voir Tzvetan TODOROV, « La lecture comme construction » [1975], dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 86-98.

226. Bertrand GERVAIS, « Lecture de récits et compréhension de l'action » [1989], *op. cit.*

227. Je renvoie à nouveau sur ce point à William A. DAVIS, « The Rape of Tess » [1997], *op. cit.* Davis soutient que la jurisprudence britannique reconnaissait sans hésitation le sommeil comme un contexte caractérisant le viol et que l'intention était donc bien d'écrire un viol dans la forêt de la Chasse.

porain-es ne s'accordent pas sur l'interprétation d'une action fictionnelle, c'est peut-être parce qu'ils ou elles ne s'accordent pas non plus sur l'interprétation des comportements sexuels en général, sur ce qu'est un consentement, une contrainte, un viol. A-t-on ainsi des raisons de soutenir que le désaccord interprétatif qui se joue dans nos récits de fiction est bien de même nature que le désaccord social sur la violence sexuelle ?



---

# Les approches féministes de la violence sexuelle : un détour pour comprendre l'interprétation

---

L'analyse des traces de réception issues des résumés Wikipédia ont montré des interprètes mettre en relation des actions fictionnelles et des catégories d'actions extérieures à la fiction : violer, consentir, contraindre ou forcer par exemple. Or ces interprètes, souvent, n'étaient pas d'accord dans leur catégorisation des actions fictionnelles. Justifier l'emploi du verbe « violer » en expliquant à un-e interlocuteur-ric(e) que tel personnage ne consent pas ou que tel autre le contraint à avoir un rapport sexuel ne garantit d'ailleurs pas de sortir du désaccord : encore faut-il qu'il ou elle juge que ce consentement fait bien défaut ou que l'action est effectivement contrainte dans le monde narratif.

Dans le chapitre précédent, j'ai commencé à élaborer un modèle susceptible de rendre compte de ces divergences interprétatives. J'ai constaté que les arguments avancés reposaient largement sur une lecture diégétique, qui s'appuie pour parler du monde narratif fictionnel sur le langage courant et sur une connaissance pratique qui n'est pas propre à la fiction ou à l'art (même si ces dimensions ne sont pas absentes des traces de réception). Deux hypothèses sont alors possibles pour expliquer la récurrence des divergences : ou bien ces

récits sont irréductiblement polysémiques en tant qu'ils sont des œuvres d'art alors même que les interprètes partagent les mêmes catégories pratiques de viol, de consentement ou de contrainte, ou bien la polysémie des récits fait écho à la polysémie du monde social où le sens des actions est un objet de dissensus voire de lutte. La deuxième hypothèse est inconfortable dans la mesure où elle contredit l'intuition d'un certain consensus social autour de la condamnation du viol, mais doit pourtant être sérieusement envisagée.

C'est pourquoi dans ce deuxième chapitre, je quitte temporairement la problématique d'interprétation de la fiction pour interroger le crédit que l'on peut donner à cette deuxième hypothèse. En proposant un détour par les approches féministes des violences sexuelles, je montrerai qu'indépendamment de cette activité de réception d'un récit de fiction, la violence sexuelle est un objet social dont le sens, la définition et l'extension sont précisément pris dans un conflit politique d'interprétation. On pourra alors mieux comprendre comment ce conflit peut s'articuler au problème de la divergence interprétative d'un récit de fiction.

Dans un premier temps, je propose d'examiner les cadres interprétatifs disponibles pour donner sens aux violences sexuelles, en replaçant ces cadres dans une histoire politique et sociale centrée sur le mouvement féministe contre le viol. Dans un second temps, j'examinerai un ensemble de recherches sur l'interprétation du viol que ce mouvement social a rendues possibles.

## 1. Le mouvement féministe contre le viol : lutter avec un concept contesté

Pour comprendre le dissensus interprétatif face aux récits de fiction, il faut tout d'abord saisir les concepts liés aux violences sexuelles à l'intérieur de luttes « pour la production et la maîtrise du sens social<sup>1</sup> » et tout particulièrement dans l'espace conflictuel ouvert par les luttes féministes à partir des années 1970 où se dévoile et se construit l'instabilité sémantique de ces objets. En partant de cet espace polémique historique, Eric Reitan<sup>2</sup> a qualifié le viol de « concept essentiellement contesté », reprenant une notion qu'a forgée W. B. Gallie<sup>3</sup> pour décrire des concepts comme « démocratie », « art » ou « justice sociale ». En effet, les accomplissements que ces concepts doivent accréditer, de façon évaluative, présentent une complexité interne suffisante pour que plusieurs descriptions soient possibles et qu'un désaccord se maintienne de façon polémique entre plusieurs groupes sans trouver

1. Éric FASSIN, *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 146. Éric Fassin emploie cette expression pour décrire l'enjeu de l'affaire Clarence Thomas.

2. Eric REITAN, « Rape as an Essentially Contested Concept », *Hypatia*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 43-66.

3. Walter Bryce GALLIE, « Les concepts essentiellement contestés » [1956], Olivier Tinland (trad.), *Philosophie*, vol. 122, n° 3, Éditions de Minuit, 2014, p. 9-33.

de résolution. Il faut cependant noter qu'une telle caractérisation suppose précisément de reconnaître une légitimité au maintien du champ polémique. Or, comme l'a suggéré Keith Burgess-Jackson à propos des définitions féministes du viol<sup>4</sup>, c'est justement ce qui distingue le concept essentiellement contesté du concept simplement confus, qui en partage toutes les autres propriétés mais qu'un groupe pourrait contribuer à clarifier et préciser. Mon but n'est pas de trancher sur ce dernier point mais plutôt de retenir l'idée suivante : le viol est un concept évaluatif, qui possède une forte portée normative et qui a été fondamentalement défini de façon polémique par le mouvement féministe lorsque celui-ci en a élargi l'extension. Le concept de consentement sexuel, qui lui est étroitement lié et qui en est une contrepartie positive, peut recevoir une description similaire bien qu'il suscite davantage de divisions à l'intérieur même du mouvement féministe<sup>5</sup>.

En suivant cette perspective, je proposerai un panorama qui rappellera brièvement les jalons historiques des mobilisations féministes contre les violences sexuelles au cours des cinquante dernières années, en scandant cette progression chronologique avec des développements plus longs sur les différents gestes interprétatifs, normatifs et conceptuels qui émergent du mouvement contre le viol. Parce que ce cadre est étroitement associé à des expériences, à leur mise en discours et à leur interprétation polémique, parce qu'il se laisse mal appréhender par une description conceptuelle et abstraite, j'ai souvent choisi de citer longuement les textes féministes et de m'arrêter sur leur dimension rhétorique.

## 1.1. Viol, consentement et normativité sexuelle : une histoire longue

Le panorama que je m'apprête à proposer présente une limite importante : il est centré sur la conceptualisation d'un phénomène par un mouvement social et politique récent (apparu en 1970 aux États-Unis). Indéniablement, l'apparition de ce mouvement marque une étape cruciale dans la conceptualisation du consentement et de la violence sexuelle. Elle est aussi particulièrement importante pour sa conflictualité, sa structure polémique et polyphonique, sa variabilité contextuelle et sa capacité à anticiper et refuser d'autres discours

4. Keith BURGESS-JACKSON, « Rape and Persuasive Definition », *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 25, n° 3, Cambridge University Press, septembre 1995, p. 415-454.

5. Il existe trois grandes positions féministes autour du concept de consentement : le consentement n'est pas un concept adapté pour évaluer les interactions sexuelles, et *a fortiori* pour définir le viol ; le consentement est un concept pertinent pour évaluer moralement les interactions sexuelles mais pas pour définir celles qui sont qualifiables de viols ; le consentement est ce qui distingue les interactions sexuelles moralement bonnes des interactions sexuelles qualifiables de viols. Ces trois positions n'aboutissent pas forcément au même concept de consentement du point de vue de son extension. Voir Manon GARCIA, *La Conversation des sexes. Philosophie du consentement*, Paris, Climats, 2021.

interprétatifs.

Pour autant, cette présentation risque d’obscurcir une histoire plus longue des concepts de viol et de consentement, et de la normativité sexuelle de façon plus large : cinquante ans de militantisme et de conceptualisation féministe ne disent pas pourquoi le consentement constitue un concept normatif vis-à-vis de la sexualité par exemple. Le concept de viol ne commence pas non plus à être débattu en 1970 après de longs siècles de consensus. Certaines traces de réception qui débordent la restriction historique de mon travail ne peuvent se satisfaire d’une telle illusion, comme cet étrange résumé de l’intrigue de la pièce de Beaumarchais *La Mère coupable* qui signale bien la présence d’un débat sur la possibilité même du viol, plutôt que sur l’extension du concept : « Tout le monde connaît le sujet de ce Drame. La Comtesse Almaviva [...] a été violée (si toutefois une femme peut vraiment être violée, ce que nous examinerons quelque jour) par Chérubin, mort depuis à l’armée<sup>6</sup>. »

Il faut donc jeter les jalons d’une histoire plus longue : comment les rapports des corps sont-ils devenus des « relations entre des sujets qui sont des partenaires érotiques [...] définis à la fois par leur statut de personne morale et par leurs sentiments moraux (désir, plaisir, répulsion, dégoût)<sup>7</sup> » ? Dans quelles conceptions du mariage, du couple et de la personne nos concepts contemporains se sont-ils forgés, et tout particulièrement le concept de consentement ?

Une première hypothèse fait du consentement sexuel une application particulière d’un concept général de consentement qui émerge avec les théories du pacte social<sup>8</sup>. Or concevoir le consentement dans les termes du contrat, de ses règles et de sa formalisation éclairera peu sur son usage dans l’évaluation d’interactions sexuelles, qu’elles soient réelles ou fictionnelles. De plus, la perception du consentement sexuel comme une norme assimilable au contrat peut amener à la rejeter par désaccord avec les fondements de ce contractualisme (par exemple comme essentiellement inadapté à la densité intersubjective de la sexualité et réduisant celle-ci au modèle de l’échange marchand)<sup>9</sup>.

6. Alexandre-Balthazar Laurent GRIMOD DE LA REYNIÈRE, « La Mère Coupable », *Le Censeur dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens*, janvier 1797, p. 111-121.

7. Julie MAZALEIGUE-LABASTE, « Consentement, éthique sexuelle et sensibilités érotiques », 2021.

8. *Ibid.*

9. C’est le reproche formulé par Hélène Merlin-Kajman à la définition du viol comme acte sexuel non consenti dans le cadre de la controverse Chénier : « Il ne me viendrait jamais à l’esprit de raconter : “j’ai consenti à tel acte sexuel” comme on pourrait dire “j’ai accepté cette tasse de thé qu’il ou elle m’offrait”. Il me manque immédiatement, d’une part, un *trouble*, d’autre part, un visage, un autre. La définition du viol par les auteurs de “Voir le viol” est faussement claire. Car elle élimine la relation, la rencontre avec un autre et le halo (heureux, malheureux, etc.) dont toute rencontre s’accompagne, *a fortiori* quand il s’agit de sexualité. L’“acte sexuel” y est représenté comme une sorte d’objet extérieur aux personnes concernées, objet à propos duquel un accord pourrait s’établir et laisser les deux protagonistes de l’échange quittes de tout solde une fois qu’il est accompli. C’est le modèle du contrat, de l’échange marchand. Je me doute que cette manière de concevoir le corps propre et les relations, existe, et je me garderai de porter un jugement sur elle. Mais il n’y a aucune raison de l’universaliser » (Hélène MERLIN-KAJMAN, *La Littérature à l’heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, 2020, p. 67).

Une alternative consiste à penser l'évolution du concept de consentement dans son lien avec une normativité spécifiquement sexuelle, et en relation avec les transformations du mariage et du couple. Cette alternative est en effet plus à même de penser la qualité morale que confère le consentement aux interactions. La sociologue Irène Théry a ainsi proposé de lire dans l'histoire longue trois révolutions du consentement<sup>10</sup> :

1. une première révolution autour d'un consensualisme chrétien dont l'horizon spirituel est alors le renoncement à la chair mais qui entre en concurrence avec l'exigence séculière de consentement des parents au mariage. Ce contexte explique l'invention de la notion de rapt de séduction en partie sur un critère de consentement de la jeune fille, par opposition au rapt avec violence.
2. une deuxième révolution avec l'émergence du mariage civil fondé sur le consentement des seuls époux, dont la contrepartie paradoxale est la dépendance et l'obéissance des femmes et dont l'horizon est l'amour conjugal.
3. une troisième révolution du consentement que Théry inscrit dans une « recomposition globale des normes du permis et de l'interdit sexuel<sup>11</sup> » qui se concrétise dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle : le couple est redéfini sur un modèle de conversation entre égaux tandis que la norme du consentement se détache du mariage pour porter sur l'acte sexuel lui-même. L'un des grands intérêts de l'analyse de Théry est faire de l'émancipation des femmes et de la valeur d'égalité des sexes le cœur des transformations qui se jouent dans le couple et dans la sexualité en ce qu'elle inscrit une valeur relationnelle de « considération portée à l'autre que soi comme un ou une égale à la fois semblable et différente de soi<sup>12</sup> » comme condition de l'idéal d'autonomie.

On ne peut donc pas envisager la question des violences sexuelles indépendamment d'une normativité bien plus dense qui articule des pratiques, des significations, des affects et des valeurs intériorisées par les individus. Cette normativité se décline « en termes de désirable et d'indésirable, mais aussi de bien et de mal, de juste et d'injuste, de légal et d'illégal<sup>13</sup> ». Elle ne se contente pas de dire ce qui est inacceptable ou criminel mais décline des degrés allant « du simplement mal vu au critiqué, à l'interdit et jusqu'au radicalement tabou<sup>14</sup> » dans son volet négatif, « du simplement accepté jusqu'au plus valorisé<sup>15</sup> » dans un volet plus positif trop souvent occulté. Cette densité est essentielle pour comprendre comment des interactions peuvent circuler d'un degré à un autre en fonction des cadres normatifs de celles ou ceux qui les évaluent. Elle est aussi importante pour comprendre le

10. Irène THÉRY, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2022.

11. *Ibid.*, p. 148.

12. *Ibid.*, p. 246.

13. *Ibid.*, p. 260.

14. *Ibid.*, p. 240.

15. *Ibid.*, p. 150.



travail normatif du mouvement féministe contre le viol à partir des années 1970.

## 1.2. La naissance du mouvement féministe contre le viol : les années 70

Le mouvement #metoo a été abondamment commenté au prisme du surgissement, de l'inédit et d'une libération d'une parole qui n'aurait jamais été formulée auparavant. En réalité, le mouvement s'inscrit dans la continuité des mobilisations féministes contre les violences sexuelles qui naissent dans les années 1970, dans un moment politique généralement connu sous le nom de « deuxième vague féministe ». Se replonger dans cette histoire est essentiel pour comprendre le rapport spécifique qu'entretient le militantisme féministe aux mots, au sens et aux définitions de la violence sexuelle, et pour saisir les cadres conceptuels qu'il a introduits par ses mobilisations et son travail de théorisation.

Relativement tardive notamment par rapport aux deux grands objets de mobilisation que sont la contraception et l'avortement, l'émergence de la violence sexuelle parmi les objets des luttes féministes de la deuxième vague s'inscrit pourtant dans leur continuité : elle relève d'une même politisation du privé qui caractérise le mouvement féministe et survient dans un contexte où la sexualité est repensée plus largement par la contre-culture de gauche<sup>16</sup>. La violence sexuelle se formule à l'articulation d'un cadre théorique et d'un registre d'action caractéristiques du mouvement des femmes<sup>17</sup> :

- Elle se formule d'une part dans un cadre théorique qui analyse la condition des femmes à l'aune de rapports de pouvoir entre deux groupes<sup>18</sup> : les rapports entre hommes et femmes ne sont plus conçus comme naturels mais comme des rapports sociaux qui reposent tout particulièrement sur le contrôle et l'exploitation du corps des femmes.
- Elle émerge d'autre part grâce à l'organisation de groupes de conscience en non-mixité (*consciousness-rising groups*), outil fondamental de mise en commun et d'élaboration collective des expériences, « mett[ant] en lumière la dimension structurelle de ces vécus individuels<sup>19</sup> ». Différent des thérapies de groupe, le processus de *consciousness-*

16. Pauline DELAGE, « Après l'année zéro. Histoire croisée de la lutte contre le viol en France et aux États-Unis », *Critique internationale*, n° 70, 2016, p. 21-35.

17. Alice DEBAUCHE, « Violence sexuelle », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, 2021, p. 841-842.

18. On reconnaît dans ce vocabulaire l'influence déterminante de l'analyse marxiste, appropriée par les féministes pour décrire hommes et femmes comme des *classes de sexe* aux intérêts antagonistes, donc comme des productions historiques et sociales plutôt que comme des entités naturelles.

19. Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 307.

*raising* fait du point de vue subjectif des femmes une source de savoir<sup>20</sup> et repose sur une réinterprétation politique de sa vie personnelle : l'expérience formulée dans ce cadre collectif devient alors le fondement de l'action puisque le rapprochement des femmes jusque-là isolées leur permet de prendre conscience que les problèmes « personnels » sont partagés, et appellent à cet égard une solution collective et politique<sup>21</sup>.

Les groupes de conscience et la possibilité de penser les femmes comme un groupe politique et social forment les conditions d'émergence de ce que Maria Bevacqua nomme une « conscience du viol », c'est-à-dire une « compréhension du viol comme un problème qui touche et limite les femmes<sup>22</sup> ». Cette conscience particulière fonde une approche *politique* du problème du viol.

La problématique spécifique du viol émerge d'abord en tant que telle aux États-Unis parmi les féministes radicales en 1970 à New York avant de se diffuser vers les groupes féministes libéraux plus institutionnalisés (autour de la National Organization for Women) fin 1972. Elle bénéficie dans le mouvement libéral d'une allocation de ressources limitée à une période allant de la victoire de *Roe v. Wade* en 1973 à la remobilisation autour de la ratification de l'*Equal Rights Amendment* en 1978<sup>23</sup>. Ainsi se développe un « mouvement contre le viol » (*anti-rape movement*<sup>24</sup>) qui naît dans le mouvement des femmes et dans son analyse du viol même s'il s'en autonomise partiellement par la suite<sup>25</sup>.

Le transfert des répertoires d'action (les groupes de conscience), la dynamique transnationale de politisation des questions sexuelles, les déplacements des militantes ainsi que le travail de traduction (par exemple celle en 1976 des ouvrages *Against Our Will* de Susan Brownmiller et *Against Rape* de Medea et Thompson) facilitent finalement sa cristallisation en France, un peu plus tardive malgré des revendications et témoignages précoces dans le militantisme d'extrême-gauche<sup>26</sup>.

Le travail d'histoire comparée de Pauline Delage<sup>27</sup> a mis en évidence les réceptions différenciées de la problématique aux États-Unis et en France, où les débats et les réponses se structurent différemment : en premier lieu, les féministes américaines (qui sont fréquem-

20. Marion CHARPENEL, « Les groupes de parole ou la triple concrétisation de l'utopie féministe », *Éducation et Sociétés*, vol. 37, n° 1, 2016, p. 15-31.

21. Maria BEVACQUA, *Rape on the Public Agenda. Feminism and the Politics of Sexual Assault*, Boston, Northeastern University Press, 2000, p. 51.

22. *Ibid.*, p. 8.

23. *Ibid.*, p. 32-34.

24. Bevacqua définit ce mouvement comme la « large constellation d'actions, d'activités, de militant-es, d'organisations et d'écrits qui s'attachent à éliminer, atténuer, prévenir et répondre au viol » (*Ibid.*, p. 8).

25. Vicki McNickle ROSE, « Rape as a Social Problem : A Byproduct of the Feminist Movement », *Social Problems*, vol. 25, n° 1, octobre 1977, p. 75.

26. Pauline DELAGE, « Après l'année zéro. Histoire croisée de la lutte contre le viol en France et aux États-Unis » [2016], *op. cit.*

27. *Ibid.*

ment arrivées au militantisme par le mouvement des droits civiques) ne peuvent contourner l'articulation de la problématique de la violence sexuelle avec celle des rapports sociaux de race, tandis que les débats sur les réponses judiciaires au viol en France se formulent davantage autour du concept de classe. Dans les deux cas, les féministes doivent élaborer leur position à l'intérieur d'espaces de mobilisation où se créent des frictions et des résistances liées à la répression de groupes minoritaires. En second lieu, la réponse se structure aux États-Unis — comme en Angleterre<sup>28</sup> — autour de *rape crisis centers* avec un ancrage communautaire et local très fort qui renforce leur autonomie. Cette situation tranche avec la centralisation française autour d'un service national d'écoute mis en place à partir de 1986, en complément d'un maillage associatif où les violences sexuelles ne peuvent être traitées qu'en marge d'autres thématiques.

L'histoire française des luttes féministes contre la violence sexuelle est marquée par la mobilisation créée notamment par Gisèle Halimi autour du procès d'Aix-en-Provence entre 1974 et 1978. Tout en suscitant des tensions entre féministes et avec l'extrême-gauche sur le problème des peines et de la solution carcérale<sup>29</sup>, la question du cadre légal et du traitement pénal est fortement investie. Cela aboutit à l'adoption d'une définition du viol et des agressions sexuelles dont une des spécificités est qu'elle « met fin à la référence au consentement en définissant plutôt les conditions de son absence<sup>30</sup> » autour des critères de « violence », « contrainte » et « surprise ». Issue largement en réalité d'un arrêt de 1857 de la Cour de Cassation<sup>31</sup>, enrichie du critère de « menace » en 1994 et déplacée alors du côté des « Crimes contre la personne », cette définition est toujours celle du Code pénal aujourd'hui, là où d'autres pays ont privilégié des définitions fondées sur le concept de consentement.

### 1.3. L'élaboration d'un conflit de sens dans le discours féministe

La violence sexuelle est, comme le souligne Bevacqua, « à la fois typique et atypique parmi les préoccupations féministes<sup>32</sup> » : typique dans son mode d'émergence mais atypique en raison du consensus apparent qui distingue le viol des grands sujets polarisants

28. Barbara CAINE, *English feminism (1780-1980)*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1997, p. 271.

29. Janine MOSSUZ-LAVAU, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-2002)* [1991], édition revue et augmentée, Paris, Payot & Rivage, 2002; Jean BÉRARD, « Dénoncer et (ne pas) punir les violences sexuelles ? Luttes féministes et critiques de la répression en France de mai 68 au début des années 1980 », *Politix*, vol. 107, n° 3, 2014.

30. Alice DEBAUCHE, « Violence sexuelle » [2021], *op. cit.*, p. 843.

31. Janine MOSSUZ-LAVAU, *Les Lois de l'amour* [1991], *op. cit.*, p. 226.

32. Maria BEVACQUA, *Rape on the Public Agenda* [2000], *op. cit.*, p. 8.

des luttes féministes (l'avortement par exemple). Qui pourrait se déclarer en effet dans l'espace public « pour le viol » ? À beaucoup d'égards, les violences sexuelles sont une cause qui permet aux féministes de rassembler, avec un relatif succès<sup>33</sup>.

Pourtant, le discours féministe sur la violence sexuelle se structure et se met en scène dès son émergence comme un conflit de sens, ce qui explique la profusion de traits polyphoniques de la littérature féministe sur le viol. On peut dégager trois déclinaisons principales de cette conflictualité interprétative :

1. un travail d'examen critique du viol du point de vue de sa définition juridique, accompagné d'objectifs de réforme (notamment des définitions légales du viol) ;
2. la mise en système de représentations sociales et de discours largement partagés sous une forme cohérente, une « culture du viol » qui donne une explication à la tolérance sociale du viol. Le travail féministe se présente systématiquement comme un correctif à ce discours, auquel il oppose le dévoilement de l'expérience *réelle* des femmes et la mise en avant de leur perception ;
3. un peu plus tardivement, une analyse plus pragmatique de la sexualité, des codes érotiques et de la communication sexuelle à l'échelle plus fine des interactions inter-individuelles, toujours à l'aune d'un conflit de perceptions susceptible d'expliquer la violence sexuelle. Ce dernier point est étroitement associé au moment du *date rape* à la fin des années 80, que je présenterai plus loin (voir *infra*, p. 203).

Il faut donc se garder de voir dans la violence sexuelle un champ conceptuel intrinsèquement juridique si l'on veut prendre la mesure du travail de redéfinition féministe. Certes, sous l'impulsion de la mobilisation féministe, les lois ont souvent évolué, par exemple en abandonnant les définitions anciennes qui restreignaient l'acte sexuel à la pénétration vaginale, ou qui excluaient les épouses de leur champ d'application<sup>34</sup>. Le rapport des féministes au viol comme concept juridique est essentiel, mais se comprend d'abord comme un travail critique beaucoup plus large de déstabilisation sémantique. Dans cette perspective, la sphère juridique n'est finalement qu'un symptôme d'un problème plus large : il s'agit pour les féministes aussi bien de réformer les lois sur le viol que d'obtenir « un changement dans les attitudes traditionnelles et les préjugés relatifs au viol<sup>35</sup> ». Or, comme le note Rose, ce deuxième objectif, pour beaucoup, ne peut être atteint qu'« à travers une restructuration fondamentale de la culture<sup>36</sup> », en particulier des rôles sociaux de sexe et de leur hiérarchisation.

33. Vicki McNickle ROSE, « Rape as a Social Problem » [1977], *op. cit.*, p. 86.

34. En fonction des pays, il pouvait s'agir d'une exception *de facto* dans les décisions rendues par la justice ou bien d'une exclusion explicite du cadre conjugal comme dans les définitions du viol des codes américains, sous l'expression « a woman not his wife » (Susan ESTRICH, *Real Rape*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, p. 8).

35. Vicki McNickle ROSE, « Rape as a Social Problem » [1977], *op. cit.*, p. 76.

36. *Ibid.*, p. 78.

Penser le cadre conceptuel de la violence sexuelle comme prioritairement juridique soulève en effet des impasses importantes pour décrire les pratiques de réception féministes : l'interprétation des récits de fiction serait alors envisagée sur le modèle du procès et du judiciaire dès lors qu'un·e interprète se confronte à une situation sexuelle et cherche à l'évaluer de façon un tant soit peu tranchée en disant que tel personnage a violé tel autre<sup>37</sup>. Il est au contraire beaucoup plus éclairant d'envisager le judiciaire *et* la réception de la fiction comme deux champs d'interprétation parmi d'autres où est engagée une normativité sexuelle qui les déborde. En effet, ce n'est pas l'existence de plaintes judiciaires ou de procès pour viol mais l'expérience jusque-là privée, partagée entre femmes, qui fonde l'appréhension féministe des violences sexuelles.

C'est donc la centralité conceptuelle des expériences et du point de vue des femmes (tel qu'il est revendiqué) opposé à un système patriarcal qui unifie ces trois champs de conflits interprétatifs dans le discours féministe et permet de passer d'une sphère à l'autre. Les pratiques jurisprudentielles articulent ainsi une définition légale à des interprétations et des représentations de la violence sexuelle et du consentement. L'échelle des interactions inter-individuelles fait quant à elle intervenir tout le champ de la socialisation, des constructions et représentations sociales de la sexualité, puisque les féministes font le choix fort d'envisager la sexualité et la violence sexuelle comme des phénomènes sociaux (voire comme des phénomènes intrinsèquement politiques, pour les féministes radicales).

### 1.3.1. Une définition féministe du viol au-delà de la définition légale : premières déstabilisations sémantiques

S'il est malaisé d'identifier une (re)conceptualisation féministe du viol qui ne se jouerait que dans le domaine légal, c'est d'abord pour trois raisons assez simples qu'on peut lister rapidement :

1. La première a trait à la diversité historique et géographique des définitions légales, y compris d'un État à l'autre pour les États-Unis alors même que le mouvement des femmes se pense à une multiplicité d'échelles qui doivent pouvoir interagir (locale, nationale et internationale). Stratégiquement, les féministes ont intérêt pour faire mouvement à élaborer un cadre conceptuel solide indépendant de ces variations.
2. La deuxième concerne la spécialisation du champ juridique, qui contraste avec un mouvement des femmes qui, de toute évidence, ne construit pas ses concepts entre juristes et n'a pas forcément accès au savoir spécialisé que requiert un examen précis des définitions légales. Cela donne un rôle de médiation d'autant plus important à une

---

37. Brice TABELING, « Voir ou ne pas voir le viol. L'Éthique du métadiscours », *Transitions. Littérarité*, n° 5, 30 juin 2018.

avocate comme Susan Estrich pour rendre la critique féministe du droit accessible à l'ensemble des féministes, comme l'a fait son ouvrage *Real Rape* en 1987.

3. La troisième tient à une caractéristique tout à fait banale du droit que les juristes connaissent bien : la distinction entre les définitions formelles de la loi et leur *interprétation* dans la pratique du droit. Les éléments conceptuels de la loi, comme la « force » ou le « consentement », sont de toute façon des productions de la jurisprudence redoublées par la pratique où se jouent des enjeux transversaux (les biais racistes) ou spécifiques à la justice (la décision de classer ou non une plainte pourra être liée à l'évaluation de la probabilité d'obtenir une condamnation<sup>38</sup>). Une grande partie de la critique féministe des procès conteste l'application de critères explicites ou implicites qui ne sont pourtant pas présents dans les définitions formelles (comme la moralité de la plaignante). Derrière l'apparente simplicité des définitions légales se dissimule donc la complexité des décisions variables, parfois contradictoires, toujours contextuelles, qui vont statuer sur le sens des expériences des victimes.

L'existence d'une définition légale du viol demeure un point de référence important que l'on retrouve, manié avec précaution, dans les enquêtes empiriques féministes ultérieures — après le grand moment de réforme des définitions légales dans les années 70 : il s'agit plutôt pour les chercheuses d'étendre les catégories disponibles pour appréhender les expériences de coercition sans les figer<sup>39</sup>, en distinguant davantage de degrés que ne le font les lois. Pour autant, pouvoir affirmer qu'une enquête a strictement suivi la définition légale d'un point de vue formel donnera une défense aux chercheuses face aux accusations qui leur reprochent de produire sous l'influence de leurs idées féministes des données empiriques « gonflées » par une définition trop large du viol<sup>40</sup>.

Les définitions légales sont à cet égard tout simplement des discours de référence, et ce de façon ambivalente : unificatrices lorsqu'il faut un énoncé d'autorité pour tempérer l'instabilité sémantique que l'on reproche au discours féministe, repoussoirs ou restreintes à leur domaine propre lorsqu'il s'agit pour le mouvement féministe de proposer une défi-

38. Estrich commence son ouvrage en rapportant les propos d'un collègue qui avait choisi de ne pas poursuivre le viol d'une femme par son ex-petit-ami tout en affirmant qu'il y avait bien eu « techniquement » viol, en donnant comme justification : « it just wasn't a case you prosecute » (Susan ESTRICH, *Real Rape* [1987], *op. cit.*, p. 10).

39. Voir par exemple la référence au code de l'Ohio pour justifier la catégorie « viol » dans Mary P. Koss, Christine A. GIDYCH et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape : Incidence and prevalence of sexual aggression and victimization in a national sample of higher education students. », *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 55, n° 2, 1987, p. 162-170.

40. On lit ainsi dans l'avant-propos de 1994 de *I Never Called It Rape* : « Both Koss and I have heard nonrape incidents called rape, especially by a few hyperbolic students. We have seen occasional materials that support applying a broader definition to rape, but the empirical data in the survey does not. Nor do we. Postcoital regret is not rape. Neither are offensive behaviors that do not fit the legal definition of rape. » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape. The Ms. Report on Recognizing, Fighting, and Surviving Date and Acquaintance Rape* [1988], New York, Harper Perennial, 1991, p. 36).

inition alternative issue de l'expérience des femmes.

Le champ juridique marque ainsi un premier espace d'instabilité du sens de la violence sexuelle qui donne un bon point de départ à notre réflexion. L'ouvrage de Susan Brownmiller, *Against Our Will*, jalon essentiel de la conceptualisation féministe de la violence sexuelle, présente ainsi une mise en scène explicite de cette instabilité définitionnelle opposant un point de vue tantôt légal, tantôt masculin<sup>41</sup> à un point de vue tantôt féministe, tantôt féminin :

Une définition [féminine] du viol (*a female definition of rape*) peut être donnée en une seule phrase. Si une femme ne veut pas avoir de rapports sexuels avec un homme en particulier et si cet homme veut passer outre à sa volonté (*chooses to proceed against her will*), c'est un acte criminel de viol. Bien que ce ne soit pas la faute de la femme, ce n'en est pas et ça n'en a jamais été la définition légale<sup>42</sup>.

Une définition féministe du viol va au-delà de la définition criminelle légale sur laquelle repose le système de jurisprudence du pays<sup>43</sup>.

Le cadre féministe qui pense l'oppression d'un groupe par un autre permet donc de mettre en scène un conflit autour du sens du viol. Ce faisant, le discours féministe met pourtant aussi en avant une forme de simplicité (« bien simple », « en une seule phrase ») du point de vue des femmes opposé au « concept de viol de l'homme ». Ce concept masculin du viol ne se confond pas avec la définition légale mais, pour Brownmiller, en constitue le fondement :

Pour une femme, la définition du viol est bien simple. Une invasion du corps par la force, une intrusion dans l'espace intérieur intime, personnel, sans consentement — en bref, une attaque intime (*internal assault*) venant d'une, entre autres, des voies d'accès et par une, entre autres, des méthodes — constitue une violation délibérée de l'intégrité psychique et physique (*emotional, physical and rational integrity*), et est un acte hostile et dégradant de violence, qui mérite le nom de viol<sup>44</sup>.

On voit d'emblée derrière cette simplicité un balancement entre une définition fondée sur les modalités de coercition (« par la force ») et une définition fondée sur le consentement. Fondée sur un droit à l'intégrité, la définition ne fait pas de la violence ou de l'hostilité un critère mais une implication, qui à son tour justifie la force du mot pour toutes les occurrences auquel il est fréquemment refusé (« mérite le nom de viol »). Un des paradoxes de cette déstabilisation sémantique est qu'elle fonctionne en miroir d'un très grand attachement à la nomination des expériences par le mot « viol » et à l'affirmation d'une simplicité conceptuelle.

Pour les féministes des années 1970 comme Brownmiller ou Griffin, le concept masculin du viol est fondé sur la possession des femmes par les hommes et fait d'abord du

41. La thèse de Brownmiller est précisément que la conception historique du viol comme atteinte à une propriété d'un homme par un autre homme constitue toujours le fondement des définitions légales du viol et de la pratique jurisprudentielle au moment où elle écrit, en 1975.

42. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], Anne Villelaur (trad.), Paris, Stock, 1976, p. 27, ma modification entre crochets ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will. Men, Women, and Rape* [1975], New York, Fawcett Columbine, 1993, p. 18.

43. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 212.

44. *Ibid.*, p. 456 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 376.

viol un crime contre la propriété, lorsque les femmes « appartenant » légitimement à certains hommes sont violées par d'autres hommes. Pour Susan Griffin par exemple, « les lois contre le viol existent pour protéger les droits de l'homme comme propriétaire du corps de la femme, et non le droit de la femme sur son propre corps<sup>45</sup> ». C'est ce fondement pour les féministes qui sert de clef d'explication à un paradoxe important : d'un côté, l'existence d'un crime très sévèrement puni en théorie (et en pratique dans certains cas); de l'autre, des poursuites et des condamnations très rares en dehors d'un ensemble de cas restreints qui vont dépendre des modalités du viol (il faut de préférence un degré très élevé de violence physique) ou des identités relatives de l'agresseur et de la victime (leur relation doit être perçue comme illégitime dans l'absolu).

Andra Medea et Kathleen Thompson théorisent explicitement la scission sémantique qui en résulte en affirmant que le problème est que « le mot même de “viol” s'applique à deux choses distinctes<sup>46</sup> » sans qu'on parvienne à envisager les deux indépendamment et à rétablir un lien en cas d'écart : l'acte lui-même (et l'acte que désignent les féministes par ce mot) et l'acte qui est poursuivi par la justice. Alors que l'acte est *le même*, c'est-à-dire dans la définition « claire et nette » de Medea et Thompson « toute intimité sexuelle à laquelle une personne contraint une autre<sup>47</sup> », le risque est qu'on ne puisse pas le percevoir comme un acte d'agression. L'enjeu n'est alors pas tant que faire reconnaître ces actes par la justice que de permettre une conceptualisation du viol et un discours politique qui ne soient pas indexés sur le type de viols qui font effectivement l'objet de poursuites et de condamnations.

### 1.3.2. Pourquoi la pratique de la justice intéresse-t-elle les féministes ? L'analyse de la jurisprudence et l'interprétation des faits

À partir de cette première déstabilisation du sens commun juridique, les féministes ne voient jamais dans la justice que l'expression d'un cadre interprétatif beaucoup plus large, dans lequel évoluent tout simplement la loi, la justice et ceux ou celles qui l'appliquent. Ce cadre interprétatif, pour les féministes, est celui qui permet de laisser hors du champ du viol tout ce qui peut être, pour la société, réintégré dans un champ de séduction légitime :

Le viol est simplement l'attitude extrême dans un schéma global constitué d'un homme-agressif et d'une femelle-passive ; on a tout simplement tracé une ligne de démarcation arbitraire pour le situer à l'écart des autres relations sexuelles. Du fait même de son caractère artificiel, cette démarcation imposée par contrainte est responsable de la fantastique confusion à laquelle on doit faire face dès qu'on parle de viol. [...] Elle est aussi responsable du fait que l'homme de la rue condamne volontiers le viol comme un crime équivalent au meurtre, mais éprouvera peu

45. Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness*, San Francisco, Harper & Row, 1979, p. 17.

46. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter* [1974], Paris, Pierre Horay, 1976, p. 18.

47. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Against Rape. A Survival Manual for Women : How to Avoid Entrapment and How to Cope with Rape Physically and Emotionally*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 12. Il s'agit de ma propre traduction ici.



de sympathie pour la victime réelle du viol et, s'il est juré, acquittera le violeur neuf fois sur dix. On embrouille tout en essayant de tracer des frontières artificielles quant à la conduite des personnes : on s'aperçoit vite que cela ne correspond à rien. Si la chose se produit dans une ruelle, c'est un viol ; si elle se passe dans un lit, c'est de l'amour. Si l'homme vous est étranger, c'est un viol ; si c'est votre flirt, c'est de l'amour. S'il vous frappe, c'est un viol ; s'il se contente de vous prendre de force, c'est de l'amour<sup>48</sup>.

Medea et Thompson établissent ici une continuité entre l'espace de discussion politique et sociale et l'espace de la justice. Ces espaces sont associés à la fois par la figure du juré qui n'est qu'une personne ordinaire et par la communauté de cadres interprétatifs qui s'y déploie pour catégoriser les actions dans deux champs perçus comme contradictoires (le viol d'un côté, les relations amoureuses entre hommes et femmes de l'autre), et que les féministes vont tenter de reconnecter. La « ligne », par opposition au continuum pensé par les féministes, est mise en scène comme un principe de partage sémantique strict qui oblige à réinterpréter ce que les féministes nommeraient « viol » dans un autre champ, incompatible avec une caractérisation en termes de violences sexuelles.

Lorsque l'avocate Susan Estrich publie en 1987 *Real Rape*, la somme de son travail sur l'appréhension du viol par la justice américaine, un travail important de réforme légale a déjà été entrepris, et certaines pratiques sont en voie de disparition. Pourtant, elle note que ce travail de réforme formelle ou de déplacement d'accent sur un critère ou un autre ne saurait être décisif, puisque le conflit d'interprétation de l'expérience va de toute façon aussi contaminer les termes qui définissent le viol :

Après tout, le problème n'a jamais vraiment été celui des termes des textes légaux mais bien plus celui de la façon dont nous les comprenons : ce n'est pas que le « consentement » est le bon critère et la « force » le mauvais, ou inversement, mais plutôt que les deux peuvent être interprétés de façon à exiger que les femmes opposent une résistance, et de façon à protéger celui qui commet un viol simple (*the simple rapist*). *L'interprétation est la clé du problème [...]. [...] changer les mots de la loi est loin d'être aussi important que de changer la façon dont nous les comprenons*<sup>49</sup>.

Cette différence d'interprétation ou de perception concerne par exemple l'évaluation de la résistance ou celle de la menace et du seuil de violence à partir duquel il est rationnel de se

48. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 18 ; « Rape is simply at the end of the continuum of male-aggressive, female-passive patterns, and an arbitrary line has been drawn to mark it off from the rest of such relationships. That the line is superficially imposed accounts for the tremendous confusion that arises when we try to talk about rape. [...] It accounts for the fact that the average person will condemn rape as a crime equivalent to murder, but will have little sympathy for the actual victim of a rape and, as a juror, will acquit the rapist nine times out of ten. We muddle around trying to draw artificial lines in the actual behavior of real persons, and we find that it cannot be done. If it happens in an alley, it's rape ; if it happens in bed, it's love. If the man is a stranger, it's rape ; if he's your date, it's love. If he hits you full in the face, it's rape ; if he merely overpowers you, it's love. » (Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Against Rape* [1974], *op. cit.*, p. 12).

49. « After all, the problem has never been so much the terms of statutes as our understanding of them : it is not that "consent" is the right test and "force" the wrong one, or vice versa, but that both can be interpreted to require women to resist, and to protect the simple rapist. Interpretation is key [...]. [...] changing the words of statutes is not nearly so important as changing the way we understand them » (Susan ESTRICH, *Real Rape* [1987], *op. cit.*, p. 90-91).

laisser faire : Estrich souligne là aussi que c'est la conception qu'on choisit et la perspective depuis laquelle elle est produite qui pèse (« whose definition », « whose understanding »), alors même que ces conceptions varient entre hommes et femmes. Ainsi, en définissant en pratique la force comme la comprennent les hommes, on obtient des décisions où l'on peut reconnaître que la victime n'était pas consentante, mais pas l'usage de la force (nécessaire pour caractériser le viol) puisqu'elle n'a pas opposé de résistance physique<sup>50</sup>. La force est en fait associée à la menace d'une arme, au fait de battre sa victime pour qu'elle cesse de résister, éventuellement à des gestes comme la strangulation, mais son interprétation courante écarte les gestes contraignants qui permettent le viol (pousser la victime sur un lit, écarter ses jambes ou enlever ses vêtements). De la même façon, Estrich relève ce même conflit sémantique à propos du caractère « raisonnable » de la peur, mentionné dans la jurisprudence, au détriment du point de vue des femmes :

Leur conception d'une personne raisonnable est celui d'une personne qui ne prend pas peur facilement, qui ne se sent pas vulnérable, qui n'est pas passive, qui contre-attaque au lieu de pleurer. La femme raisonnable, semble-t-il, n'est pas la « tapette » de l'école : c'est un homme, un vrai<sup>51</sup>.

À côté de ces problèmes d'interprétation de ce qui peut être suffisamment menaçant pour expliquer l'absence de résistance, de ce qui constitue un usage de la force pour obtenir un rapport sexuel contre la volonté de la victime, et du niveau de violence attendu dans un refus pour qu'il constitue une résistance, qui vont engager la compréhension de la matérialité des faits (*actus reus*), un autre problème d'interprétation apparaît pour Estrich du côté de l'intention de l'agresseur (*mens rea*). Cette intention doit être établie pour qu'il y ait une condamnation : comment faire alors si un accusé doté de capacités cognitives normales affirme qu'il était persuadé que sa victime était consentante ? Parmi les différentes possibilités juridiques, Estrich se prononce en faveur de celle qui considère que la négligence est suffisante pour condamner : cela signifie que l'accusé aurait pu agir raisonnablement mais a manqué de le faire, que son erreur, le cas échéant, n'est pas suffisamment raisonnable pour être excusable<sup>52</sup>. Mais là encore Estrich fait resurgir le problème de définition du caractère raisonnable ou non dans l'appréciation d'un consentement ou d'un refus : si on estime qu'il est raisonnable d'interpréter un « non » comme un « oui », ou si l'on érotise l'agressivité masculine et la passivité féminine, ou si l'on estime qu'il est raisonnable d'attendre une satisfaction sexuelle d'une femme qui vous a encouragé, on retombe inévitablement sur le

50. *Ibid.*, p. 60-62. Le cas rapporté est *State v. Alston*, une décision de 1984.

51. « Their version of a reasonable person is one who does not scare easily, one who does not feel vulnerable, one who is not passive, one who fights back, not cries. The reasonable woman, it seems, is not a schoolboy "sissy"; she is a real man » (*Ibid.*, p. 65).

52. C'est la définition légale britannique votée en 1976 qui soulève cette difficulté : elle requiert en effet que la victime ne soit pas consentante mais ajoute un critère du côté de l'agresseur : « he knows that she does not consent to the intercourse or he is reckless as to whether she consents to it » (« Sexual Offences (Amendment) Act 1976 », King's Printer of Acts of Parliament, 1976).

*statu quo*<sup>53</sup>.

Ce dernier point ramène par conséquent Estrich à ce qui ne dépend pas de la loi, mais d'une évolution culturelle plus large : « ce n'est pas la loi qui a inventé l'idée, appliquée depuis si longtemps, que non veut dire oui<sup>54</sup> ». C'est donc le rapport critique des féministes à une *culture* qui va en dernière instance résoudre le problème de l'écart entre l'interdit légal du viol et sa prévalence, approfondissant l'apparent paradoxe soulevé par Griffin : « Que le viol soit contre la loi n'est pas la preuve qu'il n'est pas, en réalité, encouragé et partie prenante de notre culture<sup>55</sup> ».

### 1.3.3. Contre les « mythes » : polyphonie du discours féministe

Publié en France dans *Libération* en 1976 et caractéristique du « cadrage féministe du viol en train de se diffuser<sup>56</sup> », le manifeste contre le viol du MLF frappe par son dispositif rhétorique entièrement fondé sur la mise en scène de ces conflits de sens : chaque paragraphe est chapeauté d'un titre qui énonce ce que le viol n'est pas : « pas une fable », « pas un hasard », « pas une loi de la nature », « ni désir ni un plaisir pour les femmes », « pas un destin ». Dans une rhétorique polyphonique typique de la polémique, à chaque négation d'un point de vue commun sur le viol répond une proposition positive :

Le viol n'est pas une loi de la nature. Il est l'acte physique et culturel sur lequel est fondée la société patriarcale qui ne pourrait vivre sans l'appropriation de l'exploitation du corps des femmes, de leurs forces de production et de reproduction<sup>57</sup>.

Même dispositif d'énonciation polyphonique par le biais de la négation polémique<sup>58</sup> dans la mise en scène d'un des conflits de sens les plus productifs pour le discours féministe : « Quand une femme dit non, ce n'est pas oui, c'est non ».

Repositionner le viol soit comme symptôme, soit comme outil du patriarcat, se traduit ainsi par une mise en scène et une mise à distance d'un ensemble dense de discours interprétatifs concurrents dans le champ social. Ces discours communs sont formulés, ressaisis et diffusés — dans le manifeste grâce au dispositif des guillemets — par les féministes de façon synthétique comme les « mythes » qui permettent *in fine* à la violence sexuelle d'exister ou

53. Susan ESTRICH, *Real Rape* [1987], *op. cit.*, p. 97-98.

54. « the law did not invent the “no means yes” philosophy that it has enforced for so long » (*Ibid.*, p. 100).

55. « The fact that rape is against the law should not be considered proof that rape is not in fact encouraged as part of our culture » (Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness* [1979], *op. cit.*, p. 5-6).

56. Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge* [2020], *op. cit.*, p. 308.

57. Texte du Manifeste dactylographié, Bibliothèque Marguerite-Durand, 1977, Dossier Viol, cité dans Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ibid.*, p. 208-209.

58. On doit la conceptualisation de la négation comme phénomène polyphonique à Oswald Ducrot qui distingue locuteur et énonciateur afin de décrire la négation. La négation polémique s'oppose à un énonciateur, même fictif, dont on représente la position ou le point de vue mais pas nécessairement des paroles réellement prononcées. Voir Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 171-233.

de produire un tour de force sémantique où « le viol n'est pas un viol ». Les mythes transversaux sont complétés par la mise en scène par le style indirect des discours de deux camps politiques également rejetés :

le patriarcat a produit ce mythe imbécile d'une sexualité masculine « irréprouvable », « incontrôlable », « irrésistible », « urgentissime », en un mot « virile ». [...] À droite ils nous disent que le viol est un fait de psychopathes, d'immigrés, d'alcooliques, d'obsédés sexuels. À gauche, ils nous disent que le viol est le résultat de la misère sexuelle et qu'il faut nous laisser violer au nom de la lutte contre le capital<sup>59</sup>.

Le mythe, dans le discours féministe, est une représentation erronée à laquelle les féministes donnent la forme d'un discours que l'on peut citer ou d'un syntagme figé, intégrable de façon polyphonique et polémique pour l'identifier et le dénoncer. On trouve un procédé discursif proche chez Brownmiller lorsque les mythes sont énoncés, entre guillemets et en lettres capitales, soulignant la violence du discours mais aussi sa forme fondamentalement paradoxale. En effet, la définition féministe du viol (« against our will ») rend la proposition absurde — rejoignant comme dans le manifeste français l'idée de systèmes interprétatifs qui concluent dans les faits à l'impossibilité conceptuelle du viol :

« ALL WOMEN WANT TO BE RAPED »  
 « NO WOMAN CAN BE RAPED AGAINST HER WILL »

*Toutes les femmes désirent être violées.  
 Aucune femme ne peut être violée contre sa volonté<sup>60</sup>.*

L'énonciation des mythes sur le viol traverse la littérature féministe des années 70 et reste l'un des lieux de discours les plus constants du discours féministe sur le viol jusqu'à aujourd'hui : dans le discours féministe, les mythes font système à l'intérieur d'une culture, s'articulent logiquement entre eux pour produire l'interprétation commune du viol<sup>61</sup> et pour « effacer tous les autres viols<sup>62</sup> » — ceux qui ne correspondent pas à un certain stéréotype du viol. Cette articulation est par exemple très claire dans le célèbre article de Griffin, « Rape : The All-American Crime » :

Une réponse courante à la question de savoir pourquoi les femmes ne violent pas les hommes, est le mythe selon lequel les hommes ont de plus grands besoins sexuels, l'idée que leur sexualité est plus pressante que celle des femmes. [...] Le mythe qui l'accompagne sur la sexualité des femmes — c'est bien commode — est que toutes les femmes désirent secrètement être violées. [...] De la théorie selon laquelle les femmes aiment être violées découle, par déduction,

59. Texte du Manifeste dactylographié [1977], *op. cit.*

60. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 378 et Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 311. L'italique figure dans la traduction.

61. Griffin fait précéder l'énoncé des mythes de la proposition suivante : « our interpretation of rape is a product of our conception of the nature of male sexuality » (Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness* [1979], *op. cit.*, p. 6).

62. Ellen SWEET, « Date Rape : The Story of an Epidemic and Those Who Deny It », *Ms.*, octobre 1985, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness. Pornography, Sexual Harassment, Date Rape and the Politics of Sexual Equality*, New York, Delta, 1995, p. 12.

l'affirmation selon laquelle l'essentiel ou une grande partie du viol est provoqué par la victime. Mais cela aussi, c'est seulement un mythe<sup>63</sup>.

Ces mythes sont souvent énoncés dans un dispositif de correction, qui vient opposer la réalité au mythe, comme dans l'ouvrage de Thompson et Medea, *Contre le viol* : à l'énoncé des mythes succède une série de récits de viols synthétisés à partir de réponses à un questionnaire, introduits par « Ce n'est pas de la sorte que les viols ont lieu. Voici au contraire comment les choses se déroulent » ; chaque paragraphe commence alors par « La femme a ... ans » et raconte l'événement en quelques lignes<sup>64</sup>. L'expérience *réelle* des victimes, enfin audible dans leur diversité et leur banalité, vient ainsi réfuter les mythes.

Dans l'ouvrage de Robin Warshaw, *I Never Called It Rape*, qui aborde plus spécifiquement le viol de jeunes femmes par une personne de leur entourage social (*acquaintance rape*), la formalisation atteint son aboutissement sous la forme d'un tableau à deux colonnes opposant « mythe » et « réalité ». Les mythes énoncés sont ici décrits comme des propos tenus sur les campus lorsque le *date rape* y a été discuté et sont présentés comme les réactions virtuelles au témoignage de viol qui vient d'être inséré dans le propos : « Elle le méritait », « À quoi elle s'attendait ? », « Ce n'est pas un viol », « Elle n'était pas vierge », « Il a offert le dîner. Elle lui devait bien quelque chose », « Elle aimait bien l'embrasser : où est le problème s'il est allé plus loin ? », « Elle l'a accusé de viol (*cried rape*) parce qu'elle culpabilisait d'avoir couché »<sup>65</sup>. Certains énoncés sont en fait plus proches de normes sexuelles féministes opposées à ces discours : « personne n'est redevable d'actes sexuels envers quiconque », « Tout le monde a le droit de dire "non" à une activité sexuelle, indépendamment de ce qui l'a précédée, et que ce "non" soit respecté »<sup>66</sup>. Ce déplacement est caractéristique du moment féministe du *date rape* à partir de la deuxième moitié des années 1980, plus tardif que les textes de Griffin (1971), Medea et Thompson (1974) ou Brownmiller (1975), grands jalons de la première décennie du mouvement ; on voit pourtant que le terme de « mythe » reste structurant dans le discours féministe pour construire une scène polémique et un conflit sur l'interprétation de la violence sexuelle. L'approche du viol par les mythes est toujours mobilisée par les militantes contre le viol aujourd'hui<sup>67</sup>, tout comme la structuration rhétorique

63. « A common retort to the question, why don't women rape men, is the myth that men have greater sexual needs, that their sexuality is more urgent than women's. [...] Conveniently, the companion myth about the nature of female sexuality is that all women secretly want to be raped. [...] The theory that women like being raped extends itself by deduction into the proposition that most or much of rape is provoked by the victim. But this too is only myth. » (Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness* [1979], *op. cit.*, p. 6).

64. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 24 ; « That is not the way rapes happen. This is the way they happen », Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Against Rape* [1974], *op. cit.*, p. 16.

65. Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 56.

66. « no one owes sex as a payment », « Everyone has the right to say "no" to sexual activity, regardless of what has preceded it, and to have that "no" respected » (*Ibid.*, p. 58).

67. On les retrouve énoncés par exemple dans deux ouvrages féministes récents sur le viol : Noémie RENARD, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Les Petits Matins, 2018 ; Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.

du discours féministe autour de propos tenus par des hommes sur le viol<sup>68</sup>.

Le « mythe sur le viol » des féministes tente d'énoncer un sens commun diffus et de le figer avant de le réfuter. Le terme de mythe permet une souplesse dans l'origine de ces discours : les féministes s'appuient aussi bien comme on l'a vu sur des propos entendus dans les campus, sur des anecdotes de conversation (par exemple avec des policiers), sur les arguments employés par des défenseurs d'hommes accusés de viols<sup>69</sup>, sur leur propre vision initiale du viol, ou sur des productions culturelles comme les romans ou les films (je reviendrai plus longuement sur l'importance de ces usages dans le discours féministe dans le chapitre 3).

Le figement des éléments du discours féministe est par exemple évident pour le mythe du viol « par des inconnus dans des allées sombres<sup>70</sup> ». L'expression constitue un noyau de discours susceptible d'être enrichi par accumulation de traits stéréotypés qui viennent caractériser les cas où le sens commun utilisera plus aisément le mot « viol » (le lieu, l'identité du violeur, les moyens de contrainte utilisés) : « le violeur n'est pas un homme "normal", mais un horrible *fou*, la bave aux lèvres, qui attire la femme dans *une sombre ruelle* et qui *la bat* avant de la violer<sup>71</sup> » chez Medea et Thompson ; « L'homme qui jaillit d'une ruelle ou se faufile par la fenêtre est celui qui, s'il est pris, *sera appelé "violeur"* par ses camarades masculins (*his fellow men*)<sup>72</sup> » chez Brownmiller, où l'homme est caractérisé comme « inconnu ». Ce mythe se distingue par son caractère très visuel, là où les autres mythes produisent des interprétations beaucoup plus abstraites. Il permet de la même façon d'opposer à cette conception restreinte le savoir statistique et de terrain des féministes : « au fil de la prise de conscience sur le viol, la compréhension du phénomène s'est aussi étendue au-delà des *halls d'entrée et des ruelles sombres*<sup>73</sup> ». Le mythe synthétise une représentation attribuée au sens commun qui produit une altérisation de la violence sexuelle tandis que le travail féministe cherche au contraire à réinscrire le viol dans la sphère du familier (en ce qui concerne le lieu, l'agresseur, le type d'interaction initiale) et de la normalité :

Ces chiffres tranchent de façon saisissante avec *l'image que la plupart des gens associent au viol (what most people think of as rape)* : c'est-à-dire, un *inconnu* (généralement *noir, hispanique* ou issu d'une autre minorité) qui *surgit des buissons* et se précipite sur une femme qui ne se méfie de rien, en brandissant une *arme* pour l'agresser. La vérité sur le viol — le fait que cela arrive généralement entre des personnes qui se connaissent et que le viol est souvent perpétré par

68. On peut citer par exemple Christine DELPHY (dir.), *Un Troussage de domestique*, Paris, Syllepse, 2011.

69. Janine MOSSUZ-LAVAU, *Les Lois de l'amour* [1991], *op. cit.*, p. 239.

70. Ellen SWEET, « Date Rape : The Story of an Epidemic and Those Who Deny It » [1985], *op. cit.*, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 13. De façon intéressante, le mythe est décrit comme encore prévalent dans les années 70 dans les programmes féministes contre le viol, avant que les études des années 80 ne le réfutent définitivement d'un point de vue statistique.

71. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 24.

72. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 486 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 400.

73. « as the awareness of rape grew, so too did the understanding of it as a phenomenon that reaches beyond dark hallways and alleys » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 40).

des types « normaux » — est difficile à accepter<sup>74</sup>.

C'est aussi autour de cette opposition entre étrangeté et familiarité que se résout la contradiction logique entre les mythes. En effet, certains mythes associent le viol à une situation de terreur et de violence absolues, d'autres viennent excuser ou naturaliser le viol. Medea et Thompson expliquent cette contradiction par une application différenciée de ces deux imaginaires : « L'un concerne les femmes que l'homme voudrait violer ; l'autre les femmes qu'il connaît, les femmes qui craignent le viol — sa mère, sa sœur, sa fille, ou même sa femme<sup>75</sup> ».

Le discours féministe sur les lieux communs sur le viol et les représentations qui favorisent le viol participe ainsi d'un travail métalinguistique et sémantique dense : ce travail analyse des discours, des interprétations et des définitions qu'il réfute en même temps qu'il les énonce et les rend ainsi visibles, intelligibles et repérables. Ce discours dénonce et tente d'expliquer tout particulièrement les restrictions de sens que subit le mot « viol » dans le discours commun, qui en retour acquiert un pouvoir de nomination considérable pour les féministes : les féministes soulignent ainsi la difficulté à nommer certaines situations « viols » ou certains hommes « violeurs ». En parallèle, elles amorcent une réflexion sur la force d'intégration de la contrainte et de l'agression par l'espace sémantique de la sexualité et de la séduction hétérosexuelles traditionnelles.

## 1.4. *Date rape* et harcèlement sexuel : les années 80 et 90

Les universités américaines constituent un lieu d'enracinement de long terme des luttes contre les violences sexuelles à partir des années 1970 et permettent un approfondissement du cadre de la seconde vague, avec dans les années 80 et 90 des infléchissements et innovations qui leur sont propres. On a ainsi à partir de la seconde vague féministe « un développement significatif de la législation, de la recherche et du militantisme autour de la violence sexuelle sur les campus universitaires<sup>76</sup> ». Environnement de travail des chercheuses qui étudient la violence sexuelle, les universités sont aussi là où se recrutent massivement les enquêté·es de tout un ensemble de travaux sur la violence sexuelle des années 80 et 90, que l'objectif initial de ces travaux soit ou non d'étudier spécifiquement l'expérience des étudiant·es.

74. « These numbers stand in stark contrast to what most people think of as rape : that is, a stranger (usually a black, Hispanic, or other minority) jumping out of the bushes at an unsuspecting female, brandishing a weapon, and assaulting her. The truth about rape — that it usually happens between people who know each other and is often committed by “regular” guys — is difficult to accept » (*Ibid.*, p. 51).

75. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 24.

76. Molly C. DRIESSEN, « Campus sexual assault and student activism, 1970–1990 », *Qualitative Social Work*, vol. 19, n° 4, juillet 2020, p. 564-579.

À l'origine d'une médiatisation importante de la question, on trouve en particulier le travail d'une chercheuse, Mary Koss<sup>77</sup>, qui cherche à quantifier la prévalence de la violence sexuelle dans cette population étudiante. Le magazine féministe *Ms.* médiatise la question en 1985 dans un article intitulé « Date Rape : The Story of an Epidemic » à partir des résultats d'une première étude de Koss sur 4 000 étudiant-es de l'université Kent dans l'Ohio<sup>78</sup>. *Ms.* met ensuite des moyens humains importants à disposition d'une deuxième enquête coordonnée scientifiquement par Koss, qui tente de confirmer les résultats au niveau national. De ce partenariat émerge, en regard des publications scientifiques de Koss, l'ouvrage *I Never Called It Rape*<sup>79</sup> qui en propose une médiation accompagnée de nombreux témoignages sélectionnés pour constituer un spectre représentatif des expériences d'*acquaintance rape*<sup>80</sup> (à l'exception des violences pédo-criminelles et incestueuses). Plusieurs chapitres complémentaires sont consacrés aux stratégies de prévention possible, pour les femmes, les hommes et les institutions. La méthodologie nouvelle élaborée par Koss aboutit à des données de prévalence d'une ampleur que les féministes des années 70 ne pouvaient pas démontrer, et peut-être ne soupçonnaient même pas : une étudiante interrogée sur quatre a subi un viol ou une tentative de viol après l'âge de quatorze ans ; 84 % d'entre elles connaissaient leur agresseur et 57 % étaient en situation de *date*<sup>81</sup>.

Ce terrain d'enquête vient infléchir et approfondir la problématisation de la violence sexuelle sur un champ plus restreint associé aux expériences de violence sexuelle des étudiant-es : les liens entre violence sexuelle et rapports de séduction, autour de « l'invention du *date rape*<sup>82</sup> », selon l'expression d'Éric Fassin. Il faut cependant à mon sens relativiser le caractère inédit du concept : Brownmiller par exemple utilise l'expression en soulignant

---

77. Mary P. Koss et Cheryl J. OROS, « Sexual Experiences Survey : A research instrument investigating sexual aggression and victimization. », *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 50, n° 3, 1982, p. 455-457 ; Mary P. Koss, « The Hidden Rape Victim : Personality, Attitudinal, and Situational Characteristics », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 193-212 ; Mary P. Koss, Christine A. GIDYCH et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape » [1987], *op. cit.*

78. Ellen SWEET, « Date Rape : The Story of an Epidemic and Those Who Deny It » [1985], *op. cit.*, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 10-20.

79. Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*

80. Voir la présentation méthodologique de Koss à la fin de l'ouvrage *I Never Called It Rape* (*Ibid.*).

81. Rarement traduite en français, l'expression désigne le viol à l'occasion d'un *date*, un concept doté d'une très forte spécificité culturelle. Institution initialement très codifiée dans la société américaine en particulier, le *date* désigne au sens restreint un rendez-vous de type amoureux avec une personne avec laquelle on pourrait avoir potentiellement une relation amoureuse ou sexuelle, ou avec qui l'on a déjà ce type de relation. Dans des sens élargis, le *date* peut désigner la relation amoureuse et/ou sexuelle régulière elle-même, tant que l'on n'est pas dans la sphère du mariage ou de la cohabitation. Retenons que le *date rape* désigne un viol commis par une personne avec qui la victime a déjà un lien sexuel ou amoureux, ou avec qui elle entretient une interaction où un tel lien est codé comme une potentialité, mais qui n'est pas un conjoint ou un époux. Le *date rape* couvre donc un spectre très large de situations et de relations, qui vont du viol par un petit ami à celui qui est commis par un quasi-inconnu avec qui on a flirté dans un bar ou une soirée — intégrant alors des interactions ponctuelles uniquement sexuelles qui ne seraient pas strictement désignées par le concept de *date* (mais plutôt par celui de *casual sex*).

82. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*, p. 153.



combien cette forme particulière de viol peine à être reconnue par la justice et renvoie à des normes de comportements spécifiques qui rendent certaines formes de résistance improbables<sup>83</sup>. L'isolement de la problématique du *date rape* ouvre cependant la possibilité d'une réflexion spécifique sur les normes érotiques, là où Brownmiller ne faisait qu'esquisser un conflit de normes et d'interprétation des comportements liés à la séduction entre hommes et féministes :

la plupart des hommes semblent considérer qu'une femme qui se livre à des jeux sexuels (*sex play*), mais s'arrête avant d'avoir eu des rapports sexuels, est coupable non seulement de conduite irréfléchie (*precipitant behavior*), mais de conduite cruelle et provocante, inexcusable. De notre côté, mes sœurs féministes et moi voulons affirmer que ce comportement est parfaitement admissible et tout à fait dans les limites de la décence humaine et des décisions rationnelles<sup>84</sup>.

L'émergence d'un cadre législatif propre au cadre universitaire accompagne et renforce la continuité des mobilisations étudiantes et des réflexions féministes sur les campus : l'interdiction en 1972 des discriminations fondées sur le sexe pour tout programme éducatif subventionné par l'État fédéral donne une base forte à un traitement par les universités des violences sexuelles entre ses membres. En 1990, le Clery Act, une loi qui porte sur la sécurité des campus, institutionnalise la formalisation du traitement des violences sexuelles, la communication sur la prévalence dans les universités et favorise le développement de programmes de prévention.

En parallèle, on note une évolution de l'appréhension du phénomène : pour les féministes des années 1970, le viol est conçu comme un outil de contrôle politique de *toutes les femmes* par la peur qu'il suscite<sup>85</sup>. On glisse à la fin des années 80 vers une appréhension plus individuelle au prisme des conséquences traumatiques de la violence sexuelle, centrée sur les victimes et sur les « coûts personnels et émotionnels de la violence sexuelle<sup>86</sup> ». L'articulation du militantisme contre les violences sexuelles à la lutte contre l'oppression des femmes se fait moins nette mais approfondit en retour les différents « segments » de la violence sexuelle en fonction des problématiques qu'ils soulèvent. Comme le note Pauline Delage dans une étude d'une action féministe qui naît en 1990 dans le contexte des polémiques sur le *date rape*, « The Clothesline Project », le sujet politique interpellé n'est plus le groupe des femmes mais un groupe à la fois plus spécifique et plus large, fondé sur la figure du *survivor* : « Au problème original dénoncé par les féministes – l'oppression des femmes – se substitue celui de l'acte subi, la violence, segmenté en différents problèmes

83. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 257.

84. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 429 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 354.

85. Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness* [1979], *op. cit.* ; Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*

86. Rachel LONEY-HOWES, « The Politics of the Personal : The Evolution of Anti-rape Activism From Second-Wave Feminism to #MeToo », dans Bianca Fileborn et Rachel Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the Politics of Social Change*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2019, p. 21-35.

sociaux<sup>87</sup> ». Cette évolution permet notamment une attention croissante mais tardive aux violences sexuelles dont des hommes sont victimes, ainsi qu'aux violences qui se produisent entre personnes de même sexe<sup>88</sup>.

La signification attribuée à l'action des hommes et la figure du violeur évoluent aussi avec l'émergence du *date rape* comme paradigme de la réflexion sur le viol : si les féministes des années 70 soutenaient que le violeur était un homme « banal », c'était tout de même une figure de violeur dominé du point de vue social et racial dont Brownmiller problématisait la surreprésentation statistique dans les rares données disponibles<sup>89</sup>. Dès lors que la quantification statistique se construit directement auprès de la communauté étudiante fréquentant une université, la figure-type du violeur peut prendre les traits non seulement d'un proche, mais d'un adolescent ou d'un étudiant blanc de classe moyenne. Sans polariser des discours qui présentent de vraies continuités dans leur appréhension d'une violence structurelle ancrée dans une culture sexuelle inégalitaire, le discours sur la violence sexuelle des années 70 colorait l'acte d'une intention de dominer et de détruire, d'émotions de haine et de mépris<sup>90</sup>. Au contraire, le discours sur le *date rape* met plutôt en avant une figure d'agresseur encore à éduquer, partiellement victime d'une culture masculine qui le conduit à traiter les femmes comme des objets mais qui n'a visiblement que rarement conscience d'avoir violé (l'étude de Koss montre ainsi que 8 % des étudiants ont violé ou tenté de violer des femmes qu'ils connaissaient âgées de plus de quatorze ans, mais 1 % d'entre eux seulement caractérisent leurs actes comme « viol » avec certitude<sup>91</sup>). La diversité des émotions engagées est davantage mise en avant : « les hommes présentent une variété d'émotions qui vont du sentiment d'innocence à la malveillance en passant par le sentiment de culpabilité<sup>92</sup> ».

Ce déplacement est aussi celui qui rend possible un discours pédagogique orienté vers les hommes, qui se propose d'énoncer de nouvelles normes érotiques, en particulier en faveur d'une meilleure communication. Ce dernier point est associé au développement de

87. Pauline DELAGE, « This is what feminism looks like. Lutter contre les violences sexuelles, (re)présenter un sujet politique », *Miranda*, n° 12, 24 février 2016.

88. Aux États-Unis, les travaux de Cindy Struckman-Johnson amorcent un travail statistique à partir de 1988 sur des échantillons incomparablement plus faibles que ceux de Koss (Cindy STRUCKMAN-JOHNSON, « Forced Sex on Dates : It Happens to Men, too », *Journal of Sex Research*, vol. 24, 1988, p. 234-241). En 2007, Koss et ses collègues actualisent le *Sexual Experiences Survey* élaboré en 1987 où n'étaient jusqu'alors prises en compte que les violences sexuelles exercées par des hommes sur des femmes, pour en éliminer les biais (Mary P. Koss *et al.*, « Revising the SES : A Collaborative Process to Improve Assessment of Sexual Aggression and Victimization », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 31, n° 4, décembre 2007, p. 357-370).

89. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 174-209. Il s'agit d'un problème important de son ouvrage, très discuté par la suite et lié au type de statistiques dont dispose Susan Brownmiller pour son étude (les travaux du criminologue Menachem Amir qui constituent au début des années 1970 la seule référence statistique disponible pour les féministes et qui sont fondés sur les données de police de la ville de Philadelphie pour les années 1958 et 1960).

90. Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness* [1979], *op. cit.*

91. Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 130.

92. « men display a range of emotions from innocence to guilt to malevolence » (*Ibid.*, p. 139).

l'hypothèse de la *miscommunication*, que l'on trouve énoncée — avec certaines réserves — par Warshaw : « les hommes et les femmes interprètent souvent différemment les signaux de comportement et même la parole directe<sup>93</sup> ». Cette hypothèse, très débattue et critiquée par la suite (j'y reviendrai), inscrit cette fois le conflit interprétatif à l'intérieur même de l'interaction interindividuelle et le viol n'est en quelque sorte que sa conséquence.

Si la France reste relativement à l'écart de la production du *date rape*, la thématique du harcèlement sexuel, largement élaborée dans les années 70 aux États-Unis et portée en particulier par Catharine MacKinnon, fait l'objet d'une réception française. Comme l'a montré le travail d'Abigail Saguy<sup>94</sup>, l'élaboration juridique du harcèlement résulte d'une stratégie contextuelle qui conduit les féministes à obtenir des jurisprudences qui reconnaissent le harcèlement comme discrimination au travail fondée sur le sexe, déjà dotée d'un cadre juridique (« title VII ») : le marché du travail est en effet le seul domaine où de telles garanties sont accordées, parce que la conception américaine veut le marché soit « juste ». La jurisprudence obtenue est confirmée par la Cour Suprême en 1986 et un autre jugement de la Cour Suprême en 1998 confirme que la responsabilité de l'employeur est engagée, renforçant la mise en place de règlements (dans une interprétation par les employeurs qui sera davantage orientée par des exigences de productivité et de professionnalisme). En France, l'exemple américain est de plus en plus relayé par la presse au cours des années 80, de façon favorable<sup>95</sup>. Le transfert vers la France se produit dans un contexte institutionnel très différent. L'Association contre les Violences faites aux Femmes au Travail (AVFT), créée en 1985, élabore une proposition de loi à l'occasion de la réforme du Code pénal. Le harcèlement sexuel s'insère alors parmi les violences sexuelles, plutôt que comme forme particulière de discrimination : l'enjeu de genre lié au harcèlement disparaît donc du cadre juridique français, ainsi que la responsabilité de l'employeur qui reste très limitée dans un contexte de préférence française envers l'État comme arbitre.

Alors que le cadre américain bénéficiait d'une réception dans la presse jusque-là favorable, le vote de la loi sur le harcèlement sexuel marque un tournant avec l'émergence contre les revendications féministes, dans les années 90 en France, d'un discours hostile et spécifique, d'« une rhétorique antiaméricaine qui [...] accusait d'importer en France les excès du puritanisme et de la guerre des sexes américains<sup>96</sup> ». C'est aussi le moment où l'affaire Anita

93. « men and women often interpret behavior cues and even direct conversation differently » (*Ibid.*, p. 82). Warshaw émet tout particulièrement des réserves sur l'utilité d'une plus grande clarté de communication de la part des femmes, le point qui soulève d'une façon générale le plus de critiques à l'encontre de la théorie de la *miscommunication*.

94. Abigail C. SAGUY, « Les conceptions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux États-Unis », *Travail, genre et sociétés*, n° 28, n° 2, 7 novembre 2012, p. 89-106.

95. Marie-Victoire LOUIS, « Harcèlement sexuel et domination masculine », dans Christine Bard (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 401-405.

96. Abigail C. SAGUY, « Les conceptions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux États-Unis » [2012], *op. cit.*

Hill, dans laquelle Clarence Thomas est accusé de harcèlement sexuel pendant le processus de confirmation de sa nomination comme juge de la Cour Suprême, est reçue en France sur le mode de l'incompréhension et du culturalisme<sup>97</sup>. Ce contexte favorise la cristallisation de l'idée d'une tradition de séduction typiquement française et prépare la querelle du « féminisme à la française ». Pour mettre à distance ce culturalisme simpliste, il convient pourtant, pour Fassin, de remettre en lumière les vifs conflits qui se jouent au même moment aux États-Unis, qu'ignore l'idée d'une opposition entre d'un côté un puritanisme américain, de l'autre une culture française où hommes et femmes coexistent harmonieusement.

Les années 1990 aux États-Unis voient en effet en réalité émerger leur propre discours sur les « excès » autour du *date rape*, avec une offensive à la fois conservatrice et « post-féministe » selon l'expression de Fassin, la première reprochant aux féministes de donner trop de contrôle aux femmes dans la sexualité, la deuxième — rassemblant plus particulièrement des autrices libertariennes — de reconstruire une norme victorienne de la conduite féminine et de trahir l'idéal de libération sexuelle<sup>98</sup>.

Il est explicitement reproché aux féministes du *date rape* de porter une définition du viol bien trop extensive, qui persuaderait toute femme qui n'a pas donné un consentement explicite qu'elle a en fait été violée<sup>99</sup>. En allant au-delà de « la violence physique ou la menace de violence physique<sup>100</sup> », cas auxquels devrait se limiter le terme de viol, l'extension de sens des féministes dissimulerait derrière des statistiques effrayantes de simples expériences sexuelles peu satisfaisantes :

Le viol et le harcèlement sexuel existent. Mais entre le crime et la plénitude sexuelle, il existe des eaux troubles<sup>101</sup>.

Nous sommes tous d'accord sur le fait que le viol est une chose terrible, mais nous ne sommes plus d'accord sur ce qu'est le viol. La définition actuelle s'est étendue bien au-delà des bleus et des couteaux, des menaces de mort et de la violence pour inclure la pression émotionnelle et l'influence de l'alcool. Les frontières entre le viol et le sexe commencent à devenir floues<sup>102</sup>.

Ce qui fait clairement partie du programme féministe — réinscrire le viol dans un continuum de la sexualité en contexte patriarcal — est précisément ce qui pose problème ici : pour Katie Roiphe, le problème est que l'on se retrouve face à des situations où « un viol

97. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*

98. *Ibid.*

99. Camille PAGLIA, « Rape : a Bigger Danger than Feminists Know », *New York Newsday*, 27 janvier 1991, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 21.

100. Katie ROIPHE, « Rape Hype Betrays Feminism », *The New York Times Sunday Magazine*, 13 juin 1993, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 160.

101. « Rape and sexual harassment are real. But between crime and sexual bliss are some cloudy waters » (Sarah CRICHTON, « Sexual Correctness : Has It Gone Too Far », *Newsweek*, 25 octobre 1993).

102. « We all agree that rape is a terrible thing, but we no longer agree on what rape is. Today's definition has stretched beyond bruises and knives, threats of death or violence to include emotional pressure and the influence of alcohol. The lines between rape and sex begin to blur » (Katie ROIPHE, « Rape Hype Betrays Feminism » [1993], *op. cit.* reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 150-151).

pour telle personne pourrait être une mauvaise soirée pour une autre » (« one person's rape may be another person's bad night »)<sup>103</sup>. Le continuum féministe où pouvait s'étendre le champ du concept de viol (indépendamment du choix de criminaliser ou non les situations) est donc réinterprété du côté d'une sexualité imparfaite mais consentie, faisant partie de la complexité de la vie et de la sexualité : « La vraie vie est compliquée, traversée par des malentendus et des contradictions<sup>104</sup> ». Dans cette perspective, tenter de contrôler les comportements des hommes se ferait au détriment d'un apprentissage nécessaire aux femmes, de leur agentivité et de leur responsabilité puisqu'elles seraient maintenues dans un statut infantilisant de victimes potentielles perpétuelles.

Pour d'autres actrices de ce *backlash* comme Camille Paglia, c'est plus fondamentalement l'utopie érotique féministe qui est dénoncée tantôt comme la prescription illégitime dans le champ de la sexualité de la douceur, de l'égalité et du respect au détriment d'autres aspects (le désir fou, l'agressivité, l'ambivalence), tantôt comme une illusion face à l'inévitabilité d'une masculinité essentiellement agressive qui doit être acceptée comme telle par les femmes<sup>105</sup>.

Au début des années 90, l'adoption d'un règlement de consentement par une petite université de premier cycle de l'Ohio, l'Antioch College, cristallise l'attention médiatique : ce règlement proposé par des étudiantes féministes et adopté par la communauté éducative requiert pour toute interaction sexuelle qui n'est pas mutuellement initiée un consentement explicite entre partenaires. Il est accueilli comme la preuve la plus éclatante des excès autour du *date rape* et du « sexuellement correct », excès hyperbolisé par le motif du « contrat » que devraient sous peu signer devant témoin des partenaires avant de s'engager dans une relation sexuelle. Pour ses détracteurs, le règlement d'Antioch instaure une sexualité « au milieu des points-virgules<sup>106</sup> » contrainte par des règles excessivement complexes qui finissent par donner mal à la tête.

Cette forte conflictualité américaine autour des propositions normatives des féministes contraste avec la réception française des débats sur la violence sexuelle et les normes de séduction : en revendiquant une culture sexuelle fondamentalement différente, la France peut prétendre que le problème est inexistant ou déjà réglé de longue date. Pour Éric Fassin, il faut cependant plutôt y voir un refus de penser les relations de pouvoir dans la séduction

103. La critique de Roiphe s'adresse tout particulièrement à la réflexion féministe sur les formes de coercition verbale qui relèvent de la pression affective. Il faut toutefois noter que l'étude de Koss, attaquée directement par Roiphe plus tôt dans son texte, étudie justement ces formes de pression sans les catégoriser comme viols.

104. « Real life is messy, rife with misunderstandings and contradictions » (Sarah CRICHTON, « Sexual Correctness : Has It Gone Too Far » [1993], *op. cit.*).

105. Camille PAGLIA, « Rape : a Bigger Danger than Feminists Know » [1991], *op. cit.*, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 21-25.

106. George F. WILL, « Sex Amidst Semicolons », *Newsweek*, 4 octobre 1993, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 93.

hétérosexuelle et finalement d'une « occultation des tensions<sup>107</sup> ».

## 1.5. Séduction hétérosexuelle et violence sexuelle : l'approfondissement des interactions

### 1.5.1. Les cadres interprétatifs du consentement et de la coercition

Une difficulté pour appréhender la conceptualisation féministe de la violence sexuelle est que le cadre conceptuel d'ensemble fait coexister plusieurs perspectives, plusieurs cadres interprétatifs qui dépendent aussi de contextes d'application différents. Ces variations de perspective n'ont en elles-mêmes rien d'étonnant : produire une conceptualisation du viol compatible avec les exigences des procédures du droit, construire une théorie de l'articulation entre pouvoir patriarcal et sexualité ou encore élaborer de nouvelles normes érotiques communicables auprès des hommes dans un cadre pédagogique ou communautaire renvoient nécessairement à des usages pratiques différents des concepts associés à la violence sexuelle.

Ainsi dans le même temps où Brownmiller peut reprocher à la pratique juridique sa « confusion [...] quant à ce qui constitue un viol et ce qui constitue des rapports sexuels mutuels<sup>108</sup> », par opposition à la clarté ou l'évidence de cette délimitation pour les femmes, elle dénonce les normes sexuelles et le système de genre précisément comme la source de cette confusion. Par conséquent, les féministes peuvent à la fois dénoncer cette confusion et produire une conceptualisation continue de l'hétérosexualité comme un lieu de domination, indépendamment du plaisir érotique des femmes ou de leur consentement sexuel apparent. Andrea Dworkin invite par exemple dans *Intercourse*, en 1987, à envisager que les rapports sexuels entre hommes et femmes puissent déjà signifier la domination, la frontière posée par « ce que la société reconnaît comme du viol » masquant une continuité qui doit toujours être réexaminée :

Avec le coït, les us sont déjà imprégnés de l'excitation et du dérèglement des abus; et cette violence n'est reconnue socialement comme telle que si le coït est pratiqué si imprudemment ou si violemment ou de façon si stupide que l'homme a lui-même signé une confession par sa façon de commettre l'acte. Ce que le coït *est* pour les femmes et ce qu'il *fait* à l'identité, à l'intimité, à l'amour-propre, à l'autodétermination et à l'intégrité des femmes sont des questions interdites; et pourtant, comment une femme radicale ou toute femme en quête de liberté peut-elle ne pas poser précisément ces questions? [...]

Le coït a lieu dans le contexte d'un rapport de pouvoir qui est omniprésent et incontournable. Le contexte où se situe l'acte, quel que soit le sens de l'acte en soi, en est un où les hommes exercent sur les femmes un pouvoir social, économique, politique et physique. [...]

107. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*, p. 184.

108. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 466.

Le coït en tant qu'acte exprime souvent le pouvoir des hommes sur les femmes. Sans être ce que la société reconnaît comme du viol, il est ce que la société reconnaît — lorsqu'on la pousse à l'admettre — comme de la domination<sup>109</sup>.

Dérangeante, radicale et souvent caricaturée, la perspective de Dworkin invite à déstabiliser la perspective réformatrice<sup>110</sup> qui doit de son côté nécessairement proposer une ligne entre l'acceptable et l'inacceptable. Elle y oppose l'utopie d'une égalité réelle et d'une reconnaissance de l'humanité d'autrui dans la sexualité.

L'idée d'une communauté de codes érotiques entre hétérosexualité « ordinaire » et violence sexuelle n'est pourtant pas propre à Dworkin : c'est une intuition féministe absolument structurante pour la conceptualisation du viol, que l'on trouve formulée dans un très grand nombre des textes féministes :

De nombreux viols prolongent tout simplement les échanges hétérosexuels, dans lesquels la demande masculine et la réticence féminine sont ordinaires et formalisées. Bien que le viol soit une forte exagération du pouvoir sexué, il contient les codes et les rituels de la rencontre, de la séduction et de la conquête hétérosexuelles<sup>111</sup>.

les rapports hétérosexuels ne se résument pas pour les femmes au consentement ou au viol, mais s'inscrivent dans un *continuum* passant du choix aux pressions, puis à la contrainte et à l'usage de la force [...]. Le concept de *continuum* suggère que le plaisir et le danger ne sont pas des contraires s'excluant mutuellement, mais les deux pôles respectivement désirable et indésirable d'un *continuum* de situations<sup>112</sup>.

En partant de l'expérience des femmes, l'évaluation de la contrainte s'affine autour de ce continuum : une même rencontre peut mêler des gestes consentis et d'autres contraints, du plaisir ou du désir et des sentiments beaucoup plus négatifs ; une relation conjugale, de la même façon, peut faire apparaître le viol à l'intérieur de ce continuum.

Mais à l'intérieur de ce continuum, quelles seront alors les lignes de démarcation susceptibles de faire basculer une action dans l'espace de la violence sexuelle, et éventuellement dans le champ du viol ? Est-ce une simple question de degrés ou il y a-t-il des sauts qualitatifs et dans ce cas lesquels ?

Deux grands pôles organisent l'interprétation des interactions sexuelles dès lors que la question du viol est soulevée : le consentement d'une part, la coercition, l'action de contraindre ou de forcer d'autre part. On pourrait penser que le non-consentement et la

---

109. Andrea DWORKIN, *Coïts* [1987], Martin Dufresne (trad.), Paris / Montréal, Syllepse / Remue-Ménage, 2019, p. 143.

110. « Certains efforts cherchent à réformer les circonstances entourant le coït, celles qui contribuent, du moins en apparence, à sa légende et à son legs déshonorants (en termes de droits et de justice). Ces réformes incluent : plus d'égards envers la sensualité féminine avant l'acte ; moins d'agression verbale dans l'expression sexuelle à l'endroit des femmes ; des propos lénifiants sur l'initiative sexuelle des femmes et leurs choix dans les ébats amoureux ; moins d'idéalisation romantique du viol, du moins comme objectif social explicite » (*Ibid.*, p. 144).

111. Paula WEBSTER, *Bound by Love. The Sweet Trap of Daughterhood*, Boston, Beacon Press, 1982, p. 114, cité par Liz KELLY, « Le continuum de la violence sexuelle » [1987], Marion Tillous (trad.), *Cahiers du Genre*, n° 66, n° 1, juillet 2019, p. 17-36.

112. Liz KELLY, « Le continuum de la violence sexuelle » [1987], *op. cit.*

contrainte s'impliquent mutuellement et constituent une frontière nette pour le viol. En réalité, ce n'est pas tout à fait le cas, pour plusieurs raisons :

- Tout d'abord, l'implication logique entre non-consentement et contrainte n'est pas une évidence, historiquement : la définition du viol par la *common law* fait par exemple initialement figurer les deux critères, qui sont tous deux nécessaires. L'examen de la jurisprudence par Estrich montre que les décisions ont pu reconnaître l'un mais pas l'autre : le consentement malgré l'usage contraignant de la force, ou bien le non-consentement sans établir la contrainte<sup>113</sup>. Dans ces deux cas, certes propres à la sphère judiciaire, l'acte n'est donc pas caractérisé matériellement comme un viol.
- Le fait de privilégier l'un ou l'autre critère, sur un plan légal ou conceptuel, continue de diviser les juristes féministes. Estrich soutient que cela importe assez peu, à partir du moment où ce sont les éléments concrets qu'on interprète pour établir le non-consentement ou l'usage de la force qui comptent : le risque est que ce soit toujours l'ancien critère de la résistance qui se dissimule en pratique derrière les deux concepts lorsqu'il faut interpréter les actions. Catharine MacKinnon s'oppose très fermement au critère de consentement, qui aboutirait selon elle toujours à faire le procès de la victime et à définir la ligne « en fonction de ce que B en a pensé, plutôt qu'en fonction de ce que A a fait à B<sup>114</sup> ». Une juriste française comme Catherine Le Magueresse soutient au contraire que le consentement doit être le fondement des définitions de la violence sexuelle, à condition de ne pas le présumer<sup>115</sup>.
- Que l'un ou l'autre de ces critères fasse passer l'interaction dans le champ du viol n'est pas forcément une évidence : certaines féministes peuvent ainsi privilégier des compréhensions graduelles et larges de la coercition sans pour autant avancer que les actes correspondants devraient être nommés « viols », par exemple parce qu'elles prennent pour référence une définition légale du viol plus restrictive. C'est le cas de la méthodologie de l'enquête de Mary Koss qui associe aux questions posées décrivant des actes plusieurs catégories, la catégorie « viol » rassemblant l'usage de la force, la menace d'user de la force et l'usage de l'alcool ou de la drogue tandis que la catégorie « coercition sexuelle » inclut la pression verbale et l'usage d'une position d'autorité<sup>116</sup> pour obtenir une relation sexuelle qui n'est pas souhaitée. D'autres féministes soutiennent que si l'on veut donner davantage de substance et de portée normative au concept de consentement, il est problématique de faire de son absence un critère de

113. Susan ESTRICH, *Real Rape* [1987], *op. cit.*

114. Catharine MACKINNON, « Rape Redefined », *Harvard Law and Policy Review*, n° 10, 2016, p. 431-478.

115. Catherine LE MAGUERESSE, *Les Pièges du consentement. Pour une redéfinition pénale du consentement sexuel*, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2021.

116. Mary P. Koss, Christine A. GIDYCH et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape » [1987], *op. cit.*



délimitation du viol<sup>117</sup>.

Du côté de l'exercice d'une contrainte, on voit donc que la difficulté interprétative engage le statut de tout un ensemble de situations où cette contrainte n'est pas aisément reconnue : insister verbalement ou physiquement jusqu'à ce que la personne cède, instaurer un cadre menaçant implicite, user d'une situation d'autorité, accomplir les gestes sexuels sur l'autre malgré tout, mettre la personne face à un choix impossible...

Du côté du consentement, la variété interprétative est peut-être encore plus marquée. Éric Fassin propose une typologie efficace de quatre cadres interprétatifs du consentement en jeu dans les querelles du *date rape*<sup>118</sup>, dont je reprends ici les lignes directrices<sup>119</sup>. Le grand intérêt de la proposition de Fassin est d'ancrer ces cadres interprétatifs dans une position idéologique mais aussi, pour les cadres interprétatifs féministes, dans des sphères d'application différentes.

### L'« érotique conservatrice » et le non-consentement : refus feint et résistance inutile

L'« érotique conservatrice » constitue un premier cadre interprétatif qui évalue la réussite de la séduction à l'aune de la capacité à transformer un refus en soumission à l'acte sexuel, ce refus étant évalué comme feint, temporaire ou à dépasser. Elle constitue le discours social décrit et dénoncé par l'ensemble des féministes, par exemple par Estrich qui parlait de « no means yes philosophy ».

La description qu'en propose Fassin se heurte cependant à deux difficultés. Premièrement, l'expression « no means yes » ou « non c'est oui » pour en synthétiser la logique obscurcit ce dont il est question exactement. Parle-t-on très précisément d'un « non », d'un refus plus indirect, d'une résistance physique ou de tout signe de non-consentement ? Quand bien même des interprètes mobiliseraient cet imaginaire, les deux évaluations suivantes sont-elles équivalentes : (1) l'interaction est consentie car un « oui » a succédé à un « non » dans l'interaction sexuelle ; (2) l'interaction est consentie car malgré le refus initialement indiqué, on n'observe finalement pas de résistance physique. C'est précisément ce deuxième type d'interprétation que met en évidence Estrich dans son étude des décisions de justice,

117. Manon GARCIA, *La Conversation des sexes* [2021], *op. cit.*, p. 181-221.

118. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*, p. 169-180.

119. Je modifie en particulier les termes que choisit Fassin pour construire sa typologie, qui s'appuie sur des formes-slogans « non c'est oui », « non c'est non », « oui c'est non » et « oui c'est oui ». Or le statut du mot n'est pas forcément clarifié : chaque cadre cite-t-il un slogan existant ? Vaut-il comme métaphore de l'accord et du refus ou doit-on le comprendre littéralement, comme un élément discursif de l'échange érotique ? Je remplace donc ces expressions par une description plus conceptuelle. Je m'éloigne également de certaines étiquettes qui me semblent porter à confusion : Fassin parle ainsi de « féminisme culturel » pour la position de Dworkin et MacKinnon, et de « féminisme radical » pour la défense du consentement affirmatif. Dans la mesure où Dworkin et MacKinnon sont fréquemment associées au féminisme radical, ce choix me semble porter à confusion.

dès lors qu'il existe un cadre qui légitime que l'interaction soit sexuelle. Un deuxième problème est que les données empiriques qui pouvaient donner du crédit à l'hypothèse d'un refus feint effectif dans les interactions sexuelles consenties entre hommes et femmes ont depuis été largement révisées (voir *infra*, p. 234).

La contrepartie de l'érotisation du refus peut bien être d'évaluer le consentement à l'aune du degré de résistance opposée. On retrouve à cet égard la logique ancienne d'une résistance absolue et persistante (*utmost resistance*) nécessaire à prouver l'absence de consentement en droit : tout affaiblissement des refus ou de la résistance lorsque ceux-ci sont ignorés sera interprété comme un consentement progressif ou une forme d'abandon à son propre désir. Ce cadre interprétatif est aussi logiquement aisément activé lorsque le contexte de l'interaction semble déjà amoureux ou sexuel.

### Un consentement toujours douteux : approches critiques du consentement

Un second cadre interprétatif, féministe et ancré dans l'analyse des rapports de genre, fait peser un soupçon fort sur la possibilité même d'un consentement libre dans un contexte de domination masculine. Il ne s'agit pas pour autant de faire de toute relation sexuelle un viol, comme le rappelle Fassin<sup>120</sup>, mais de tirer toutes les conséquences d'une inscription du viol dans la compréhension du sens de la sexualité hétérosexuelle. Ce féminisme porte d'abord une proposition théorique, politique et critique forte sur la domination masculine.

La position plus spécifique de MacKinnon dans « On Coercion and Consent » sur le consentement repose aussi sur le double critère de coercition et de consentement, dont on a vu plus haut qu'il avait permis des interprétations où ces éléments n'étaient pas contradictoires. C'est bien en rupture avec l'idée qu'« une relation sexuelle avec l'usage de la force ou de la coercition [puisse] être ou devenir consensuelle<sup>121</sup> » que le consentement est examiné avec soupçon. Autrement dit, pour MacKinnon, le consentement est un critère sans intérêt : d'un côté son absence *devrait* être impliquée par la coercition, de l'autre sa présence n'indique pas la réciprocité des désirs. Pourtant, si l'on s'appuie sur le critère de force, comment faire lorsque cette force est érotisée ou qu'elle est intégrée aux scripts de l'interaction sexuelle ?

À beaucoup d'égards, l'approche critique de MacKinnon à cette époque se rapproche de celle d'Estrich concernant les problématiques d'interprétation, si ce n'est que MacKinnon ne tranche pas dans cet article en faveur d'une solution minimale : elle radicalise au contraire le problème d'interprétation dans la mesure où aucune solution n'est praticable pour faire reconnaître le viol tant que cette solution interviendrait dans un contexte où les hommes

120. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*, p. 172.

121. Catharine MACKINNON, « Rape : On Coercion and Consent », dans *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989, p. 172.

ont la capacité politique d'imposer leurs significations.

### Le refus suffisant pour définir le viol : un compromis pratique

Parce qu'il existe une nécessité pratique d'évaluer les actes dans un contexte juridique, un troisième cadre interprétatif fait de l'expression d'un simple refus le critère minimal du non-consentement. Ce non-consentement définit alors le seuil du viol lorsque le refus n'est pas respecté. Le slogan féministe « non c'est non » correspond à cette conceptualisation.

C'est ce qui distingue la position d'Estrich de celle de MacKinnon : là où la seconde reste dans l'aporie politique du consentement, la première, sans surévaluer le pouvoir du droit, pose un compromis stratégique qui consiste à peu ou prou à élever le niveau d'exigence de l'attention des hommes aux non-consentements exprimés sous forme de refus, quand bien même un travail plus large serait nécessaire au niveau culturel pour imposer l'interprétation féministe du consentement : pour Estrich, on peut attendre cela d'un « homme raisonnable ».

La position que Fassin qualifie de « libérale » s'inscrit bien dans une perspective juridique qui restreint à l'expression explicite du non-consentement le seuil du viol dans son appréhension légale. Cela n'exclut absolument pas pour Estrich une critique des conditions dans lequel un consentement (un « oui ») ou une absence de non-consentement sont produits<sup>122</sup> (une petite partie de ces contraintes étant de toute façon bien prises en compte par la loi) : dans ce contexte spécifique du droit, la capacité des femmes à consentir reste simplement une nécessité logique et théorique pour que son refus ait une signification, quand bien même, reconnaît Estrich, refuser est tout sauf simple dans les conditions existantes.

La position qu'adopte Estrich vis-à-vis du débat qui oppose à l'intérieur de la réflexion féministe l'affirmation « le viol c'est du sexe » à l'affirmation « le viol c'est de la violence (pas du sexe) » témoigne de ce même usage pragmatique des concepts : Estrich comprend très bien qu'il s'agit de choisir stratégiquement et théoriquement entre d'une part une position descriptive sur ce qu'est la sexualité (un phénomène dans la continuité du viol), et d'autre part une position normative sur ce qu'elle devrait être (incompatible avec la violence et donc avec le viol)<sup>123</sup>.

En ce sens, sa position donne à la loi et à la théorisation du viol une première fonction pédagogique de soutien à un horizon normatif qui n'est pas encore actualisé : le simple respect du refus n'en est pas l'aboutissement, mais une première étape qui n'est pas encore

122. « For myself, I am quite certain that many women who say yes to men they know, whether on dates or on the job, would say no if they could. I have no doubt that women's silence sometimes is the product not of passion and desire but of pressure and fear. Yet if yes may often mean no, at least from a woman's perspective it does not seem so much to ask men, and the law, to respect the courage of the woman who does say no and to take her at her word. » (Susan ESTRICH, *Real Rape* [1987], *op. cit.*, p. 102).

123. *Ibid.*, p. 82.

atteinte puisqu'au moment où elle écrit, le refus exprimé des femmes ne suffit pas encore, en pratique, à faire reconnaître le viol par toutes et tous.

### Les éthiques sexuelles du consentement positif : une approche dense de la communication érotique

La proposition des féministes d'Antioch College, adoptée comme règlement par leur institution, marque le point de départ médiatique d'un quatrième cadre interprétatif et normatif : un féminisme qui prescrit une norme de consentement positif, par opposition à un consentement qui serait interprété à partir de la simple absence de non-consentement.

Pour Fassin, l'originalité de cette conceptualisation est qu'elle permet de produire des normes sexuelles fondées sur un désir féminin, « ouvrant à la politique tout le champ de l'érotique (et non pas seulement de la violence sexuelle) » en posant non plus seulement la femme comme sujet de droit mais comme sujet désirant : « la femme n'est plus seulement libre de refuser son consentement, mais aussi de le donner, de lui donner voix<sup>124</sup> ».

Un trait marquant de ce cadre d'interprétation du consentement est qu'il fait tomber les enchaînements d'actions ou autorisations implicites, faisant de chaque geste, de chaque interaction, une nouvelle occasion pour les individus — même en couple, même ayant déjà eu des relations sexuelles — de régler leurs désirs.

Comme le souligne Kittay qui défend le règlement en 1997, le contexte communautaire de ce règlement, négocié et réévalué avec les étudiant-es, articulé à des discussions régulières, est essentiel à sa compréhension<sup>125</sup> : le règlement définit la bonne conduite attendue entre étudiant-es dans le cadre de l'université mais ne sert pas alors de critère pour des condamnations pénales pour viol (ses implications disciplinaires sont plus incertaines). Ce statut intermédiaire lui confère aussi une certaine fortune pédagogique : la norme concerne tout le monde et énonce une exigence concrète qui n'est donc pas seulement examinée en cas de préjudice. Par ailleurs, ne pas respecter cette norme est inacceptable, mais rien ne dit qu'il s'agit de viol.

Cela explique le lien étroit entre consentement positif et programmes d'éducation au consentement dans le mouvement féministe contre le viol, si l'on pense par exemple à ceux développés par le groupe d'hommes pro-féministes « Men Stopping Rape ». En l'absence de consentement verbal, une interaction sexuelle est « plus susceptible d'être un viol<sup>126</sup> » et c'est un risque dont les éducateurs invitent les jeunes hommes à se prémunir en s'assurant du consentement, tantôt décrit comme un accord verbal, tantôt comme une situation plus

124. Éric FASSIN, *Le Sexe politique* [2009], *op. cit.*

125. Eva Feder KITTAY, « AH! My Foolish Heart : A Reply to Alan Soble's "Antioch's « Sexual Offense Policy » : A Philosophical Exploration" », *Journal of Social Philosophy*, vol. 28, n° 2, septembre 1997, p. 153-159.

126. Michael BIERNBAUM et Joseph WEINBERG, « Men unlearning rape », *Changing Men*, n° 22, 1991.

large de contrôle partagé. En même temps qu'il écarte la possibilité du viol, le consentement est investi d'une valeur morale propre, avec un contenu très dense :

Pour nous, le consentement est le processus continu de discussion verbale, explicite, un dialogue, bref ou étendu, une étape à la fois, vers un « oui » exprimé par les deux partis et la reconnaissance partagée qu'à ce moment précis dans ce que nous faisons ensemble chacun est à l'aise et en sécurité. Le consentement est ce qui établit que l'interaction [...] se fait entre des personnes qui ont le même pouvoir. Nous nous sentons suffisamment en sécurité pour dire tout ce que nous avons besoin de dire [...] pour nous protéger d'une violation. Les deux partis sont autonomes à chaque moment et peuvent changer d'avis à tout moment. Nous partageons le contrôle de la situation avec l'autre. Notre responsabilité est d'être aussi sûr que possible que ce que nous faisons n'est pas vécu comme une violation<sup>127</sup>.

La centralité de l'explicite et de la verbalisation par le langage dans l'expression positive du consentement sont des points qui vont être débattus y compris par des féministes adhérant à l'idée d'une responsabilité des partenaires de s'assurer du désir de l'autre plutôt que de simplement respecter des refus<sup>128</sup>. Il faut toutefois souligner dans le cas précis d'Antioch que l'expression physique du consentement reste visiblement ouverte, et surtout que l'explicitation du consentement n'est exigée que « si le contact ou le comportement sexuel n'est pas mutuellement et simultanément initié<sup>129</sup> » : le fondement normatif de la sexualité est son caractère mutuel, marqué par la réciprocité des gestes (que le règlement ne désigne pas à proprement parler comme un consentement, mais comme ce qui rend le consentement superfétatoire). Avec ce cadre interprétatif du consentement affirmatif, le consentement devient un processus interactif sur lequel on peut interroger l'agresseur et non plus seulement la victime.

Fassin voit dans le règlement d'Antioch le symptôme d'un déplacement possible du discours féministe de la proscription à la prescription, qui se construit de toute façon à l'intersection des deux réflexions précédentes. Il me semble qu'il faut aussi y voir une conceptualisation qui se situe du côté de l'éthique ou de la morale sexuelle, là où la réflexion de MacKinnon par exemple refuse explicitement de soulever des questions morales et fait de l'analyse politique le cœur de la conceptualisation du consentement.

127. « To us, consent is the continual process of explicit, verbal discussion, a dialogue, brief or extended, taken one step at a time, to an expressed "yes" by both parties and a shared acknowledgment that at this moment what we are doing together is safe and comfortable for each of us. Consent is what establishes that the interaction (including sex) is between equals in power. We feel safe enough to say anything we need to [...] to protect ourselves from violation. Both parties are autonomous at each moment and can change their minds at any time. We share control of the situation with each other. Our responsibility is to be as sure as possible that what we are doing is not felt as violation » (Michael BIERNBAUM et Joseph WEINBERG, « Conversations of Consent. Sexual Intimacy without Sexual Assault », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 93).

128. Eva Feder KITTAY, « AH! My Foolish Heart » [1997], *op. cit.*; Kate Lockwood HARRIS, « Yes Means Yes and No Means No, but both these Mantras Need to Go : Communication Myths in Consent Education and Anti-Rape Activism », *Journal of Applied Communication Research*, vol. 46, n° 2, Routledge, 4 mars 2018, p. 155-178; le règlement d'Antioch College est initialement légèrement ambigu sur ce point. Il a ensuite été révisé pour intégrer plus explicitement le langage non verbal.

129. Règlement d'Antioch College, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 287.

Les propositions pour faire de ce cadre interprétatif du consentement affirmatif non seulement un fondement de la définition du viol mais son fondement légal sont plus récentes mais elles existent : le Canada adopte une définition proche du consentement en 1992 malgré de nouveaux problèmes d'interprétation de ce qui peut indiquer le consentement et la Suède construit un cadre similaire lorsqu'elle réforme en 2018 sa définition du viol<sup>130</sup>.

Si les éthiques sexuelles du consentement affirmatif ouvrent un champ de description très dense des façons de consentir ou d'indiquer et de comprendre l'absence de consentement, encore faut-il préciser qu'elles indiquent surtout ce qui doit avoir la priorité parmi un ensemble de signes potentiellement multiples. En un sens, l'érotique conservatrice est elle aussi un système interprétatif très dense et très complexe : elle donne simplement la priorité au moindre signe qui pourrait indiquer le désir derrière le refus ou après le refus en érigeant ces signes en consentement. Les éthiques sexuelles féministes inversent cette logique : parmi la diversité des messages échangés lors d'une interaction sexuelle et qui peuvent comporter des consentements initiaux ou l'expression d'un désir, la priorité interprétative est donnée à ce qui pourrait le remettre en cause. Là où dans l'érotique conservatrice, le refus est toujours temporaire et le consentement à produire en l'ignorant, le consentement affirmatif est au contraire à l'affût de ce qui pourrait le révoquer.

Ce ne sont donc pas strictement les mêmes éléments qui sont interprétés de façon antagoniste, mais les ambivalences sémantiques ou contradictions potentielles qui aboutissent à des instructions éthiques différentes : la bouche peut dire « non » et les yeux dire « oui » dans les deux cas. Ce sont bien les conclusions éthiques sur ce qu'il convient de faire ensuite qui s'opposent : poursuivre malgré tout ou lever l'ambiguïté<sup>131</sup>. C'est pourquoi il faut peut-être à cet égard relativiser la dimension strictement sémantique de ces cadres au profit de leur dimension éthique, de leur relation à l'*agir*. Interpréter la violence sexuelle dans une scène, pour cette raison, sera aussi un postulat sur ce que devaient faire les personnages à l'intérieur de situations sémantiquement ambivalentes.

### 1.5.2. Une granularité plus fine des interactions sexuelles

Cet approfondissement conceptuel de la coercition et du consentement par les féministes va de pair avec une exploration des interactions sexuelles avec des outils d'une granularité plus fine. Ce travail trouve son fondement dans la critique d'une conception de la sexualité hétérosexuelle où la pénétration vaginale constitue l'aboutissement et la syn-

130. Catherine LE MAGUERESSE, *Les pièges du consentement* [2021], *op. cit.*, p. 142-146.

131. Sur ce point, je m'appuie en particulier sur les remarques de Harris à propos des « mantras » féministes comme « oui c'est oui », « sans oui c'est non » ou « non c'est non ». Si j'ai éliminé par souci de clarification ces slogans de la structure typologique formulée par Fassin, c'est pour éviter d'avoir à trancher entre une interprétation littérale ou conceptuelle de ces slogans : leur portée littérale est vivement critiquée par Harris, à qui j'emprunte en revanche la distinction décisive entre sémantique et éthique (Kate Lockwood HARRIS, « Yes Means Yes and No Means No, but both these Mantras Need to Go » [2018], *op. cit.*).

thèse d'une interaction, résorbant ou absorbant finalement tout dans son champ. D'une part, la conceptualisation du viol peut devenir le paradigme d'un ensemble d'interactions plus banales où se joue déjà une coercition sans qu'il y ait pour autant de pénétration. D'autre part, aux arguments qui interprètent un consentement à une relation sexuelle dans d'autres comportements (le flirt, un baiser, un contact sexuel, un rapport sexuel antérieur), les féministes opposent un espace de choix permanent et stratifié où le refus est toujours possible, l'assentiment toujours nécessaire.

La critique de la restriction des définitions légales du viol à un « rapport sexuel », uniquement entendu comme pénétration d'un vagin par un pénis, a conduit à lui substituer un critère de pénétration sexuelle au terme du mouvement de réforme des lois sur le viol. Ce critère reste appréhendé avec réserve par les féministes — les dénominateurs communs de la contrainte sexuelle et de l'inégalité de genre étant prioritaires conceptuellement. Même si des catégories légales existent parfois déjà pour d'autres types d'actes sexuels, le viol a une portée qui dépasse largement ce contexte juridique et devient le concept partagé à partir duquel on tente de penser les « petits viols », une expression que l'on trouve à la fois dans les discours anglophones et francophones, comme dans ce tract de 1975 du Groupe femmes du Crédit Lyonnais qui évoque les « petits viols de la vie quotidienne » :

Entre le viol passible des Assises et les petits viols de la vie quotidienne, seule la gravité fait la différence, ils traduisent la même relation inégale entre les hommes et les femmes. Que dire de l'homme qui se colle contre vous dans le métro ? De celui qui vous siffle dans la rue, ou vous déshabille du regard, vous suit pendant des kilomètres ? Que dire de ceux qui se servent de leur pouvoir social pour abuser de leurs subordonnées ? Le chef qui fait du chantage à la promotion ou au licenciement ? Le médecin qui profite de son statut ? [...] La lutte contre le viol commence par la lutte contre ces agressions quotidiennes<sup>132</sup>.

Ces « petits viols » sont aussi l'un des chapitres de l'ouvrage *Against Rape*, publié en 1974 et traduit en France en 1976, où l'expression est justifiée par une extension du mot « viol » à l'ensemble des interactions sexuelles coercitives (« toute intimité sexuelle, avec ou sans contact physique direct, imposée par une autre à une autre<sup>133</sup> »). Ce sont les mêmes situations qui y sont décrites — essentiellement l'expérience des femmes dans l'espace public et au travail, y compris sous la forme de simples regards. Ce que Medea et Thompson posent comme dénominateur commun de toutes ces expériences, c'est le fait de « perdre un peu » (*lose a little*) en estime de soi et en droit à l'intimité.

Il s'agit ainsi à la fois de replacer la violence sexuelle dans l'expérience quotidienne des femmes et de faire de leur autonomie et de leur personne le cœur de la réflexion, contre une représentation commune du viol comme un événement exceptionnel, défini selon les féministes à partir de ce que les hommes considèrent comme important.

132. « Qui viole et qui est violée », Groupe femmes du Crédit Lyonnais n°10, tract/journal 4 colonnes, non daté, probablement 1975, archives personnelles, cité par Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge* [2020], *op. cit.*, p. 313.

133. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 64.

Cet élargissement du viol aux multiples formes de violences sexuelles a donc nécessairement comme conséquence d’embrasser des comportements plus fréquents, souvent banalisés, et interroge ainsi plus largement les codes de la séduction puisque le rapport sexuel n’est plus le seul lieu possible de la contrainte et de la domination. Dans la perspective des années 70, il contribue aussi à une expérience partagée par l’ensemble des femmes, tout comme la peur du viol pouvait les réunir par-delà le fait d’avoir été ou non violée : les degrés de coercition comme les degrés d’intimité créent un double continuum qui oblige à remettre en question la distinction entre les « victimes » et les autres puisqu’il s’agit de « différence[s] de degré et non de nature<sup>134</sup> ».

L’élaboration d’une éthique sexuelle dont le règlement d’Antioch College constitue l’explicitation dessine une autre granularité qui prend son sens d’une part dans la complexité des témoignages de *date rapes*<sup>135</sup>, d’autre part dans le renversement d’interprétation des arguments qui justifient le viol à partir de consentements antérieurs. Ainsi, là où par exemple le « mythe » posait qu’accepter un baiser ou aller dans une chambre signifiait accepter d’avoir un rapport sexuel, les féministes séparent plus finement les actions, multipliant les occasions où une femme peut exercer son autonomie en acceptant ou en refusant. Le refus peut d’ailleurs aussi s’exercer au cours d’une même action, à laquelle on redonne une durée interne pour qu’il y ait toujours la possibilité de changer d’avis et d’arrêter. Ce que le règlement d’Antioch formalise comme des « niveaux » hiérarchisés d’intimité plus ou moins grande<sup>136</sup>, suscitant des moqueries sur l’impossibilité juridique de trancher sur ce qui constitue ou non une nouvelle action ou le champ d’application d’un consentement<sup>137</sup>, ouvre une discussion possible sur cette variété d’actions sexuelles et la façon dont elles se nouent et s’enchaînent dans une rencontre.

134. Liz KELLY, « Le continuum de la violence sexuelle » [1987], *op. cit.*

135. Pour prendre deux exemples, le troisième témoignage de l’ouvrage *I Never Called It Rape*, intitulé « Rachel : A College Student » et inséré dans une série de quatre témoignages dans le deuxième chapitre, « Women you know », met en évidence l’attraction éprouvée initialement pour l’agresseur, le plaisir d’être l’objet de son attention. Le premier témoignage du livre, « Lori’s story », cite les sentiments ambivalents vis-à-vis d’un baiser qui n’est pas à son initiative mais qu’elle apprécie en partie, avant le viol (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 69).

136. Il s’agit du troisième point du règlement : « Obtaining consent is an ongoing process in any sexual interaction. Verbal consent should be obtained with each new level of physical and/or sexual contact/conduct in any given interaction, regardless of who initiates it. Asking “Do you want to have sex with me?” is not enough. The request for consent must be specific to each act » (reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 287).

137. Le règlement « will keep batteries of lawyers busy debating whether a particular request for consent was sufficiently specific ([...] « May I unbutton that ? », « Have you consented regarding all the buttons ? ») Imagine the litigation that can arise from questions about what constitutes movement from one « level » to another » (George F. WILL, « Sex Amidst Semicolons » [1993], *op. cit.*, reproduit dans Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 94).



## 1.6. Les remobilisations féministes autour des violences sexuelles des années 2000 à #metoo

L'émergence de #metoo doit se comprendre à partir de cet héritage théorique et militant, dans un contexte de remobilisation féministe plus large à partir de la fin des années 2000 et dans ses spécificités médiatiques : « L'événement #metoo est le fruit d'un maillage militant préexistant et du fonctionnement médiatique actuel<sup>138</sup> ». Il est en revanche à l'heure actuelle plus délicat d'identifier dans le mouvement des innovations conceptuelles d'ampleur.

Autour de la thématique plus spécifique des violences sexuelles, deux « faits divers » canadiens en 2008 et 2011 vont susciter une mobilisation d'ampleur et contribuer à la réactivation dans le discours féministe du thème de liberté de circulation dans l'espace public entravée par la peur<sup>139</sup>, si central dans la deuxième vague féministe : les *slut walks* en réactions aux déclarations d'un policier de Toronto sur les habits d'une victime renouvellent le répertoire d'action autour des violences sexuelles. En France, l'« affaire DSK » suscite en 2011 un espace de visibilité inédite des discours d'euphémisation du viol et du harcèlement sexuel, auxquels les féministes donnent un cadre d'interprétation grâce à la longue conceptualisation dont elles héritent<sup>140</sup>.

Les espaces numériques de leur côté renouvellent un des plus vieux outils féministes : la mise en commun et la politisation des expériences privées qui caractérisait les *consciousness-raising groups* se déplace du côté des forums et des réseaux sociaux ; des sites collectent et publient de courts témoignages autour d'expériences communes de la violence sexuelle. Le dispositif du hashtag (#metoo précédé d'une série importante d'autres moments de prise de parole<sup>141</sup>) peut être associé à la modalité du *consciousness-raising group* tout en possédant un trait spécifique : la présence d'une audience, puisque le groupe n'est plus fermé et non-mixte. Cette audience crée une strate supplémentaire de fonctionnement du dispositif militant, au sens où, selon Gleeson et Turner, elle met simultanément en scène ce dispositif et ses enjeux auprès d'un public. Le discours repose donc en même temps sur un partage de la parole et la création d'une solidarité entre les personnes qui s'emparent du hashtag et une scène adressée vers l'extérieur du groupe<sup>142</sup>.

138. Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge* [2020], *op. cit.*, p. 453.

139. Rachel LONEY-HOWES, « The Politics of the Personal » [2019], *op. cit.*

140. On peut citer par exemple Christine DELPHY (dir.), *Un Troussage de domestique* [2011], *op. cit.*

141. Bibia PAVARD, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge* [2020], *op. cit.*, p. 455.

142. Jessamy GLEESON et Breanan TURNER, « Online Feminist Activism as Performative Consciousness-Raising : A #MeToo Case Study », dans Bianca Fileborn et Rachel Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the politics of social change*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2019, p. 53-70.

## 1.7. Une « zone grise » mouvante : essai de synthèse

Dans ce parcours historique à travers plusieurs décennies de mobilisation des féministes contre le viol, on a vu surgir une expression courante sous la plume d'autrices anti-féministes : celui de « zone grise ». Il désignait alors un espace de risque et de malentendu inévitable dans la sexualité, un ensemble de mauvaises expériences que les féministes évaluent à tort comme des viols. C'est l'acception qu'on trouve dans le moment de *backlash* des années 1990 décrit plus haut. S'il est sous-tendu par des conflits de définition avec le mouvement féministe, il s'oppose surtout à celui-ci en naturalisant cette zone grise et refuse de la considérer comme un espace légitime pour l'action politique et le projet normatif féministe.

L'expression « zone grise » traverse aussi le mouvement féministe sur le viol comme lieu de problématisation politique et de réflexion normative, bien qu'elle y soit également très critiquée. Globalement destinée à rendre compte de situations difficiles à catégoriser, cette notion est paradoxalement elle-même très floue<sup>143</sup> et en répertorier les occurrences permet de saisir indirectement un ensemble de tensions structurantes dans la conceptualisation du viol.

Une première tension repose sur la distinction entre une définition légale du viol et une définition morale<sup>144</sup>, la définition légale formelle et la jurisprudence correspondante pouvant se transformer. Susan Brownmiller évoque ainsi une zone grise d'« exploitation sexuelle » assimilable moralement au viol qu'il n'est peut-être même pas souhaitable de vouloir traiter par le droit<sup>145</sup> : elle semble inclure sous ce terme des victimes qui n'opposent pas de résistance physique mais éventuellement pleurent ou supplient, et subissent un rapport sexuel<sup>146</sup>, obtenu par une coercition « psychologique » (ce qui semble correspondre à des situations d'abus d'une position d'autorité, d'insistance malgré les refus ou d'agressivité physique qui produit un sentiment de menace et une paralysie).

L'espace de la zone grise est souvent ouvert entre deux pôles : le viol d'un côté, le sexe que l'on souhaite ou que l'on désire de l'autre. La problématisation de la zone grise serait donc l'espace des rapports sexuels qui ne sont pas des viols mais qui ne sont pas voulus. Mais décrit-t-on alors un espace dans lequel les rapports ne sont pas voulus mais « peuvent être

---

143. Il n'est ainsi pas rare d'entendre l'expression « zone grise (du consentement) » utilisée de façon abstraite dans un échange ou un article, pour qu'elle soit ensuite illustrée par une situation concrète qui nous paraît parfaitement tranchée.

144. Hors de la sphère de réflexion féministe, cette distinction entre le permissible moral et le permissible légal organise par exemple le travail de Alan WERTHEIMER, *Consent to sexual relations*, Cambridge (Angleterre) / New York, Cambridge University Press, 2003.

145. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 401.

146. *Ibid.*

considérées comme *consent[is]* au sens où [ils] sont accept[é]s<sup>147</sup> », ou bien un espace de rapports sans consentement qui ne sont pourtant pas tout à fait des viols<sup>148</sup> ? Désigne-t-on la même chose sous ces deux formulations ou bien des interactions totalement différentes ? Ces descriptions reposent en fait sur plusieurs distinctions essentielles dans la problématique du consentement :

— premièrement, la distinction entre le consentement comme attitude intérieure (le rapport est voulu, éventuellement désiré<sup>149</sup>) et le consentement du point de vue de ce qui est manifesté extérieurement lors de l'interaction. Cette distinction permet de penser la possibilité de rapports non voulus (intérieurement) mais « en un sens » consentis (du point de vue des actions).

— deuxièmement, la zone grise est souvent décrite au prisme de la passivité, de l'*absence de consentement*, par opposition à deux actes possibles qui trancheraient : consentir (un consentement actif, positif), ou rejeter (le *non-consentement*). Qu'est-ce alors que cette absence de consentement uniquement défini par un « ni... ni... » ? Peut-on en faire une action, un « consentement passif » ?

— troisièmement, en réintroduisant la temporalité, ce consentement passif lui-même peut être entendu soit comme absence totale de manifestations de non-consentement (où l'on peut à nouveau distinguer la résistance physique, le refus, la manifestation physique, visuelle ou sonore d'une réticence) soit comme non-persistance dans le temps des manifestations de non-consentement : c'est là que pourrait se jouer en particulier le terme « céder » (« sans consentir »).

Le troisième niveau de distinction est crucial : ce qui est conceptuellement rassemblé peut en fait renvoyer à des actions très différentes. Ainsi, passe-t-on de la zone moralement non problématique à la zone grise voire au viol parce qu'on n'a pas donné son accord verbal explicite, ou bien parce qu'on est inerte et sans expression pendant tout le rapport sexuel ? Passe-t-on de la zone où le viol est une évidence à la zone grise lorsqu'on a cessé de se défendre face à quelqu'un qui continue, parce qu'on n'a pas dit explicitement « non » ou « je ne veux pas » ou bien parce qu'on n'a vraiment laissé paraître aucune marque de gêne, de détresse ou de contrariété ? C'est toujours dans le détail des actions que les interprètes trancheront entre non-consentement et consentement passif, décideront de laisser ou non une interaction dans la « zone grise » ou de la ramener dans l'espace conceptuel du viol<sup>150</sup>.

147. Manon GARCIA, *La Conversation des sexes* [2021], *op. cit.*, p. 218.

148. Pour prendre un exemple relativement récent, le documentaire « Sexe sans consentement » de Delphine Dhilly, diffusé en 2018, a été très largement décrit comme un film sur la « zone grise » dans sa réception médiatique.

149. Lorsque c'est ce mot qui est utilisé, on ne sait pas toujours bien si on entend par là le fait d'éprouver de l'excitation sexuelle ou le fait de souhaiter le rapport sexuel. C'est la raison pour laquelle Manon Garcia par exemple préfère parler de rapports non *voulus*, plutôt que non désirés (Manon GARCIA, *La Conversation des sexes* [2021], *op. cit.*, p. 217).

150. Pour en donner un exemple littéraire hors de la fiction que j'ai eu l'occasion d'analyser, la conversation

Enfin, on trouve dans le travail féministe une dernière façon de circonscrire cette zone grise : il s'agit d'un ensemble de rapports sexuels subis par des personnes qui ne les catégorisent pas elles-mêmes comme des viols mais qu'elles disent non désirés<sup>151</sup>, ou qu'une enquêtrice ne peut pas voir comme « simplement du sexe<sup>152</sup> ». Cette dernière approche repose donc sur une distinction entre une définition du viol « de l'extérieur » selon une série de critères fixes, et une définition du viol qui repose d'abord sur l'autocatégorisation subjective de ses propres expériences. Dès lors qu'il est au contact des femmes en même temps qu'il théorise et définit le viol, le mouvement féministe contre le viol doit se confronter à un problème éthique et déontologique : la place à accorder au rapport subjectif des personnes à leurs expériences négatives, indépendamment de la description que pourrait en produire le mouvement féministe à partir de ses propres interprétations. Comme l'explique Nicola Gavey, la recherche féministe sur le viol ne peut esquiver ce dilemme : « Si nous considérons que notre rôle est de rendre leur voix aux femmes alors il n'est peut-être pas légitime de leur “mettre ce mot dans la bouche”, de décrire comme des viols des expériences que les femmes elles-mêmes ne décrivent pas ainsi<sup>153</sup>. » Pour le dire autrement, le concept de zone grise peut aussi servir à rendre compte de la variabilité des expériences subjectives, y compris vis-à-vis de personnes ayant subi des actes apparemment identiques, en évitant de nommer « viol » ce que la personne ne perçoit pas ainsi mais en ouvrant une problématisation morale et politique au-delà de cette catégorie. Cette exigence entre donc en tension avec l'attachement du mouvement féministe à faire reconnaître l'ampleur des violences sexuelles (par exemple en prenant en compte celles qui ne sont pas qualifiées comme telles par les victimes), mais elle résonne en revanche avec le continuum entre sexe et viol qui en sous-tend la conceptualisation.

Dans tous les cas, ce que recouvre la zone grise n'est pas fixé une fois pour toutes mais se déplace avec les définitions du viol. Ainsi pour Eric Reitan, la zone grise est d'abord l'espace produit par le conflit entre différents groupes sur la définition du concept<sup>154</sup> et s'explique par la nature même de la notion comme concept essentiellement contesté. Si en revanche on considère que le viol est un concept au départ encore flou ou confus, alors la réduction de la zone grise est la conséquence logique des efforts (notamment du mouvement féministe

---

qui conduit Annie Ernaux à requalifier comme viol la scène qu'elle raconte dans *Mémoire de fille* repose sur l'interprétation de deux actions qui remettent en cause le consentement passif (la jeune fille se laisse faire) en établissant un non-consentement : la phrase « elle dit qu'elle est vierge, comme une défense et une explication » interprétée comme un refus, même indirect, et les cris de douleur, entendus et explicitement ignorés. Voir Anne GRAND D'ESNON, « “Vous avez raison et maintenant j'ai raison de dire viol” », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 24, juin 2022.

151. Alexia BOUCHERIE, *Troubles dans le consentement. Du désir partagé au viol, ouvrir la boîte noire des relations sexuelles*, Paris, Éditions François Bourin, 2019, p. 72.

152. Nicola GAVEY, *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape* [2005], Abingdon (Angleterre) / New York, Routledge, 2018, p. 128.

153. *Ibid.*, p. 168.

154. Eric REITAN, « Rape as an Essentially Contested Concept » [2001], *op. cit.*

contre le viol) pour en préciser la définition, certains cas-limites devenant alors des cas tranchés<sup>155</sup>.

## 2. Ce que nous apprend la recherche féministe sur l'interprétation

En resituant la violence sexuelle dans l'ordinaire de l'expérience, le mouvement féministe contre le viol permet une ouverture importante du savoir scientifique : celui-ci devra confirmer ou infirmer les intuitions féministes mais aussi modifier sa méthodologie à partir de ces pistes.

Dans le mouvement féministe contre le viol, l'assise empirique que donnent au travail théorique les expériences formulées dans les groupes de conscience puis recueillies dans les *rape crisis centers* n'est pas sans biais. Cependant, cette mise en commun d'expériences permet déjà de construire un champ des violences sexuelles bien plus large que celui des plaintes, des procès et des criminels condamnés, qui constituaient jusque-là les seules données disponibles sur la violence sexuelle.

Le mouvement féministe contre le viol et son travail de théorisation construisent ainsi un nouvel objet pour la recherche universitaire. Ce qui m'intéressera plus spécifiquement dans le dernier temps de mon détour, c'est ce que ces recherches (préoccupées par les expériences et les comportements réels) nous apprennent sur la portée du mot « viol », sur l'interprétation de l'action, sur les déterminants de la perception d'une interaction comme violence sexuelle.

### 2.1. Quantifier sans dire « viol » : le poids des mots

Les différents travaux qui tentent de quantifier la proportion de personnes victimes de viols ont montré que « viol » est loin d'être un mot transparent et aisément appropriable, bien au contraire.

La remise en cause de la centralité des statistiques criminelles liées aux plaintes auprès de la police et aux condamnations dans un cadre judiciaire favorise le développement d'enquêtes de victimation<sup>156</sup> pour mesurer la prévalence ou l'incidence du viol en tenant compte de ce qui était jusque-là « caché » par l'absence de dépôt de plainte. Le développement de ces

---

155. Keith BURGESS-JACKSON, « Rape and Persuasive Definition » [1995], *op. cit.*

156. Dans les enquêtes de victimologie, la victimation désigne le simple fait d'avoir subi une atteinte (contre ses biens ou contre sa personne), ce qui est établi à partir de la réponse déclarative à une question.

enquêtes entraîne une réflexion méthodologique importante sur la formulation et l'enchaînement des questions. C'est à l'intérieur de cette réflexion que Mary Koss développe une méthodologie nouvelle fondée sur deux écueils des enquêtes de victimation antérieures<sup>157</sup> : l'intégration des questions sur les expériences de violence sexuelle à des séries thématiques de type « infractions criminelles avec violences » d'une part, et « le postulat selon lequel le mot viol est utilisé par les victimes d'agression sexuelle pour conceptualiser leurs expériences<sup>158</sup> » d'autre part.

Cette critique conduit Koss à construire un questionnaire fondé sur des questions qui décrivent une série d'actes de coercition sexuelle (dont des actes de viol ou tentatives de viol) sans employer le mot à l'exception d'une question de contrôle qui succède aux autres et permet de préciser quelle proportion de victimes estiment avoir été violées. La prévalence obtenue en suivant cette méthodologie est largement supérieure aux données antérieures (voir *supra*, p. 202) ; ce principe est repris depuis par les grandes enquêtes statistiques sur la violence sexuelle : les mots « viol » et « violence » sont évités autant que possible<sup>159</sup>.

Tout en soulevant des problèmes éthiques délicats, quantifier à partir de descriptions légales formelles des viols qui ne sont pas subjectivement reconnus comme tels met en évidence les difficultés liées à l'instabilité sémantique du mot « viol » et à ses diverses restrictions de sens. Elle souligne aussi une barrière subjective et affective liée au fait de se reconnaître ou non comme victime et de conférer à son expérience la gravité connotée par le terme « viol » ou d'adopter les connotations stigmatisantes qui lui sont associées. Ainsi, les femmes qui reconnaissent avec certitude leur expérience comme un viol dans l'enquête de Koss sont minoritaires (27 % de celles dont l'expérience est catégorisée comme telle *a posteriori* par l'enquête)<sup>160</sup>.

Les études postérieures sur cette catégorie de victimes ont approfondi les facteurs qui prédisent le fait de reconnaître ou non son expérience comme un viol : Muehlenhard et Peterson ont par exemple montré que l'adhésion à certains mythes spécifiques interagissait avec des caractéristiques du viol. Ainsi pour celles qui adhéraient à l'idée que les femmes qui flirtent (celles qui sont perçues comme des « allumeuses ») méritent davantage d'être violées et qui avaient elles-mêmes flirté lors de leur expérience coercitive, ou pour celles convaincues qu'il n'y a pas viol sans résistance et qui n'avaient pas résisté<sup>161</sup>. Plusieurs

157. Quelques années avant Mary Koss, la chercheuse Diana Russell avait développé une démarche similaire mais qui reposait sur des entretiens de vive voix et non sur des questionnaires auto-administrés. Très coûteuse en moyens, l'étude avait notamment révélé une forte prévalence du viol conjugal. Sur les spécificités méthodologiques de cette étude dont les résultats ont été publiés en 1982 dans l'ouvrage *Rape in Marriage*, voir Nicola GAVEY, *Just Sex?* [2005], *op. cit.*, p. 52-55.

158. Mary P. KOSS, Christine A. GIDYCZ et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape » [1987], *op. cit.*

159. Alice DEBAUCHE, « Violence sexuelle » [2021], *op. cit.* ; Alice DEBAUCHE *et al.*, « Présentation de l'enquête Virage et premiers résultats sur les violences sexuelles », *Documents de travail*, n° 229, janvier 2017.

160. Mary P. KOSS, Christine A. GIDYCZ et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape » [1987], *op. cit.*

161. Zoë D. PETERSON et Charlene L. MUEHLENHARD, « Was It Rape? The Function of Women's Rape Myth

facteurs complémentaires sont mis en évidence comme la réaction émotionnelle (le fait de percevoir globalement l'expérience de façon positive) qui tranche avec l'idée de traumatisme associée au viol, ou le fait d'avoir désiré dans l'absolu une relation sexuelle (sans y avoir consenti pour autant). Les travaux sur les victimes qui ne se reconnaissent pas comme telles montrent aussi qu'elles produisent des scénarios fictifs de viol plus stéréotypés, et que leurs expériences présentent davantage de traits exclus des représentations stéréotypées du viol (l'interconnaissance avec l'agresseur, l'alcoolisation, l'absence de force marquée ou de résistance...).

Si seule une proportion réduite des victimes caractérisent leur expérience comme viol, cette part est encore plus réduite parmi les hommes qui disent avoir réalisé des actes correspondant à des définitions légales du viol, dans l'enquête de Mary Koss : 1 % de ces agresseurs seulement sont certains d'avoir violé<sup>162</sup>. Lorsqu'on interroge des hommes sur leur rapport à la coercition sexuelle ou leurs expériences qui en relèvent, l'emploi ou non du mot « viol » change donc aussi la donne. Par exemple, les hommes ne s'approprient pas de la même façon la possibilité de commettre un viol selon qu'on utilise la catégorie « viol » pour désigner l'action ou un énoncé descriptif (« forcer une femme à avoir une relation sexuelle ») : alors même qu'on pourrait penser que la catégorie et la description sont de stricts synonymes, les questionnaires mettent en évidence un groupe d'hommes qui s'approprient l'intention de contraindre à un rapport sexuel tout en rejetant l'intention de viol. Cette catégorie d'hommes présente par ailleurs des traits qui les différencient à la fois des hommes qui n'adhèrent à aucune de ces intentions d'agression sexuelle, et des hommes qui adhèrent aussi à l'intention de viol<sup>163</sup>.

## 2.2. Usages du récit de fiction dans la recherche sur les violences sexuelles

Les enquêtes statistiques sont un outil de premier ordre dans la prise de conscience de la prévalence des violences sexuelles et mettent en évidence l'importance de distinguer les mots du viol de leur contenu descriptif. En parallèle, des travaux de psychologie sociale

---

Acceptance and Definitions of Sex in Labeling Their Own Experiences », *Sex Roles*, vol. 51, n° 3, août 2004, p. 129-144.

162. Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 130.

163. Sarah EDWARDS, Kathryn BRADSHAW et Verlin HINSZ, « Denying Rape but Endorsing Forceful Intercourse : Exploring Differences Among Responders », *Violence and Gender*, décembre 2014 ; ce groupe intermédiaire se différencie du groupe d'hommes qui assument l'intention de violer par l'absence d'hostilité envers les femmes (se méfier des femmes, les voir comme des manipulatrices et des menteuses), mais présente en revanche des attitudes sexuelles d'objectification des femmes et des attentes de domination sexuelle masculine qui le différencient du groupe des hommes n'adhérant à aucune intention de contraindre.

ont tenté d'éclaircir ce que les acteurs·rices imaginent, mettent derrière les mots du viol, et quelles expériences sont susceptibles d'y être rattachées.

De façon intéressante, les méthodes utilisées pour approfondir ce problème ont notamment recours à la lecture ou la production de récits de fiction. Je présenterai ici trois dispositifs qui donnent un bon aperçu des enjeux de ces méthodologies et de leurs résultats : la production de scripts typiques de viol, l'évaluation de « vignettes » et le scénario à compléter.

### 2.2.1. La production de scripts de viol typique

Ces travaux s'appuient sur une équivalence posée entre le concept de script sexuel de Simon et Gagnon, qui relève plutôt du schéma cognitif mobilisé dans les conduites sexuelles, et les caractéristiques des récits produits par les enquêté·es lorsqu'on leur demande de raconter de façon détaillée ce qui se produit typiquement, selon elles et eux, dans un viol (avant, pendant et après).

Les scripts produits par les enquêté·es sont parfois utilisés comme variable d'études qui observent un autre phénomène : on peut alors regarder s'il existe des corrélations entre telle ou telle réponse et le fait de produire un scénario de viol plus ou moins proche de l'archétype traditionnel précisément dénoncé par les féministes comme une conception restrictive du viol. Ainsi Kahn, Mathie et Torgler ont montré que parmi les victimes de viol, celles qui n'identifiaient pas leur expérience comme viol produisaient des scripts de viol relativement plus violents et impliquant plus fréquemment un agresseur inconnu que les autres, alors que les autres victimes étaient plus susceptibles de produire des scripts impliquant un proche<sup>164</sup>.

Des travaux ont utilisé ce dispositif pour comparer scripts de viol et scripts de séduction, avec des résultats assez variables, peut-être liés à une évolution des représentations. L'étude de Ryan en 1988, sur un très petit échantillon, identifiait un contraste très clair entre les deux scripts : ce n'était pas le même profil d'homme, pas le même lieu, pas même niveau de violence et d'agression — le script de viol se distinguait en particulier par la présence de colère chez le violeur<sup>165</sup>. L'étude de Littleton et Axsom en 2003 met au contraire en évidence un recouvrement important des deux scripts<sup>166</sup>, à l'exception de paramètres critiques comme l'usage de violence physique et la résistance de la victime.

L'enjeu des approches par le concept de script pour l'interprétation est qu'un événement serait alors moins susceptible d'être perçu ou catégorisé comme viol s'il présente des

164. Arnold S. KAHN, Virginia Andreoli MATHIE et Cyndee TORGLER, « Rape Scripts and Rape Acknowledgment », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 18, n° 1, mars 1994, p. 53-66.

165. Kathryn M. RYAN, « Rape and Seduction Scripts », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 12, n° 2, juin 1988, p. 237-245.

166. Heather L. LITTLETON et Danny AXSOM, « Rape and Seduction Scripts of University Students : Implications for Rape Attributions and Unacknowledged Rape », *Sex Roles*, vol. 49, n° 9, novembre 2003, p. 465-475.



éléments qui cadrent mal avec le script de viol de l'interprète, ou qui cadrent très bien avec un autre script sexuel, comme celui de la séduction — j'avais convoqué cette hypothèse dans le précédent chapitre (voir *supra*, p. 150). Une limite importante de ce dispositif fondé sur la production d'un unique récit est toutefois que les interprètes pourraient très bien avoir *plusieurs scripts* correspondant par exemple à une variété de « types » de viol : on peut par exemple penser qu'une personne peut simultanément avoir une représentation de ce qu'il se passe typiquement dans un *date rape*, une représentation de ce qu'il se passe dans un viol pédocriminel et une troisième représentation de ce qu'il se passe dans un viol collectif.

### 2.2.2. De courts récits de fiction à évaluer et catégoriser

En psychologie, les méthodologies fondées sur des « vignettes » interrogent les sujets sur des situations hypothétiques qu'on leur demande d'évaluer. Ces situations peuvent être directement inspirées de données réelles (par exemple des procès pour viol) mais présentent des traits qui les rapprochent plus ou moins de la fiction — par exemple lorsque la situation nomme des personnages et adopte le style du récit au passé. La recherche sur la violence sexuelle a largement employé ce type de support pour étudier l'évaluation de situations de viols<sup>167</sup>.

L'étude de Shotland et Goodstein menée en 1983 présente un intérêt particulier pour mon travail en raison des variations narratives très fines sur lesquelles elle repose. Cette étude utilise la lecture d'un petit récit de fiction de 400 mots environ dont des éléments varient pour observer ceux qui sont ou non catégorisés comme viols<sup>168</sup>. Les enquêté-es lisent le récit d'un *date* entre deux personnages : Lee et Diane sont allés ensemble voir *L'Empire contre-attaque* avant de gagner l'appartement de Lee pour écouter de la musique, boire et discuter avant que ne se produise une série de gestes sexuels que Diane, à un moment, refuse. Le scénario est construit pour permettre des variations dans le récit autour de trois paramètres : (1) le moment du premier refus (après un baiser, après des caresses, après être tous les deux déshabillés); (2) le type de refus, qui va être seulement verbal ou verbal et physique (sous la forme d'une résistance) ; (3) le niveau de force employé par Lee pour contraindre Diane.

Les lecteurs-rices doivent indiquer s'ils ou elles pensent que Lee a violé Diane, mais aussi si ce qu'a fait Lee est mal. L'étude montre que les trois paramètres jouent effectivement :

167. Lonsway et Fitzgerald en donnent plusieurs exemples dans leur revue de littérature sur la question des mythes sur le viol. Voir Kimberly A. LONSWAY et Louise F. FITZGERALD, « Rape Myths. In Review », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 18, n° 2, juin 1994, p. 133-164; voir également Martha R. BURT et Rochelle Semmel ALBIN, « Rape Myths, Rape Definitions, and Probability of Conviction », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 11, n° 3, 1981, p. 212-230.

168. R. Lance SHOTLAND et Lynne GOODSTEIN, « Just Because She Doesn't Want to Doesn't Mean It's Rape : An Experimentally Based Causal Model of the Perception of Rape in a Dating Situation », *Social Psychology Quarterly*, vol. 46, n° 3, 1983, p. 220-232.

plus le refus intervient tard (donc après des gestes sexuels *a priori* consentis), moins il s'accompagne d'une résistance physique et plus le niveau de force nécessaire est faible, moins les enquêté·es interprètent le récit comme celui d'un viol — alors même que dans tous les cas, Lee a un rapport sexuel avec Diane juste après que celle-ci l'a refusé très explicitement. Dans le même temps, des données complémentaires sont produites sur les interprètes : dans cette étude, elles montrent que le fait que ces enquêté·es soit des hommes ou des femmes n'a pas d'incidence sur leur décision, mais que leur niveau d'adhésion au projet d'une société d'égalité entre hommes et femmes est en revanche déterminant.

Enfin, ce travail suggère que la catégorisation comme « viol » ne se confond pas strictement avec l'évaluation morale de l'action : lorsque les trois paramètres sont « minimaux », un tiers seulement des enquêté·es catégorise la situation comme un viol, mais deux enquêté·es sur trois estiment que ce qu'a fait Lee était mal<sup>169</sup>. Shotland et Goodstein en déduisent que « les gens sont réticents à catégoriser ces scénarios comme des viols, mais vont reconnaître que l'homme a eu tort de se comporter ainsi et que la femme avait le droit de s'attendre à ce que l'homme cesse ses avances ». Quoique anciens, ces résultats sont cruciaux pour distinguer l'enjeu de la définition du viol de celui de l'évaluation morale dans l'interprétation de l'action narrative.

On peut également noter que ce sont toujours 21 % des enquêté·es qui n'interprètent pas le récit comme un viol lorsque Diane refuse dès la première avance, en résistant en plus de ses refus verbaux, avec un emploi modéré de la force de la part de Lee (c'est-à-dire sans menace directe pour la vie de Diane : la plaquer contre un canapé, l'empêcher de bouger, la gifler ou la contraindre avec des clefs de bras ou d'étranglement).

Le grand intérêt de cette étude de 1983 est donc d'ouvrir l'exploration de paramètres fins sur l'interprétation d'actions comme viol et sa variation interindividuelle, en évitant précisément les scénarios où il existe globalement un consensus, comme le viol sous la menace d'une arme.

### 2.2.3. Le scénario conflictuel à compléter : comment se produit un rapport sexuel après un refus ?

En complément de ces deux méthodologies centrées sur la construction du sens du viol, on peut mentionner brièvement l'étude de McCaw et Senn en 1998 qui s'est appuyée sur l'invention narrative pour étudier l'interprétation du consentement et du non-consentement. Les chercheuses ont demandé aux enquêté·es de se projeter dans un scénario à la deuxième

---

169. C'est-à-dire lorsque Diane refuse verbalement le rapport sexuel « au dernier moment » après des gestes sexuels consentis, sans opposer de résistance physique et avec un faible usage de la force de la part de Lee, qui se contente d'accomplir les gestes sexuels malgré les refus (« "Lee! Stop! I want to go home!" He continued to kiss and fondle her. While Diane said, "No, no!", he soon penetrated her and intercourse occurred »).

personne en leur donnant le début et la fin : une femme (l'enquêtée si c'est une femme) refuse une avance sexuelle faite par un homme (l'enquêté si c'est un homme) dans le cadre d'un *date*; plus tard cependant, ces deux personnes ont une relation sexuelle<sup>170</sup>. Les enquêté-es doivent imaginer et raconter ce qu'il se passe entre-temps. C'est donc bien un récit fictionnel qui est produit (à la première personne), mais qui engage une projection subjective dont on peut estimer qu'elle est éthiquement contraignante. Je présenterai les résultats de l'étude dans la section suivante.

La production de savoirs sur les violences sexuelles par les sciences sociales peut donc tout à fait s'appuyer sur des formes de récits de fiction, en particulier pour étudier les perceptions de la violence sexuelle. Les récits ont en effet l'intérêt de donner accès à une densité d'information, d'éléments et d'actions qui échappent à la discussion générale sur les définitions ou sur les normes abstraites autour de la violence sexuelle et du consentement. Ces concepts généraux n'éclairent pas nécessairement le fonctionnement de la normativité sexuelle et de la catégorisation d'actions comme viols, là où les récits donnent une matière beaucoup plus incarnée. Notons enfin que le recours spécifique à des récits de fiction dans lesquels les interprètes ne sont pas impliqués tempère les éléments subjectifs et psychologiques en jeu dans les études sur des expériences réelles (se reconnaître comme violeur ou comme victime de viol n'est pas la même chose qu'interpréter une situation à laquelle on ne participe pas).

### 2.3. L'interprétation du consentement dans la communication sexuelle

Un troisième problème exploré par la recherche concerne l'interprétation du consentement et du non-consentement. On a vu que cette question ne recouvrait pas strictement celle de l'interprétation du viol. Elle engage le problème de la stabilité du sens et de la transparence de la communication lors d'une interaction sexuelle, qui se pose nécessairement lorsqu'il s'agit d'interpréter un récit fictionnel, quoique dans des termes différents.

Pour exposer les ramifications de ce problème, il faut revenir sur les intenses débats suscités par l'hypothèse de « l'échec de communication » (*miscommunication*) comme système explicatif de la violence sexuelle. Cette hypothèse, comme le souligne Crawford, apporte une alternative à deux autres grands systèmes explicatifs : un système où le comportement de la victime cause ou déclenche le viol, et le modèle structurel élaboré par les féministes en réponse, où le viol est d'abord le produit d'un système social patriarcal dans lequel les

170. Jodee McCaw et Charlene Y. Senn, « Perception of Cues in Conflictual Dating Situations : A Test of the Miscommunication Hypothesis », *Violence Against Women*, vol. 4, n° 5, octobre 1998, p. 609-624.

femmes sont la propriété des hommes, qui possèdent un droit à accéder sexuellement à certaines femmes<sup>171</sup>. L'infléchissement vers le modèle communicationnel répond partiellement à la demande de stratégies de prévention, en particulier lorsque le *date rape* arrive sur le devant de la scène autour d'une population jeune et aisée (les étudiants) vis-à-vis de laquelle la pédagogie semble peut-être plus acceptable que la répression. Le contenu de cette hypothèse peut être rapidement résumé en ces termes : le viol survient en raison d'un malentendu entre les partenaires ; les hommes interprètent en effet incorrectement les signaux du consentement ou du refus tandis que les femmes produisent des signaux insuffisamment clairs et assertifs pour être compris par les hommes mais se sentent contraintes à l'activité sexuelle.

Cette hypothèse peut s'inscrire partiellement dans un système explicatif féministe : l'idée d'un « non » qui veut en fait dire « oui » est alors produite par la socialisation des hommes, tandis que dans une culture où leur désir est stigmatisé et ne doit pas s'exprimer, les femmes ne parviennent pas à signifier leur désir ou leur refus : l'assertivité et l'agressivité pour refuser ne font pas partie des registres disponibles pour leurs interactions et les femmes n'osent pas refuser ce qu'elles ne veulent pas. Une approche féministe peut alors consister à défendre la nécessité d'une interprétation littérale des refus (que pourrait incarner le célèbre slogan « non c'est non ») mais aussi à entraîner les femmes à accorder une plus grande valeur à leurs souhaits en matière de sexualité, et donc à les exprimer plus directement, de façon assertive voire agressive dans le cadre de l'autodéfense féministe.

Stratégiquement, cette hypothèse a l'avantage de pouvoir fonder des programmes de prévention et d'éducation que l'on peut mettre en œuvre à des échelles communautaires. Empiriquement, l'hypothèse semble cohérente avec plusieurs constats : le fait que beaucoup d'hommes accusés de violences sexuelles se disent persuadés que leur victime était consentante ; le fait que des femmes présentent leurs expériences sexuelles non souhaitées comme le résultat de leur incapacité à refuser de façon assertive ; les recherches en psychologie qui ont établi que les hommes surestiment l'intérêt sexuel des femmes pour une activité sexuelle ; des recherches qui suggèrent que les femmes produisent des refus feints au cours de leurs interactions sexuelles (j'y reviendrai) ; la réticence des femmes à refuser des avances<sup>172</sup>. Théoriquement, elle semble cohérente avec le fait que la sexualité est un lieu social où il est particulièrement important de « ménager les faces », ce qui favorise des formes de communication plus indirectes ou fondées sur l'implicite<sup>173</sup>.

Les très vives critiques de cette hypothèse, de ses fondements ou de ses usages m'in-

171. Mary CRAWFORD, *Talking Difference. On Gender and Language*, Londres / Thousand Oaks (Californie), SAGE, 1995, p. 109.

172. Jodee McCRAW et Charlene Y. SENN, « Perception of Cues in Conflictual Dating Situations » [1998], *op. cit.*, p. 609.

173. Mary CRAWFORD, *Talking Difference* [1995], *op. cit.*, p. 108.

téressent moins pour confirmer ou infirmer cette perspective que pour les multiples distinctions fines qu'elles invitent à faire lorsque l'on parle de communication érotique et de consentement à partir d'une approche interprétative où la stabilité du sens est questionnée. De cet ensemble de critiques, je retiens les distinctions et constats suivants :

- Le fait qu'il existe une forte adhésion à l'hypothèse de l'échec de communication et qu'elle soit employée ne signifie pas qu'elle corresponde à la réalité : il est en effet possible de décrire cette hypothèse comme un registre disponible pour se défendre dans le cas des agresseurs<sup>174</sup> ou pour gérer les affects liés à la violence sexuelle de la part des victimes : l'hypothèse est plus supportable pour les victimes car elle permet de conserver les liens avec des proches agresseurs, de ne pas voir dans les hommes des personnes mal intentionnées et d'obtenir un sentiment de contrôle grâce la croyance qu'elles pourront éviter la violence sexuelle à l'avenir<sup>175</sup>.
- Ce qui est indirect ou ce qui prend une forme implicite n'est pas pour autant mal compris ou moins clair lors de la communication, en particulier en ce qui concerne les refus : la forme indirecte du refus n'est pas propre aux interactions sexuelles mais s'applique à l'ensemble des interactions sociales. Les interlocuteurs-rices ont des compétences fines pour interpréter ces refus, qu'ils reposent sur une fausse excuse ou même sur un simple retard, un silence avant de répondre<sup>176</sup>. Enjoindre les femmes à refuser plus directement est alors en contradiction avec les usages sociaux courants – elles n'imaginent pas le faire car ce serait impoli – et fait à nouveau peser la responsabilité de la violence sexuelle sur les victimes.
- Les hommes estiment que le consentement ou le refus sont faciles à interpréter sans nécessiter de formes explicites<sup>177</sup> ; ils sont capables de décrire finement des signes d'intérêt, de consentement et de refus complexes ou non-verbaux<sup>178</sup>, et ces indices sont globalement les mêmes que ceux décrits par les femmes<sup>179</sup> : la coopération active ou le fait d'intensifier l'interaction comme signes de consentement par exemple, la non-coopération (marquée par le fait de se détourner ou de s'éloigner) ou le fait de suggérer autre chose comme signes de non-consentement. Quelques difficultés appa-

174. Susan EHRlich, « The Discursive Reconstruction of Sexual Consent », *Discourse & Society*, vol. 9, n° 2, avril 1998, p. 149-171.

175. Hannah FRITH et Celia KITZINGER, « Talk about Sexual Miscommunication », *Women's Studies International Forum*, vol. 20, n° 4, juillet 1997, p. 517-528.

176. Celia KITZINGER et Hannah FRITH, « Just Say No? The Use of Conversation Analysis in Developing a Feminist Perspective on Sexual Refusal », *Discourse & Society*, vol. 10, n° 3, juillet 1999, p. 293-316.

177. Rachael O'BYRNE, Susan HANSEN et Mark RAPLEY, « "If a Girl Doesn't Say « No »..." : Young Men, Rape and Claims of "Insufficient Knowledge" », *Journal of Community & Applied Social Psychology*, vol. 18, n° 3, 2008, p. 168-193.

178. Melanie BERES, « Sexual Miscommunication? Untangling Assumptions about Sexual Communication between Casual Sex Partners », *Culture, Health & Sexuality*, vol. 12, n° 1, Taylor & Francis, janvier 2010, p. 1-14.

179. Jodee McCaw et Charlene Y. SENN, « Perception of Cues in Conflictual Dating Situations » [1998], *op. cit.*

raissent tout de même : tout d'abord, l'interprétation de l'intérêt et l'interprétation du consentement ne peuvent être confondues mais l'étude ne dit pas comment elles sont articulées dans le cas où il y aurait des indices divergents. De plus, l'absence de résistance présente au contraire un statut clivé dont McCaw et Senn sous-estiment peut-être la portée : quoique lié au dispositif de l'enquête où le récit est produit en première personne, le fait de ne pas refuser ou de ne pas résister est plutôt interprété comme un consentement par les hommes, et comme un entre-deux pour les femmes où il s'agit d'une « réaction à une situation dans laquelle elles ne souhaitent pas ou ne pouvaient pas refuser le contact sexuel non désiré<sup>180</sup> ».

- Plutôt qu'une incompétence à interpréter des indices de refus, il existe plutôt des compétences à mettre en place des stratégies face au refus pour obtenir le contact sexuel, comme le montre l'étude de McCaw et Senn : estimer qu'on peut agir de façon à outrepasser le refus ne signifie pas qu'on n'a pas *compris* le refus<sup>181</sup>. En conclure comme le font McCaw et Senn que les hommes ont bien conscience de contraindre est cependant, selon moi, un peu rapide.
- L'adhésion des hommes à l'hypothèse du malentendu est déclenchée par le sujet du viol, et non par celui du consentement. C'est ce que montrent O'Byrne, Rapley et Hansen à l'aide d'une méthodologie de *focus groups* : quand on les interroge au sujet du consentement, les participants témoignent d'une grande facilité à envisager les formes les plus subtiles de refus (« Il est tard » par exemple, ou une conversation qui s'épuise) comme un mode de communication sexuelle tout à fait transparent. Cependant, lorsqu'un des participants évoque pour la première fois dans le débat le sujet du viol (sans impliquer directement les expériences des participants), alors soudainement, ces mêmes participants évoquent l'ambiguïté fondamentale de la communication sexuelle pour expliquer ce qui peut mal se passer. C'est à ce moment-là et pas à un autre que s'effondre la conviction d'une communication sexuelle aisée et qu'émergent des croyances inverses : le « non » pourrait signifier « oui », il faudrait donc exprimer le refus de façon explicite et très claire, et ce « non » devrait être corroboré par d'autres éléments qui montrent qu'il est bien valide. Autrement dit, comme le résumant les autrices :

les jeunes hommes peuvent faire preuve et font effectivement preuve d'une compréhension sophistiquée de modes de communication subtils, verbaux et non verbaux. Toutefois, en dépit de cette capacité de compréhension que les jeunes hommes, on l'a montré, ont d'« entendre » des refus sexuels, ce qui inclut une part écrasante de refus qui ne contiennent pas le mot « non », quand on soulève le sujet moralement dérangeant de la responsabilité du viol (*the morally troublesome issue of accountability for rape*), c'est un tableau assez différent qui émerge<sup>182</sup>.

180. *Ibid.*

181. *Ibid.*

182. Rachael O'BYRNE, Susan HANSEN et Mark RAPLEY, « "If a girl doesn't say « no »..." » [2008], *op. cit.*

- La documentation empirique sur la fréquence de « refus feints » de la part des femmes, appuyée sur l'étude de 1988 réalisée par Muehlenhard et Hollabaugh<sup>183</sup>, ne résiste pas à l'examen qualitatif réalisé par la suite par Muehlenhard, qui révèle des phénomènes plus complexes et fins où les refus sont bien des refus, mais ne sont pas incompatibles avec la présence de désir sexuel ou le souhait d'un rapport sexuel dans d'autres conditions ou sous d'autres aspects. Autrement dit, il existe des ambivalences, mais celles-ci ne se traduisent pas pour autant par une ambiguïté du consentement ou une rupture entre l'intention et l'expression. Comme le résumait Muehlenhard et Peterson, c'est à nouveau quand on outrepassait le refus qu'on tendait à interpréter le désir ou le souhait *contre* le refus : « Soutenir que quelqu'un peut vouloir une activité sexuelle mais ne pas y consentir ne suscite aucune controverse — sauf si l'activité sexuelle se produit effectivement (*unless sex actually occurs*)<sup>184</sup>. »
- Enfin, une dernière réponse consiste à distinguer le problème de la clarté ou de l'ambiguïté du sens, de celui de l'exigence éthique face à l'incertitude, comme le fait Harris : c'est bien le comportement face à une ambiguïté éventuelle qui est en jeu et non une illusoire transparence du sens. Ainsi il faudrait « se débarrasser de l'idée selon laquelle l'absence d'ambiguïté doit précéder la décence humaine de base (i.e. ne pas violer les gens)<sup>185</sup>. »

La recherche féministe sur la violence sexuelle et la communication sexuelle met donc moins en exergue une ambiguïté fondamentale de la sexualité, où se noieraient ensemble l'éthique du consentement et le concept de viol, qu'une complexité sémantique saisie et organisée par des décisions éthiques concurrentes. Un ensemble d'indices suggèrent de surcroît que la possibilité qu'une interaction ordinaire prenne le sens du viol suscite une réaction interprétative spécifique qui cherche à tout prix à éviter ce sens : « moralement dérangeant », le viol ne cesse de trouver dans l'interprétation des ressources pour s'euphémiser et disparaître.

## 2.4. Les travaux sur les mythes sur le viol

La recherche féministe a enfin très tôt entrepris de vérifier empiriquement l'hypothèse des « mythes », si centrale dans la littérature féministe sur le viol. On doit en particulier ce

183. Charlene L. MUEHLENHARD et Lisa C. HOLLABAUGH, « Do Women Sometimes Say No when they Mean Yes? The Prevalence and Correlates of Women's Token Resistance to Sex », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 54, n° 5, 1988, p. 872-879.

184. Charlene L. MUEHLENHARD et Zoë D. PETERSON, « Wanting and Not Wanting Sex : The Missing Discourse of Ambivalence », *Feminism & Psychology*, vol. 15, n° 1, février 2005, p. 15-20.

185. Kate Lockwood HARRIS, « Yes Means Yes and No Means No, but both these Mantras Need to Go » [2018], *op. cit.*

travail à la psychologue Martha Burt au début des années 1980<sup>186</sup>. Burt reprend le dispositif de la vignette à évaluer et catégoriser en faisant varier certains paramètres (relation entre l'agresseur et la victime, niveau de force utilisé, réputation de la victime). Elle montre que les variations de paramètres n'ont en fait de poids que lorsque l'on prend en compte simultanément les attitudes des enquêtés sur le viol, mesurées par une échelle d'adhésion aux mythes sur le viol<sup>187</sup>. Dans son travail, Burt souligne tout particulièrement l'importance de disposer d'une théorie du viol élaborée pour mener une recherche qui limite les biais d'approches antérieures.

Plus précise et travaillée scientifiquement que l'idée de « culture du viol », la notion de mythe sur le viol renvoie à un ensemble de croyances dont on peut alors étudier la corrélation avec d'autres paramètres, comme le genre, des attitudes négatives envers les femmes, l'adhésion aux rôles traditionnels de genre ou la propension à violer (sous forme de déclaration d'intention) — pour les paramètres qui ont effectivement été largement vérifiés<sup>188</sup>. Lonsway et Fitzgerald, dans une importante revue de littérature publiée en 1994, estiment cependant que la notion reste encore trop mal définie, avec des risques de circularité dans les paramètres dont on teste la corrélation puisque l'on utilise des échelles qui rassemblent un nombre important de croyances très différentes, peu organisées et variables d'une étude à une autre. Elles redéfinissent ainsi les mythes sur le viol :

Les mythes sur le viol sont des attitudes et des croyances qui sont généralement fausses mais envers lesquelles il existe une adhésion large et persistante, et qui servent à nier ou à justifier l'agression sexuelle masculine contre les femmes<sup>189</sup>.

L'échelle élaborée dans la continuité de ce travail organise les croyances autour de plusieurs ensembles : « Elle l'a cherché », « Ce n'était pas vraiment un viol », « Il n'en avait pas l'intention », « Elle le voulait », « Elle a menti », ainsi que deux ensembles relatifs à la gravité (ou non) du viol comme problème social et à la perception du viol comme un phénomène étranger à l'environnement familial et aux personnes « normales ».

Si l'on regarde plus précisément les implications pour l'interprétation de l'action narrative comme violence sexuelle, on voit qu'il est pertinent de distinguer, parmi les mythes sur le viol, ceux qui justifient le viol de ceux qui portent plus spécifiquement sur ce qui « compte » comme viol : « si une femme ne se défend pas physiquement », « si une femme n'a pas de bleus ou de blessures », « si le violeur n'a pas d'arme », « si une femme ne résiste pas, même si elle dit “non”... », ce n'est pas vraiment un viol<sup>190</sup>. Toutefois, les ensembles

186. Martha BURT, « Cultural Myths and Supports for Rape », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 38, n° 2, 1980, p. 217-230.

187. Martha R. BURT et Rochelle Semmel ALBIN, « Rape Myths, Rape Definitions, and Probability of Conviction » [1981], *op. cit.*

188. Kimberly A. LONSWAY et Louise F. FITZGERALD, « Rape Myths. In Review » [1994], *op. cit.*

189. *Ibid.*, p. 134.

190. Diana L. PAYNE, Kimberly A. LONSWAY et Louise F. FITZGERALD, « Rape Myth Acceptance : Exploration of Its Structure and Its Measurement Using the Illinois Rape Myth Acceptance Scale », *Journal of Research in*



de croyances liées à la victime peuvent aussi servir à inférer un consentement ; de la même façon, les croyances qui mettent à distance le viol comme un événement déviant associent au viol un contexte (lieu, identités respectives des violeurs et des victimes, type de relation entre un violeur et sa victime) qui va ou non activer l'interprétation de la violence sexuelle si l'on réfléchit par exemple en termes de scripts<sup>191</sup>.

---

Pourquoi ce long détour par les discours et savoirs féministes sur les violences sexuelles sans lien évident avec la littérature ou le cinéma ? Sous quel rapport exactement sont-ils pertinents pour ce travail sur l'interprétation de la fiction ? Ne pourrait-on pas tout simplement se fier à son expérience ordinaire du monde et de la langue<sup>192</sup> — comme n'importe quel-le autre interprète — pour aborder les désaccords interprétatifs que l'on a observés ?

Mon positionnement vis-à-vis des discours et savoirs féministes est double : ils sont pertinents d'une part s'ils constituent les cadres interprétatifs des interprétations que j'analyse. Ils le sont d'autre part pour leur densité conceptuelle et l'attention fine qu'ils encouragent à porter aux actions, aux normes et croyances et aux décisions interprétatives lorsque l'on aborde les violences sexuelles : la fréquentation de la réflexion féministe, même en suspendant son propre jugement au cours de l'analyse, affine pour la chercheuse la perception de ce qui est discuté, débattu ou perçu par les interprètes en réception. La lecture et la pratique féministes m'incitent ainsi à ne pas prendre mes propres interprétations et mon cadre théorique pour des évidences anhistoriques ou non normatives, mais pour autant à ne pas en nier l'assise scientifique et la portée éthique et politique. Tout en adoptant une approche descriptive de l'interprétation, cette thèse doit nécessairement reconnaître une dette majeure envers le travail de conceptualisation féministe dans l'élaboration de ses analyses. De façon plus précise, je tire de ce détour hors des récits de fiction les conclusions suivantes :

1. L'interprétation de l'action et les normes sexuelles qu'elle engage doivent être historicisées pour résister *a minima* à l'illusion d'une révolution soudaine des sensibilités provoquée par le mouvement #metoo : le parcours proposé a historicisé le cadre interprétatif introduit par les féministes et ce qui a permis son dynamisme, sa transmission et son évolution depuis cinquante ans. Cette contextualisation ne vaut pas pour

---

*Personality*, vol. 33, n° 1, mars 1999, p. 27-68.

191. « le viol se produit dans les quartiers mal fréquentés », « ce sont plutôt les femmes qui traînent dans les bars et qui couchent avec tout le monde qui sont violées », « les hommes des classes moyennes respectables ne violent presque jamais », « ce sont généralement les femmes qui s'habillent de façon suggestive qui sont violées », « il est peu probable qu'une femme soit violée dans son propre quartier », « dans la réalité, les femmes ne sont presque jamais violées par leurs petits amis », « le viol ne se produit presque jamais au domicile des femmes » (*Ibid*).

192. C'est notamment la position d'Hélène Merlin-Kajman qui oppose cet usage ordinaire à l'usage spécialisé du droit (HÉLÈNE MERLIN-KAJMAN, *La Littérature à l'heure de #MeToo* [2020], *op. cit.*, p. 67). Comme je l'ai précisé plus tôt dans mon propos, je pense que cette alternative est trop réductrice : elle permet de rejeter toute conceptualisation dense et explicite du viol du côté d'un cadre juridique, et donc d'en faire l'économie.

toutes les normes interprétatives et n'apporte pas la profondeur d'une histoire longue mais elle pose d'importants repères dans l'organisation du débat public sur la violence sexuelle. Elle permet aussi de comprendre et de contextualiser l'importance accordée par les féministes au fait de nommer certaines actions « viols » ou « agressions ».

2. La fréquentation des discours féministes sur le viol rend sensible à sa dimension fondamentalement polémique donc polyphonique (voir *supra* p. 198 et suivantes) : connaître les discours féministes éclaire les interactions et les débats entre interprètes par l'espace polémique qui leur préexiste. On ne s'étonne plus de voir des interprètes féministes à l'affût de discours inacceptables ou de « mythes », puisque ceux-ci font littéralement partie de la théorisation féministe du viol. Pour n'en donner qu'un seul exemple parmi les traces de réception déjà étudiées, on comprend maintenant mieux comment, à propos de la scène *Blade Runner*, Mark 2000 peut répondre « Ce n'est pas parce que tu ne dis pas "non" à quelqu'un que tu es un partenaire consentant » à Canterbury Tail qui n'avait pourtant jamais avancé cet argument précis dans la discussion (voir *supra*, p. 158).
3. Ce détour était indispensable pour restituer à l'interprétation de la violence sexuelle sa conflictualité et son caractère politique et normatif : il était nécessaire pour rompre avec l'idée d'un consensus sur la violence sexuelle qui précéderait des interprétations de la fiction nécessairement diverses et subjectives par la nature même du récit (une hypothèse que je n'exclus par pour autant et que j'examinerai dans la suite de ce travail). Certes, on considère généralement qu'il est mal d'agresser sexuellement autrui ; le viol en particulier suscite typiquement le rejet et l'indignation dans l'absolu. Pourtant, il y a bien des désaccords majeurs qui se jouent au niveau de l'interprétation de situations comme violences sexuelles ou non, de ce qui va « compter » comme viol ou non en particulier. Si la plupart des gens se pensent ainsi capables de reconnaître un viol, les travaux sur l'interprétation de la violence sexuelle montrent non seulement que certaines caractéristiques des situations favorisent cette absence de consensus mais aussi que les interprétations des interactions sexuelles ne se produisent pas au hasard du côté des interprètes : les croyances et attitudes (sociales, collectives, apprises) vis-à-vis des femmes, du viol et des interactions sexuelles sont bien engagées.
4. Il n'y a en effet pas systématiquement désaccord dans l'interprétation d'interactions sexuelles fictionnelles. La réflexion féministe sur les définitions étroites et larges du viol et sur les normes sexuelles et amoureuses permet de faire l'hypothèse que le corpus étudié parce qu'il faisait apparaître des dissensus rassemble des interactions qui présentent jusqu'à trois traits significatifs : l'existence d'une relation affective ou sexuelle antérieure ou postérieure entre les personnages ; un recours à la force plutôt modéré (ou l'usage d'autres modes de coercition) ; une faible résistance physique.

5. La connaissance des travaux sur les violences sexuelles incite à introduire de la finesse dans l'analyse en tirant parti de constats à première vue peu intuitifs : par exemple, on a pu observer que « violer » et « forcer quelqu'un à avoir une relation sexuelle » ne sont pas expérimentalement compris comme des synonymes. On a également des indices qui suggèrent que soulever la question du viol a le pouvoir de modifier le cadre interprétatif du consentement en faveur d'une surévaluation de l'ambiguïté. D'une façon ou d'une autre, il semble qu'interpréter une interaction comme un viol *coûte* quelque chose aux interprètes, notamment lorsque cette interaction est aussi investie par des scripts familiers (la séduction, le *date*, la relation conjugale ou amoureuse).
6. D'un point de vue épistémologique, un écueil de l'étude du « viol dans la littérature » ou des « violences sexuelles dans les fictions » consisterait en effet à mettre en regard violences sexuelles fictionnelles et violences sexuelles réelles sous deux rapports : d'une part, on pourrait se demander comment les récits de fiction reflètent la réalité des violences sexuelles<sup>193</sup> ; d'autre part, on chercherait à savoir si ces récits de violences fictionnelles sont susceptibles de contribuer aux violences sexuelles réelles. Comme on le verra dans le chapitre 3, ces deux hypothèses sont des cadres possibles de réception des récits de fiction du point de vue des interprètes situés dans une tradition féministe critique dense et contradictoire, mais ce ne sont pas là les questions qui guident ma propre perspective. En revanche, refuser théoriquement toute forme de transversalité des violences sexuelles comme catégorie nous plongerait dans une impasse pour l'étudier dans la littérature ou le cinéma. La transversalité dont j'ai établi la pertinence se situe à un autre niveau : les violences sexuelles constituent une catégorie de l'interprétation, en jeu aussi bien pour les interactions réelles que les interactions fictionnelles. Au terme de ces deux chapitres, on peut en effet conclure que les désaccords de catégorisation d'interactions réelles et d'interactions fictionnelles présentent d'importantes similarités.

Il reste en revanche à préciser quelles sont les procédures spécifiques appliquées aux interactions fictionnelles par rapport aux interactions réelles, ainsi que les singularités liées à la nature du récit, au médium, à des histoires longues dans lesquelles l'interprète s'investit affectivement, à des œuvres souvent canoniques investies collectivement d'une valeur esthétique, aux choix formels propres à chaque œuvre : la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* présente ainsi une complexité dans les paramètres à prendre en compte qui était absente de l'histoire du *date* de Lee et Diane.

Mais *Autant en emporte le vent* présente une autre différence importante avec l'histoire du *date* de Lee et Diane : il n'est pas question, pour Lee et Diane, de s'interroger sur le

---

193. C'est en revanche un geste habituel de la critique féministe. Sur les limites épistémologiques de cette comparaison, on peut renvoyer à Toril Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Londres / New York, Routledge, 1995, p. 45.

message que ce récit énonce pour son public. Le récit de Lee et Diane est un protocole de laboratoire, pas un objet circulant à l'intérieur d'une culture et d'institutions — ce n'est pas, contrairement à *Autant en emporte le vent*, une œuvre<sup>194</sup>. C'est cet aspect du mouvement féministe contre le viol que je propose d'aborder dans le chapitre 3 : comment ce mouvement pense-t-il cette culture et quelles interprétations fait-il de ses objets ?

---

194. J'entends par là une « œuvre » au sens sociologique du terme, et non en termes de valeur intrinsèque. Jean-Pierre Esquenazi définit ainsi l'œuvre comme « un processus symbolique produit au sein d'une institution culturelle selon les règles d'un modèle énonciatif spécifique puis interprété ou réinterprété au sein de communautés interprétatives à travers des reconstitutions de son énonciation » (Jean-Pierre ESQUENAZI, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 87).



---

# Usages du récit de fiction dans le discours féministe et le débat public sur les violences sexuelles

---

En 1991, Andrea Parrot et Laurie Bechhofer font figurer dans l'introduction de leur ouvrage *Acquaintance Rape* une chronologie synthétique de dates-clefs esquissant une histoire du viol commis par une connaissance<sup>1</sup> à partir de 1955. Elles y indiquent notamment la première condamnation d'un viol conjugal, la première étude sur l'acceptation par les adolescents de la contrainte dans un rapport sexuel dans le cadre d'un *date*, l'étude de Neil Malamuth mesurant la propension des hommes à violer et le célèbre article de *Ms.* qui diffuse auprès du grand public l'étude de Mary Koss sur la prévalence du viol. Au milieu de ces jalons importants pour la reconnaissance du viol par connaissance, on lit : « 1979 — Re-

---

1. Le concept d'*acquaintance rape* désigne le fait d'être violé-e par une personne que l'on connaît (ami, conjoint, collègue...), et non par un inconnu. Il participe des efforts féministes pour contrecarrer le mythe du violeur inconnu et s'appuie notamment sur un travail de quantification (toutes les statistiques depuis celles de Mary Koss indiquent que l'immense majorité des viols sont commis par une personne que la victime connaît, dans des proportions supérieures à 80 % voire à 90 %. Les chiffres sont plus nuancés pour les agressions sexuelles autres que le viol). Le concept de *date rape*, qui problématise plus spécifiquement les continuités entre viol et interactions amoureuses ou sexuelles ordinaires, est une sous-catégorie du viol commis par une connaissance.

présentation irresponsable du viol (*date rape*) dans le feuilleton *Hôpital central*, dans lequel Luke viole Laura, avant qu'elle ne quitte son mari pour l'épouser<sup>2</sup> ». Pourquoi l'épisode d'un feuilleton télévisé qui compte déjà des milliers d'épisodes au moment de l'écriture de l'ouvrage est-il retenu comme un jalon de cette histoire ?

Plus récemment, en 2018, la journaliste conservatrice Eugénie Bastié intitule le chapitre introductif de son essai *Le Porc émissaire* « Rhett Butler au tribunal »<sup>3</sup>. Là encore, que vient faire Rhett Butler, un personnage de fiction, dans cet ouvrage consacré au moment de mobilisation féministe identifié par le hashtag #BalanceTonPorc ? Si l'on a constaté dans le premier chapitre que l'interprétation d'une scène d'*Autant en emporte le vent* faisait l'objet d'un désaccord, il n'en demeure pas moins que d'un désaccord d'interprétation sur un récit de fiction à l'introduction d'un essai sur la violence sexuelle et les mobilisations sociales qu'elle suscite en 2017-2018 en France, il y a un saut qui ne va pas de soi.

Dans le chapitre 2, revenir sur l'histoire du mouvement féministe contre le viol nous a permis de mieux comprendre le conflit de définition qui caractérise les violences sexuelles. J'ai montré que le viol en tant que catégorie d'interprétation du monde social se trouvait pris dans des conflits interprétatifs qui expliquent en partie les désaccords que nous avons pu constater autour de l'interprétation de récits de fiction. Dans ce nouveau chapitre, je propose d'explorer le regard spécifique que le mouvement féministe contre le viol porte sur les productions culturelles — un aspect du mouvement que j'avais jusque-là laissé de côté. Il s'agira de comprendre en particulier pourquoi des récits de fiction sont convoqués à l'appui d'une argumentation dans les discours sur les violences sexuelles et dans le débat public, quel usage en est fait et quels cadres interprétatifs s'y appliquent. Je montrerai qu'il se produit une politisation de ces récits sous le regard féministe, mais aussi une politisation de leur réception en termes de perception ou de non-perception des violences sexuelles<sup>4</sup>.

## 1. Présentation du corpus

Dès lors, je me pencherai principalement dans ce chapitre sur des textes dont la fonction première diffère du corpus de traces de réception du chapitre 1 : là où les wikipédien·nes cherchent d'abord à donner le résumé le plus juste, « encyclopédique », possible pour présenter une œuvre qui est l'objet du savoir à constituer, les textes du corpus réuni dans ce chapitre n'ont pas — du moins à première vue — pour fonction de produire une connais-

2. « 1979 — Irresponsible portrayal of date rape on the soap opera “General Hospital,” in which Luke raped Laura, and she left her husband to marry him » (Andrea PARROT et Laurie BECHHOFFER (dir.), *Acquaintance Rape. The Hidden Crime*, New York, Wiley, 1991, p. 18).

3. Eugénie BASTIÉ, *Le Porc émissaire. Terreur ou contre-révolution*, Paris, Éditions du Cerf, 2018, p. 13-17.

4. Certaines analyses de ce chapitre ont été publiées dans un article qui en est une version condensée (Anne GRAND D'ESNON, « Interpréter est politique », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 33, octobre 2023).

sance sur les œuvres qu'ils citent, mais de produire un discours ou un savoir sur la violence sexuelle à travers elles.

Ce déplacement élargit la conception spontanée que l'on peut avoir d'un corpus de réception, qui serait plutôt constitué à partir des œuvres étudiées. En effet, il s'agirait alors de rassembler des discours qui visent directement cette œuvre comme objet premier, que l'on peut rassembler sous le terme englobant de *discours critique* : le discours critique peut désigner aussi bien la critique instituée (journalistique, universitaire) qu'une critique *folk*, profane<sup>5</sup>. Quelques études de cas m'amèneront tout de même à adjoindre au corpus principal quelques textes ou documents relevant pleinement du discours critique, même si ce sera alors aux marges du corpus.

Une œuvre de fiction est en effet susceptible d'être commentée, citée, analysée ou évaluée bien au-delà du strict discours critique. Je fais l'hypothèse que ces mentions ou commentaires d'un autre type font partie de l'existence sociale de l'œuvre, de sa réception et qu'elles sont comme tout autre discours sur les œuvres susceptibles d'en informer la lecture effective. Comme pour Wikipédia, si l'étude de ces corpus participe de mon souhait de construire une étude de la réception à partir de traces de lectures « effectives », on ne peut jamais exclure que certaines mentions des œuvres soient faites par des interprètes qui ne les ont pas *effectivement* lues ou vues. Notons cependant, là encore, que ce phénomène n'est pas du tout réservé aux discours sur la violence sexuelle et que, par exemple, tout un pan des discours des études littéraires ne relève pas du discours critique, ne s'appuie pas nécessairement sur la lecture effective d'œuvres et en dit pourtant quelque chose comme l'a souligné Pierre Bayard dans son essai *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus*<sup>6</sup>. Il reste, de la même façon, théoriquement possible que des exemples littéraires ou cinématographiques circulent dans le discours féministe sans que personne n'ait lu ou vu les œuvres citées. Pour autant, le discours fait bien partie de la réception de l'œuvre.

En restant relativement ouvert, le corpus de textes analysés dans ce chapitre permettra d'observer des continuums de deux ordres : d'une part, les continuités entre des discours qui visent l'analyse, la dénonciation ou la discussion autour des violences sexuelles (parfois plus largement des rapports de genre) et le discours critique, par exemple lorsqu'une controverse précise mêle les deux régimes de discours; d'autre part, le continuum entre

---

5. Je reprends les catégories proposées par Gaëlle Labarta dans sa thèse de doctorat, où elle s'appuie sur un corpus de critique profane (ou *folk*) (Gaëlle LABARTA, *Le Discours critique et ses valeurs. Une éthique des vertus discursives à partir de quelques polémiques en littérature française contemporaine*, Université Paris 13, 19 décembre 2019, p. 154-169). Mon travail adopte également cette approche élargie mais les commentaires profanes étudiés gagnent pour la plus grande partie d'entre eux à être distingués de la catégorie de discours critique.

6. Dans ce stimulant essai, les notes de bas de page de Pierre Bayard soulignent avec humour que n'avoir pas lu une œuvre ou l'avoir totalement oubliée n'exclut pas d'en avoir une représentation et une opinion parfaitement formée (Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007).



des interprétations profanes et universitaires : pour beaucoup des textes étudiés, on voit en réalité des universitaires pratiquer de façon profane l'interprétation d'œuvres littéraires ou cinématographiques, hors de leur champ de spécialité.

Là où les variations sur Wikipédia se produisaient parfois à bas-bruit, n'engageant que les contributeurs·rices et s'inscrivant dans l'espace normatif de l'encyclopédie, le corpus rassemble ici des textes ou des objets caractérisés par une publication plus traditionnelle : ouvrages, articles de presse, documentaires et vidéos-essais de 1971 à 2021. À mesure que la construction de savoirs sur les violences sexuelles se professionnalise, aux États-Unis principalement, les ouvrages émanent davantage d'universitaires spécialistes des violences sexuelles qui travaillent dans une perspective féministe et militante. Je continue d'envisager ces discours comme profanes dès lors que ces universitaires n'ont pas pour activité professionnelle principale la production d'un discours sur des œuvres littéraires ou cinématographiques, ou qu'ils/elles interprètent hors de leur champ de spécialité ou dans des espaces de publication atypiques distincts de leur activité habituelle. Par exemple, le chapitre explorera quelques cas tangents d'universitaires spécialistes de littérature ou d'histoire culturelle qui prennent directement part au débat public sur les violences sexuelles dans la presse généraliste (Claude Habib, Laure Murat). De la même façon, je rendrai compte d'une controverse très localisée entre universitaires entre 1989 et 1991 à propos d'*Autant en emporte le vent*. Certes, cette controverse a lieu dans un journal scientifique, mais d'une part ce sont des philosophes qui interprètent une scène de roman, hors de leur champ de spécialité, d'autre part cette controverse a été relayée ensuite par la presse généraliste et par un ouvrage polémique de grande diffusion entre 1994 et 1995 (écrit par l'une des protagonistes de la controverse). J'essaierai de situer le plus précisément possible au fil de l'étude les textes du corpus à la fois du point de vue des espaces de publication (et donc du public visé) et de l'identité socio-professionnelle des auteurs·rices.

Notons enfin que le continuum entre discours sur la violence sexuelle et discours critique qui vise l'interprétation d'une œuvre peut se jouer dans la composition interne d'un livre : si les passages retenus relèvent parfois de l'allusion, et parfois même de l'analyse en l'absence de référence à un œuvre précise, on trouve aussi dans la littérature militante contre le viol des chapitres complets consacrés à une, deux ou trois œuvres littéraires ou cinématographiques à l'intérieur d'un ouvrage qui traite d'un sujet féministe plus général. On a alors à nouveau un cas-limite de discours critique bien délimité mais intégré à un ensemble d'une autre nature : ce sera par exemple le cas de deux chapitres de l'ouvrage collectif *Rape. The First Sourcebook for Women* et d'un chapitre de bell hooks dans *Talking Back*.

Le corpus présente une dissymétrie importante à la fois en ce qui concerne la réception et pour ce qui est des œuvres citées : les textes français sur les violences sexuelles, déjà

beaucoup moins nombreux, présente peu de références à des récits de fiction à l'exception d'ouvrages parus à partir de 2017. Je reviendrai sur les hypothèses qui peuvent expliquer cette dissymétrie (voir *infra*, p. 256). À cela s'ajoute un déséquilibre que je ne peux que constater dans les œuvres citées, y compris pour la littérature militante en français récente : les fictions en anglais dominant largement le discours. Les quelques exceptions sont liées à une nationalisation bien spécifique de la problématique que j'étudierai pour elle-même.

Les désaccords interprétatifs de caractérisation ne constituent plus l'unique entrée dans ce chapitre dont le but est justement de situer de tels désaccords dans le regard que porte le mouvement féministe contre le viol sur la culture. Cependant, afin de conserver une approche par la controverse, le corpus intègre à côté de discours féministes des textes qui s'opposent à l'approche féministe des violences sexuelles ou en contestent des interprétations. Moins nombreux dans le corpus et plus hétérogènes (ce sont rarement des livres consacrés aux violences sexuelles), ces textes seront pourtant essentiels pour situer l'interprétation de violences sexuelles fictionnelles dans l'espace d'un débat public et politique et pour en observer la dimension polémique.

## 2. Situer la violence sexuelle dans une culture

Comme on l'a vu dans le chapitre 2, le mouvement féministe contre le viol à partir des années 1970 propose une conceptualisation nouvelle de la violence sexuelle, qui l'arrache à l'espace de l'interdit, de l'exception ou bien de la nature pour l'inscrire dans l'espace de la norme et de la culture.

Nous verrons d'abord plus précisément comment cette conceptualisation féministe de la violence sexuelle engage la notion de *culture* et dans quel(s) sens. Je montrerai ensuite que l'interprétation féministe de récits de fiction comme les romans ou les films s'intègre dans une appréhension plus large de processus de socialisation et d'autres productions culturelles. L'exemple de l'ouvrage fondateur *Against Our Will* de Susan Brownmiller me permettra de voir plus précisément comment un essai sur les violences sexuelles peut se saisir de références culturelles. Enfin, trois exemples d'analyse féministe de stéréotypes au prisme des violences sexuelles sans référence à une œuvre précise mettront en évidence le caractère transversal des pratiques interprétatives féministes.

### 2.1. Du viol comme phénomène culturel à la « culture du viol »

L'association du mot « culture » à celui de « viol » évoque aujourd'hui une expression qui s'est partiellement lexicalisée en anglais et en français : « rape culture » ou « culture

du viol ». Cerner le rôle spécifique des fictions littéraires et cinématographiques dans le discours féministe suppose d'éclaircir d'abord ce rapport des féministes à l'idée de culture, au-delà de ce syntagme.

Nickie D. Phillips, dans son étude sur la diffusion large dans l'imaginaire collectif à la fois du terme et des problématiques associées à l'expression de « rape culture » dans l'espace anglophone, met en évidence trois moments importants où les emplois se multiplient de façon significative : le milieu des années 1990 pour ses emplois dans les textes universitaires, les années 2010-2014 pour son apparition dans la presse généraliste, et l'année 2013 pour sa diffusion plus large, autour d'événements particuliers où l'expression va être mobilisée<sup>7</sup>.

Pour autant, il faut nuancer l'idée d'un concept qui se diffuserait strictement de l'espace universitaire vers le discours courant. En 1993, l'ouvrage collectif *Transforming a Rape Culture*, qui en propose une définition dès ses premières lignes, rassemble d'abord des figures militantes du mouvement féministe et du mouvement contre le viol<sup>8</sup> :

Qu'est-ce qu'une culture du viol? C'est un ensemble de croyances qui encouragent une sexualité masculine agressive et soutiennent la violence contre les femmes. C'est une société dans laquelle on considère que la violence est sexy et que la sexualité est violente. Dans une culture du viol les femmes perçoivent un continuum de menaces de violences qui vont des remarques sexuelles au contact sexuel et au viol lui-même. Une culture du viol admet *comme norme* le terrorisme physique et psychologique contre les femmes.

Dans une culture du viol les hommes comme les femmes considèrent que la violence sexuelle fait partie de la vie, qu'elle est aussi inévitable que la mort ou les impôts. Pourtant, cette violence n'est ni biologique ni d'ordre divin. Ce que nous acceptons comme inévitable est en fait pour l'essentiel l'expression de valeurs et d'attitudes qui peuvent changer.

Plus de la moitié des viols qui font l'objet d'une plainte sont perpétrés par quelqu'un que la victime (*survivor*) connaît. Une fois que nous aurons, en tant que société, pris acte de ce que signifie ce constat, nous commencerons à comprendre les enjeux plus profonds de pouvoir, de sexualité et de rapports de genre qui entourent la violence sexuelle<sup>9</sup>.

Si certaines définitions ultérieures ont souvent retenu la première phrase — qui évoque elle-même très directement le concept de « mythe sur le viol » passé de l'espace militant

7. Nickie D. PHILLIPS, *Beyond Blurred Lines. Rape Culture in Popular Media*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2017, p. 5-18.

8. Quelques auteurs-rices sont aussi universitaires, comme bell hooks, mais ne sont pas nécessairement présentés-es à ce titre dans l'ouvrage. On peut noter le nombre non négligeable d'hommes qui contribuent au livre.

9. « What is a rape culture? It is a complex of beliefs that encourages male sexual aggression and supports violence against women. It is a society where violence is seen as sexy and sexuality as violent. In a rape culture women perceive a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape itself. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women *as the norm*. In a rape culture both men and women assume that sexual violence is a fact of life, inevitable as death or taxes. This violence, however, is neither biologically nor divinely ordained. Much of what we accept as inevitable is in fact the expression of values and attitudes that can change. More than half of reported rapes are committed by someone the survivor knows. Once we as a society take in the meaning of that fact, we will begin to understand the deeper issues of power, sexuality, and gender relationships surrounding sexual violence. » (Emilie BUCHWALD, Pamela R. FLETCHER et Martha ROTH (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. vii).

à l'espace universitaire<sup>10</sup> — ces trois paragraphes entendent en fait l'expression comme une synthèse de la théorisation féministe du viol : croyances ou « mythes » sur le viol, articulation entre agressivité, violence et érotisme, appréhension du viol dans un continuum de violations, passage de l'exception et de la nature à la norme, à l'ordinaire et au caractère socialement construit, inscription du viol et de la sexualité dans un système politique de genre et, ce qui est essentiel à la perspective féministe, possibilité d'une transformation sociale.

À cet égard, la culture du viol est moins un concept clairement défini qu'une expression rassemblant ce que théorise et vise la lutte féministe contre le viol. C'est cependant le fait de formuler le cœur de la problématique en termes de croyances, de valeurs et d'attitudes qui justifie le plus directement le terme de culture, plutôt qu'un terme comme patriarcat qui poserait d'abord une organisation politique et que l'on trouve par ailleurs dans le discours féministe sur le viol. C'est aussi par opposition au concept de « nature » que le concept de culture s'impose et avec lui un rapport d'ordre critique à cette culture. Les propos de Timothy Beneke en 1982 résument très bien ce processus logique : « Une fois que nous avons reconnu que le viol n'était pas naturel, nous sommes obligé-es de reconnaître que quelque chose ne tourne pas rond dans une culture comme la nôtre où le viol est répandu<sup>11</sup> ».

Si l'on revient aux textes fondateurs des années 1970, on voit que le concept de « culture » est souvent central avec des orientations multiples. Susan Griffin, qui parlera un peu plus tard de « culture de viol<sup>12</sup> » (*culture of rape*), manie dans « Rape : The All-American Crime » cette notion très polysémique de culture dans une série de directions liées :

- Premièrement, il s'agit de réfléchir au viol dans une culture en particulier, qui oscille ici entre la culture américaine et la « civilisation occidentale » dans laquelle elle s'inscrit. Susan Griffin parle de « notre culture », quand bien même ses frontières ne sont pas clairement définies.
- Deuxièmement, le concept de culture est associé aux apports de l'anthropologie à la réflexion sur le viol et les rapports de genre, et tantôt défait tantôt refait l'universalité des constats.
- Troisièmement, il ouvre la question de l'apprentissage et de la socialisation puisque

10. À titre d'exemple, la définition qu'en donne Valérie Rey-Robert fait de la culture du viol l'ensemble des mythes sur le viol, tout en permettant l'inscription de cet ensemble dans le temps : « La culture du viol est la manière dont une société se représente le viol, les victimes de viol et les violeurs à une époque donnée. Elle se définit par un ensemble de croyances, de mythes, d'idées reçues autour de ces trois items. On parle de "culture" car ces idées reçues imprègnent la société, se transmettent de génération en génération et évoluent au fil du temps » (Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française. Du « troussage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 37).

11. « Once we acknowledge that rape is not natural, we are forced to acknowledge that something has gone wrong in a culture such as ours where rape is common » (Timothy BENEKE, *Men on Rape*, New York, St. Martin's Press, 1982, p. 10).

12. Susan GRIFFIN, *Rape, the Power of Consciousness*, San Francisco, Harper & Row, 1979, p. 56.

cette conception culturelle du viol en fait un phénomène appris plutôt qu'inné. Cette dénaturalisation touche plus largement l'approche de la sexualité, pensée comme un fait culturel où se nouent des significations : « Le plaisir érotique ne peut être séparé de la culture, et dans notre culture l'érotisme masculin est associé au pouvoir<sup>13</sup> ».

- Quatrièmement, en sortant le viol du domaine de la nature, il rejette la valeur civilisatrice, protectrice et régulatrice de la culture<sup>14</sup> comme une croyance supplémentaire dont il faut se défaire et qui participe en fait du même système : le texte déplace ainsi des constructions de la masculinité apparemment protectrices (Griffin vise la notion de *chivalry*) en montrant le coût politique pour les femmes et sa contribution propre à la légitimation du viol.
- Cinquièmement, le concept de culture appelle dans son acception spécialisée, restreinte, un environnement de productions culturelles qui peut mêler les œuvres les plus légitimes aux plus illégitimes. Ainsi le texte de Susan Griffin publié dans *Ramparts* comprend sept illustrations tirées de cinq tableaux à sujet mythologique ou antique des XVI<sup>e</sup> siècle et XVII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup> insérés sans aucun commentaire, le résumé de seconde main d'un film pornographique, un extrait d'un texte fictionnel de Frank Conroy sur l'affaire de la « famille Manson » et une référence au personnage de James Bond à l'appui de l'analyse du lien entre sexualité et violence.

L'émergence de l'expression « rape culture » s'inscrit dans la continuité de cette approche culturelle de la sexualité et du viol. Le chapitre « The Rape culture » de Dianne Herman dans l'ouvrage collectif *Women, a Feminist Perspective* en 1979 remplace d'ailleurs la reproduction du texte de Susan Griffin qui figurait dans l'édition précédente et le cite largement. Si le texte de Herman lui-même n'est pas du tout centré sur cette culture au sens restreint, il est significatif que celle-ci apparaisse précisément au moment où l'emploi de l'expression « rape culture » est justifiée par l'auteur. Le paragraphe devient soudainement saturé de références à des productions culturelles dont la fiction n'est qu'une occurrence parmi d'autres :

Agression / passivité, domination / soumission, moi-Tarzan / toi-Jane : cette nature de la relation entre les sexes est tellement prégnante qu'il y a dans notre culture une association étroite

13. « Erotic pleasure cannot be separated from culture, and in our culture male eroticism is wedded to power » (Susan GRIFFIN, « Rape : the All-American Crime », *Ramparts*, n° 10, septembre 1971, p. 29).

14. Pour cet aspect comme pour le précédent, la convergence entre ce geste féministe et les travaux de William Simon et John Gagnon rassemblés en 1973 dans *Sexual Conduct* est évidente bien qu'elles visent des fins différentes. Pour Simon et Gagnon, l'appréhension de la sexualité comme fait social et production culturelle et historique, faisant l'objet d'un apprentissage et engageant des rôles de genre suppose une rupture avec des modèles décrits eux-même comme des croyances culturelles sur la sexualité (l'hypothèse répressive en psychanalyse ou les représentations de la sexualité comme une force naturelle). Voir John H. GAGNON et William SIMON, *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine, 1973.

15. *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin, *L'Enlèvement des filles de Leucippe* de Rubens, *Le Suicide de Lucreèce* de Dürer, *Léda et le Cygne* de Rubens et un cinquième tableau que je n'ai pas pu identifier.

entre violence et sexualité. Ce sont des termes d'argot sexuel, par exemple, qui accompagnent fréquemment les comportements ou les gestes agressifs. « Fuck you » est une attaque verbale que l'on veut très brutale. Dans la culture populaire, « James Bond dégaine tantôt son revolver tantôt sa queue, et bien qu'il n'y ait pas de lien connu entre le talent pour se battre avec une arme à feu et le talent pour faire l'amour, le pacifisme semble d'un efféminement suspect<sup>16</sup> » ! L'imaginaire des relations sexuelles entre hommes et femmes dans les livres, les chansons, la publicité et les films est souvent celui d'une relation sado-masochiste recouverte d'un léger voile romantique. Par conséquent il est très difficile dans notre société de différencier le viol des relations hétérosexuelles « normales ». On peut effectivement décrire notre culture comme une culture du viol dans la mesure où l'image du rapport hétérosexuel est fondée sur une sexualité conçue sur le modèle du viol (*a rape model of sexuality*)<sup>17</sup>.

Dès lors que la conception culturelle du viol portée par les luttes féministes se répand, elle est donc susceptible — même si ce n'est absolument pas automatique — d'attirer l'attention sur des productions culturelles et notamment des récits de fiction à partir d'une certaine grille d'analyse des rapports de genre.

Le paragraphe du texte de Dianne Herman témoigne également de trois phénomènes importants sur lesquels je reviendrai : tout d'abord, qu'il y ait ou non comme ici citation explicite d'autres féministes, les mêmes références circulent d'un texte à un autre. De plus, l'interprétation de fictions ne peut être dissociée d'autres productions culturelles mentionnées en série (livres, chansons, publicité, films) et de l'environnement culturel plus large dans lequel on les place, avec ici l'exemple de la langue argotique. Enfin, on peut noter que la fiction peut tout à fait faire irruption de façon extrêmement allusive, parfois même sans citer aucune œuvre identifiable.

## 2.2. Le récit de fiction à l'intérieur d'un processus de socialisation et d'un ensemble de productions culturelles

Si mon travail porte sur les récits de fiction littéraires et cinématographiques, il est impossible de rendre compte du discours féministe sur ces récits sans les replacer dans

16. Herman cite ici l'article de Susan Griffin : « James Bond alternately whips out his revolver and his cock, maid though there is no known connection between the skills of gun-fighting and love-making, pacifism seems suspiciously effeminate » (Susan GRIFFIN, « Rape : the All-American Crime » [1971], *op. cit.*, p. 28).

17. « So diffuse is the aggressive-passive, dominant-submissive, me-Tarzan, you-Jane nature of the relationship between the sexes that in our culture there is a close association between violence and sexuality. Words that are slang sexual terms, for example, frequently accompany assaultive behavior or gestures. "Fuck-you" is meant as a brutal attack in verbal terms. In the popular culture, "James Bond alternately whips out his revolver and his cock, and though there is no known connection between the skills of a gun-fighter and love-making, pacifism seems suspiciously effeminate" ! The imagery of sexual relations between males and females in books, songs, advertising and films is frequently that of a sado-masochistic relationship thinly veiled by a romantic facade. Thus it is very difficult in our society to differentiate rape from "normal" heterosexual relations. Indeed our culture can be characterized as a rape culture because the image of heterosexual intercourse is based on a rape model of sexuality. » (Dianne HERMAN, « The Rape Culture », dans Jo Freeman (dir.), *Women : a Feminist Perspective*, Palo Alto (Californie), Mayfield Publishing Company, 1979, p. 43).

un regard plus large porté à la fois sur les instances de socialisation classiques et sur les objets culturels. Le risque serait en effet de surestimer à tort la responsabilité qu'assignent les féministes à telle ou telle production culturelle (par exemple, dire que les féministes accusent les romans et films mettant en scène James Bond d'être à l'origine des viols).

Le discours féministe fait de ces productions culturelles des discours et des images porteuses de sens en leur attribuant deux grandes fonctions : d'une part, elles témoignent de l'existence de la croyance ou du schéma mis en évidence par les féministes dans l'analyse du viol, et elles servent à cet égard de preuve (même de façon très allusive) de l'existence et l'intégration dans la culture de ces croyances ou de ces représentations ; d'autre part, elles assurent selon les féministes un rôle non exclusif dans leur transmission et leur maintien : elles transmettent un message, elles contribuent à l'apprentissage de ces normes et de ces croyances. Bien entendu, un des paradoxes centraux du point de vue de l'interprétation est que les féministes postulent un effet, une réception d'un message relativement univoque à laquelle pourtant leur interprétation critique les arrache.

Ainsi, dans l'ouvrage *Acquaintance Rape. The Hidden Crime* d'Andrea Parrot et Laurie Bechhofer, un paragraphe du premier chapitre est consacré au rôle joué par la télévision et les films, mais cet argument vient seulement après deux paragraphes qui décrivent le contenu de l'éducation donnée aux garçons et aux filles en ce qui concerne la masculinité, la féminité ou la sexualité pour démontrer la thèse féministe énoncée initialement (« Notre culture tolère et même encourage le viol commis par un proche<sup>18</sup> »). Les autrices décrivent alors un enchaînement scénaristique récurrent, en s'appuyant sur trois exemples sans les développer, puis traduisent cet enchaînement narratif en termes de message pour son public :

Au-delà de cette forme de socialisation, les médias, en particulier la télévision et les films, représentent le viol par un proche comme un comportement acceptable. On a pu voir de très nombreuses représentations irresponsables de relations sexuelles non consenties dans des séries télévisées (par exemple *Hôpital central*, *Clair de lune*), dans des films (par exemple *Autant en emporte le vent*), et dans des vidéos MTV. Dans ces représentations, la femme était clairement forcée de faire quelque chose de sexuel qu'elle ne voulait pas faire, et soit l'homme était récompensé soit il n'était pas puni pour ses actes. Les jeunes qui regardent ces séries ou ces films reçoivent un message délétère : les femmes veulent être sexuellement contraintes et les hommes qui ont ces comportements sont désirables<sup>19</sup>.

De la même façon, Martha Burt décrit le processus par lequel se fait l'apprentissage des

---

18. « Our culture condones and even encourages acquaintance rape » (Andrea PARROT et Laurie BECHHOFER (dir.), *Acquaintance Rape* [1991], *op. cit.*, p. 21).

19. « Beyond this type of socialization, the media, especially television and movies, portray acquaintance rape as acceptable behavior. There have been numerous irresponsible depictions of nonconsensual sexual relations on television shows (e.g., "General Hospital," "Moonlighting"), movies (e.g., "Gone with the Wind"), and MTV videos. In these portrayals, the woman was clearly forced to do something sexual that she did not want to do, and the man was either rewarded or not punished for his actions. Young people who watch these shows or movies receive the harmful message that women want to be sexually coerced and men who engage in coercive behaviors are desirable. » (*Ibid.*, p. 22).

mythes sur le viol comme un processus normal que l'on pourrait synthétiser par le terme de socialisation ou d'enculturation, non spécifique aux représentations relatives aux violences sexuelles :

Les mythes font partie de la culture générale. Les gens apprennent les mythes sur le viol de la même façon qu'ils acquièrent d'autres attitudes et croyances — par leurs familles, leurs amis, les journaux, les films, les livres, les blagues salaces, et plus récemment, les vidéoclips de rock<sup>20</sup>.

L'effet d'énumération qui mêle des instances de socialisation bien identifiées et des exemples plus spécifiques<sup>21</sup> est un trait récurrent du discours féministe lorsque les productions culturelles sont abordées. On retrouve ce même trait sous la plume de Robin Warshaw dans *I Never Called It Rape* en 1988, toujours à propos des mythes sur le viol qui viennent « des gens autour de nous, des livres que nous lisons, des films et des programmes télévisés que nous regardons, même de la façon dont on nous vend des produits dans les publicités<sup>22</sup> ». Non seulement les médiums cités peuvent tout à fait recouvrir des productions non narratives et non fictionnelles, mais ils sont de surcroît mis en série avec ce qui relève tout simplement de l'interaction avec un entourage. Ces énumérations insistent aussi de cette façon sur le caractère familier, banal, ordinaire, itératif de la problématique abordée, toujours contre le risque de renvoi du viol à la sphère de l'exception.

La valeur de preuve objective donnée aux productions culturelles est parfois associée à un régime plus situé de perception qui rend compte d'un mouvement de prise de conscience. Buchwald, Fletcher et Roth décrivent ainsi en ouverture de leur ouvrage *Transforming a Rape Culture* une compréhension féministe qui se construit de façon cumulative, par intégration répétée d'éléments d'une culture qui doit être transformée pour mettre fin au viol :

Nous avons vu l'étendue du problème de plus en plus clairement : dans les programmes télévisés et dans les publicités, dans les journaux, dans les romans, la poésie, les chansons, l'opéra, le rock et le rap, sur chaque panneau publicitaire, dans chaque vitrine de magasin, dans chaque musée, nous avons trouvé des preuves de la culture du viol. Nous avons commencé à comprendre la façon dont les filles et les garçons grandissent vers les rôles de victimes et de violeurs, et nous avons vu à quel point cet apprentissage commençait tôt — avant la crèche, avant la naissance, dans la plupart de cas, à partir nos propres conceptions parentales des différences (hautement artificielles) entre homme et femme<sup>23</sup>.

20. « Rape myths are part of the general culture. People learn them in the same way they acquire other attitudes and beliefs — from their families, their friends, newspapers, movies, books, dirty jokes, and, lately, rock videos. » (Martha BURT, « Rape Myths », dans Mary E. Odem et Jody Clay-Warner (dir.), *Confronting Rape and Sexual Assault*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998, p. 131).

21. On peut évidemment lire certains exemples extrêmement spécifiques comme un effet de paniques morales plus larges autour des cultures jeunes (MTV, le rock), qui ne sont pas propres au mouvement féministe.

22. « from the people around us, from the books we read, from the movies and television programs we watch, even from the way products are sold to us in advertisements » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape. The Ms. Report on Recognizing, Fighting, and Surviving Date and Acquaintance Rape* [1988], New York, Harper Perennial, 1991, p. 59).

23. « We saw with increasing clarity the extent of the problem : on TV programs and ads, in newspapers, novels, poetry, songs, opera, rock, and rap, on every billboard, in every shop window, on every museum we found evidence of rape culture. We began to understand the ways girls and boys grow up to be victims and rapists, and we saw how training for this begins early — before nursery school, before birth, in most cases,



L'association dans l'énumération de productions culturelles et de lieux de culture très légitimes, associés à l'art, et d'autres soit moins légitimes soit seulement intégrés à la sphère commerciale produit un effet de totalisation qui ne cherche pas à creuser les spécificités d'un médium, d'un genre ou d'une *subculture* mais bien à ne laisser aucun lieu indemne de ce regard critique et politique. Contre la tentation d'une différenciation de valeur ou de groupe social, on montre que la culture du viol est partout, dans l'opéra *et* le rap par exemple.

On retrouve cette stratégie de l'accumulation des sous-genres ou de publics complémentaires dans un manuel de formation des *sexual assault counselors* de 1999 qui commence par identifier un même enchaînement narratif — un *script* — dans deux films de fiction, avant de généraliser :

Ce thème est présent à la fois dans des *soaps* en anglais et en espagnol, dans les romans à l'eau de rose, dans les films contemporains, dans les contes, les chansons et dans la poésie. On prête rarement attention au message, et pourtant c'est un message très dangereux. Il encourage les hommes à voir l'agression comme désirable et désirée, particulièrement dans les relations sexuelles. Il décourage chez les femmes l'expression de leurs désirs sexuels et les encourage au contraire à faire semblant de ne pas vouloir quand elles veulent vraiment. Dans une société dans laquelle on ne parle pas ouvertement de sexe, celles et ceux qui suivent ce script étroit ont de grandes chances de faire mal à d'autres ou d'être blessées<sup>24</sup>.

Comme dans l'extrait de l'ouvrage de Parrot et Bechhofer, le script identifié est interprété en termes de *message* sur la sexualité, ici en termes d'appropriation personnelle, différenciée en fonction du genre des interprètes par identification aux rôles de genre engagés par ce script. L'appropriation est d'abord formulée en termes de croyances (encouragées plutôt que suscitées mécaniquement) puis en termes de reproduction possible des actions fictionnelles.

Dans l'ouvrage *Men on Rape* de Timothy Beneke, le concept de « rape sign » va même intégrer à ce type d'énumération de productions culturelles matérialisées des objets cognitifs et immatériels comme les fantasmes, qui n'ont ainsi plus rien d'individuel : « Les signes-viol imprègnent la culture américaine. On peut les trouver dans la pornographie, dans la publicité, dans les paroles des chansons, sur les couvertures d'albums, dans les romans, etc. Et d'une certaine façon, les fantasmes de viol des hommes (et probablement des femmes) constituent une forme de signe-viol<sup>25</sup> ». Dans cette perspective, le signe-viol est

---

with our own parental conceptions of the (highly artificial) distinctions between male and female. » (Emilie BUCHWALD, Pamela R. FLETCHER et Martha ROTH (dir.), *Transforming a Rape Culture* [1993], *op. cit.*, p. 2).

24. « This theme is expressed in both English-language and Spanish-language soap operas, romance novels, modern films, fairy tales, songs, and poetry. We rarely notice the message, yet it is a very dangerous message. It encourages males to view aggression as desirable and desired, especially in sexual relations. It discourages females from expressing their sexual feelings and instead encourages them to pretend to not want sex when they really do. It encourages other females to have sex when they would rather not. In a society where sex is not openly talked about, those who follow this narrow script are highly likely to hurt and be hurt. » (CALIFORNIA COALITION AGAINST SEXUAL ASSAULT, *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors*, 1999, p. 18).

25. « Rape signs pervade American culture. One can find them in pornography, advertising, song lyrics, album covers, novels, etc. And there is an important sense in which the rape fantasies of men (and probably

d'abord un écran culturel qui empêche de voir la réalité du viol.

Pour les pionnières de la réflexion sur le viol, il s'agit aussi de souligner un décalage entre une absence du viol comme sujet d'étude universitaire et une omniprésence du viol comme sujet d'autres discours ou récits. Les premières pages d'*Against Rape* de Medea et Thompson mettent en scène cette opposition entre silence et trop-plein de représentations inadéquates mais éloquentes :

Pourtant, dès qu'on sort des murs de l'université, le thème du viol est partout. Il est cher aux [humoristes] (*comedians*) : « Il est impossible de violer une femme. Une femme aux jupes relevées court plus vite qu'un homme au pantalon baissé. » Les romanciers, et surtout les romanciers « honnêtes, réalistes » (« *frank, realistic* » *novelists*), en font leur tarte à la crème. Il est presque impossible de tomber sur un livre pornographique qui ne contienne pas au moins une scène de viol, car celui-ci combine les éléments magiques du sexe et de la violence. D'autant que la pornographie est l'enregistrement des fantasmes masculins et que le viol est sans doute le fantasme masculin le plus dominant dans notre société. Sous une forme ou sous une autre, au grand jour ou plus subtilement, ce fantasme apparaît dans tout ce qui est écrit, filmé et chanté sur l'amour et le sexe entre les hommes et les femmes<sup>26</sup>.

On retrouve cette même circulation d'un art à un autre, du mineur au majeur, de la ligne de stand-up qui vise un effet comique à la création d'un effet érotique dans la littérature pornographique. Le paragraphe prépare à percevoir une continuité entre la présence explicite du viol et d'autres occurrences plus « subtiles » d'un même fantasme (voir p. 262).

La pornographie reçoit sous la plume de Medea et Thompson un statut exemplaire mais non spécifique pour identifier l'existence sociale d'un fantasme. Elle « enregistre » ici plus qu'elle ne produit ces fantasmes. Je propose de m'arrêter brièvement sur le statut de la pornographie dans ces textes : le genre pornographique est en effet devenu depuis associé étroitement dans le discours public à la question des violences sexuelles et des normes érotiques apprises par l'intermédiaire de productions culturelles. Si ce discours un peu convenu doit beaucoup au militantisme féministe anti-pornographie qui se stabilise au moment des *porn wars* des années 1980 (incarné par de grandes figures militantes de la lutte contre les violences sexuelles comme Dworkin ou MacKinnon), revenir sur les textes féministes contre les violences sexuelles permet aussi de mieux saisir l'écart entre un discours qui stigmatise spécifiquement la pornographie au nom de valeurs d'égalité sexuelle et ses mentions souvent allusives dans les textes du mouvement féministe contre le viol.

Martha Burt crée ainsi le même type d'enchaînement en plaçant la pornographie du côté d'une expression plus ouverte des mythes sur le viol, dans la continuité de trois exemples caractérisés par un public plus large :

---

women) constitute a kind of rape sign. » (Timothy BENEKE, *Men on Rape* [1982], *op. cit.*, p. 10).

26. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter* [1974], Paris, Pierre Horay, 1976, p. 22, ma modification entre crochets ; pour le texte original : Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Against Rape. A Survival Manual for Women : How to Avoid Entrapment and How to Cope with Rape Physically and Emotionally*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974, p. 14-15.

Les films aussi renforcent les mythes sur le viol. Les films pornographiques le font très franchement, en représentant des viols que la femme finit par apprécier, et par l'association fréquente et répétée du sexe et de la violence. Mais les films destinés à un large public sont coupables à leur façon, de la célèbre scène d'*Autant en emporte le vent* à des versions plus modernes comme *Vers un destin insolite sur les flots bleus de l'été* ou *Les Choses de l'amour*<sup>27</sup>.

De même, chez Brownmiller, la pornographie est « la manifestation limite (*the most extreme manifestation*) » d'un principe d'exaltation de la violence sexuelle, mais c'est aussitôt pour ramener vers d'autres exemples et des preuves qui peuvent moins facilement être rejetées « hors culture » : « Mais on n'a pas besoin de recourir à un exemple extrême pour en faire la démonstration<sup>28</sup> ». On trouve l'enchaînement inverse sous la plume de Parrot et Warshaw qui partent de l'exemple d'*Autant en emporte le vent* comme une forme de modèle historique qui ne cesse d'être reproduit : « Des milliers de scénarios de cinéma ou de télévision ont répété ce message depuis la sortie de ce film emblématique en 1939, et les magazines et les livres pornographiques l'ont réitéré en des termes plus explicites<sup>29</sup> ».

La pornographie — littéraire, photographique et cinématographique — bénéficie donc dans l'ensemble d'une relative intégration à la réflexion féministe sur la culture. Ce qui singularise la pornographie, c'est plutôt que les analyses précises et référencées sont en réalité très rares par rapport aux autres genres. L'existence d'un discours spécifique contemporain liant pornographie et violences sexuelles explique ainsi chez Valérie Rey-Robert la réfutation explicite de cette singularisation de la pornographie : « On se tromperait à penser que seule la pornographie véhicule l'idée que le non-consentement féminin est excitant puisqu'on retrouve cette idée dans tous les arts<sup>30</sup> ». Cette affirmation intervient entre une courte analyse d'*À bout de souffle* de Jean-Luc Godard et un extrait de *L'Émile* de Rousseau, deux œuvres indéniablement légitimes. Juste avant, la mention des scénarios pornographiques intervient après une analyse précise d'un tableau de Fragonard, *La Résistance inutile* :

Il est difficile de comprendre le sens de ce tableau puisqu'il y a à la fois un mouvement de refus (elle le repousse du bras) et un visage tourné vers qui semble l'inviter à continuer. On

27. « Movies likewise reinforce rape myths. Pornographic films do this outright, by portraying rape incidents in which the woman ultimately responds with enjoyment, and by frequent and repeated association of sex and violence. But movies for the general public are culpable in their own way, from the famous scene in *Gone with the Wind* to more modern versions such as *Swept Away* and *Blume in Love*. » (Martha BURT, « Rape Myths » [1998], *op. cit.*, p. 137). *Vers un destin insolite sur les flots bleus de l'été* (1974) de Lina Wertmüller est une comédie italienne des années 1970 très caractéristique de la satire de la bourgeoisie (et surtout de la bourgeoisie) dans ce cinéma ; *Les Choses de l'amour* (1973) est une comédie de Paul Mazursky sur le divorce d'un couple, salué à l'époque par la critique féministe pour la subtilité d'écriture de son personnage féminin principal.

28. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], Anne Villelaur (trad.), Paris, Stock, 1976, p. 355 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will. Men, Women, and Rape* [1975], New York, Fawcett Columbine, 1993, p. 293.

29. « Thousands of film and TV scripts have repeated that message since the landmark movie's release in 1939, and pornographic magazines and books have reiterated it in more explicit terms. » (Robin WARSHAW et Andrea PARROT, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape », dans Andrea Parrot et Laurie Bechhofer (dir.), *Acquaintance Rape. The Hidden Crime*, New York, Wiley, 1991, p. 76).

30. Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française* [2019], *op. cit.*, p. 219.

est dans un parfait exemple de nos profondes ambiguïtés face à la violence sexuelle ; le non-consentement devient excitant. Le non-consentement est peut-être du consentement. [...] C'est une caractéristique de l'érotisme occidental en tant que pratique culturelle destinée à procurer de l'excitation sexuelle aux membres d'une société donnée à un temps donné. Tout un pan des films pornographiques joue exactement sur la même idée que le tableau de Fragonard. On y retrouve des femmes face à un inconnu. Elles commencent par refuser d'avoir des rapports sexuels, puis à force d'insistance, elles finissent par céder et y prendre du plaisir<sup>31</sup>.

On voit comment ici l'analyse, fondée sur une œuvre décrite assez précisément d'un côté, sur un scénario stéréotypé sans exemple précis de l'autre, rassemble en une même « idée » une ambivalence créée par des gestes simultanés pour un art de l'image fixe, et un enchaînement d'actions (le refus) et d'états (le plaisir) dans le temps propre à l'image filmée. Trois stratégies simultanées sont à l'œuvre dans ces glissements d'un exemple à un autre : une stratégie d'analyse transmédiatique qui unifie deux modes très différents de production d'une fiction sexuelle autour d'une idée commune sur le consentement ; la stratégie qui consiste à rapprocher le plus légitime du plus illégitime — la peinture de Fragonard des films pornographiques ; une stratégie transhistorique enfin dans laquelle Fragonard ou Rousseau ancrent une pratique érotique dans un temps long, dans une *culture* occidentale sans rupture.

Les extraits précédents ont bien montré que lorsque la pornographie est convoquée, elle est rarement analysée « sur pièce », ce qui témoigne paradoxalement d'un statut demeurant à part en ce qui concerne les pratiques interprétatives. Mentionnons cependant quelques rares exceptions : Brownmiller cite bien deux titres précis de Gerard Damiano, *Gorge profonde* (1972) et *The Devil in Miss Jones* (1973), pratiquement contemporains de l'écriture de l'ouvrage mais qui ont aussi un statut particulier dans l'histoire de la pornographie dans la mesure où ils ont atteint un public exceptionnellement large. Toutefois, ceux-ci ne font pas l'objet d'une analyse interne de la part de l'auteur et ils sont rapidement relégués au statut évident de « camelote »<sup>32</sup>. La seule description singulière et précise d'une œuvre assimilable au genre pornographique dans le corpus est celle d'un film dont ni le titre ni la date de diffusion ne sont indiquées, dans un article de *Marie Pas Claire* de 1997. La description et le résumé constituent un exemple après un mouvement de généralisation sous forme d'interrogation, qui partait lui-même d'une longue analyse d'*Autant en emporte le vent* — on retrouve le même balancement entre le classique et le téléfilm érotique contemporain :

Dans combien de films voit-on une femme résister, puis céder sous la pression physique (une femme qui résiste est sans doute un puissant aphrodisiaque pour le désir masculin) et découvrir qu'elle est heureuse de ce qui vient de ce passer ? Dans un des fameux films « érotiques » que diffuse la chaîne M6 le dimanche soir, on voit une femme en déshabillé seule dans sa chambre, elle se regarde dans la glace, et tout à coup, un homme entre par la fenêtre et la viole. L'acte terminé, il repart aussi sec. Cette scène choquante est symptomatique de la vision que la société a des relations sexuelles : l'homme se sert, la femme n'est qu'un trou disponible<sup>33</sup>.

31. *Ibid.*, p. 218-219.

32. Susan BROWN MILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 393 ; « obvious junk » dans le texte original (Susan BROWN MILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 324).

33. SANDRINE, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle », *Marie Pas Claire*, n° 11, 1997, p. 7.

À l'exception de cet exemple, la confrontation des corpus français et américains suggère une asymétrie dans le type d'objets culturels convoqués, qu'ils soient analysés ou désignés génériquement, du moins pour les années 1970. Alors que le cinéma est une référence essentielle pour les féministes américaines, quoique resitué à l'intérieur d'un ensemble plus large, les articles et rares ouvrages militants des années 1970 en France citent principalement la publicité, la presse et la pornographie<sup>34</sup>, et le font de façon très allusive. *Le Viol* de Marie-Odile Fargier convoque de son côté, outre la mythologie et la Bible, quelques chansons françaises (« Les villes de grande solitude » de Michel Sardou et « Fais-moi mal Johnny » de Boris Vian) et une planche de Crumb parue dans *Actuel*. Là encore, la circulation à partir d'un motif commun entre des arts et des genres très différents ne pose pas de difficulté, bien qu'il faille rendre compte d'effets esthétiques spécifiques comme l'humour : « Un exemple seulement parmi mille autres femmes qui de la chansonnette à *Histoire d'O* frémissent de plaisir sous les coups. Bien sûr, Vian chantait ça pour rire, mais...<sup>35</sup> ». Cette spécificité n'est plus vraie pour les discours militants en français plus récents, où les films et les séries — principalement américaines — occupent à leur tour une place évidente.

### 2.3. *Against Our Will* comme essai fondateur : décrire une mythologie culturelle qui lie histoire, fiction et réalité

Le regard porté sur des œuvres de fiction dans les textes du mouvement féministe contre le viol doit donc bien se comprendre comme un regard porté sur la culture en général qui n'isole ni un médium en particulier, ni la fiction par opposition à la non-fiction. Parmi ces textes, l'ouvrage *Against Our Will* de Susan Brownmiller présente probablement le fourmillement exploratoire le plus impressionnant, et ce d'autant plus que l'ouvrage veut inscrire le viol dans une histoire. J'aimerais m'appuyer sur cet exemple pour saisir plus précisément l'articulation qui se noue entre épisodes historiques, fiction et réalité.

Les productions culturelles deviennent en effet un gigantesque répertoire de significations à expliciter sur le viol pour en proposer une compréhension approfondie à partir d'un projet dont la dimension transhistorique et généalogique est évidente. Si Brownmiller précise que « la popularité de livres, de films et de chansons tout à fait ordinaires qui dépeignent la violence faite à des femmes, et glorifient l'homme qui la perpète, est si ancrée dans notre culture qu'on pourrait consacrer un livre entier au sujet<sup>36</sup> », l'ouvrage circule

34. Voir « Lutte contre le viol : où en sommes nous ? », *Temps des femmes*, n° 2, mai 1978, p. 16-19 ; « Ras le viol quelle riposte extra-judiciaire ? », *La Revue d'en face*, février 1978, p. 60-60 ; « Un trou... rien qu'un trou », *Histoire d'elles*, mars 1978 ; « Viol x viol : double interdit », *Femme en mouvement*, 1978, p. 46-49.

35. Marie-Odile FARGIER, *Le Viol*, Paris, Grasset, 1976, p. 129.

36. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 355-356.

bien plus largement entre des mythes, des anecdotes historiques, des chansons, des magazines, des images figées, des films d'auteur ou de série B, des romans, des traités, des articles de presse. Brownmiller consacre même une large section de l'ouvrage à l'analyse d'un corpus de « *confession magazines* », spécialisés dans les récits à la première personne et destinés aux jeunes filles. Elle évoque alors explicitement le désintérêt général pour ces objets (« Qui prend ces magazines au sérieux<sup>37</sup> ? ») à l'exception des millions de lectrices qui les lisent et qui justifient son enquête.

C'est dans le chapitre « Le mythe du violeur héroïque » que l'on trouve la plus grande concentration des références à des récits de fiction<sup>38</sup>. Ces vingt-cinq pages interrogent une association mythique entre le viol et la virilité qui caractérise le héros. Faisant comme à son habitude feu de tout bois, Brownmiller commence par poser des pistes d'analyse de la mythologie grecque — y compris en convoquant la poésie moderne autour du poème de Yeats sur le viol de Lédä — tout en écartant la pertinence en raison de la labilité du matériau. C'est l'anthropologie et l'ethnologie des « primitifs » qui constitue le premier grand jalon du chapitre, associant viol et masculinité, posant la propriété des femmes et leur contrôle par le viol. Ces premières conclusions sur la création de liens entre hommes par la violence contre les femmes sont ensuite élargies pour empêcher toute restriction ethnique, historique ou de classe sociale : elle convoque alors aussi bien un procès historique de la Renaissance italienne que la représentation des samouraïs dans les *manga* pornographiques. L'analyse est confirmée par une scène de *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West, décrite par Brownmiller comme sa préférée, dans laquelle un groupe d'amis qui pestent sur le nombre d'écrivaines se racontent des histoires où le viol les remet à leur place.

Pour démontrer l'association entre conquête héroïque du monde et viol héroïque des femmes, les preuves seront une remarque d'Ovide sur le viol des Sabines (« L'attitude désinvolte qu'il prenait ici à l'égard du viol en temps de guerre est bien celle qui existe encore deux mille ans après<sup>39</sup> »), les pensées du James Bond de Ian Fleming qui veut donner à sa conquête amoureuse le goût du viol<sup>40</sup>, puis en regard de ces références littéraires soupçonnables d'exagération, des propos — pourtant assurément apocryphes — de Gengis Kahn. Le propos se déplace rapidement vers les contradictions de l'amour courtois autour du traité d'André Le Chapelain et du récit arthurien (les romans de Chrétien de Troyes et *La Morte d'Arthur* de Malory).

Se répondent ensuite la légende de Gilles de Rais et le Barbe-Bleue de Perrault, formant une transition vers les fantasmes et la fascination qui entourent les figures de tueurs et violeurs en série réels : Jack l'Éventreur, l'étrangleur de Boston et la légende entourant

37. *Ibid.*, p. 415.

38. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 283-308.

39. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 351.

40. Brownmiller n'indique pas l'origine de la citation. Il s'agit d'un extrait de *Casino Royale*, paru en 1953.

Pancho Villa. Le propos s'arrête sur Jack l'Éventreur, les sentiments qu'inspirent à Brownmiller quelques téléfilms qui lui sont consacrés, et les processus d'héroïsation ou de patrimonialisation qui l'accompagnent sous la plume de journalistes et universitaires cités par Brownmiller. Pour Albert DeSalvo, alors identifié comme « l'étrangleur de Boston », c'est la chanson des Rolling Stones « Midnight Rambler » (1969) inspirée par le tueur et violeur en série qui fait l'objet d'une analyse. Cette analyse commente non seulement le texte, mais aussi la progression musicale et des éléments de mise en scène et d'interaction avec le public en concert rapportés par la presse. À l'analyse des chansons des Rolling Stones se greffe un propos sur les faits de violence, sexuelle ou non, qui ont entaché certains concerts, et un développement sur le groupe de motards des Hell's Angels qui est en fait une analyse de leur héroïsation par le journaliste Hunter Thompson dans l'ouvrage éponyme, conjointement au traitement problématique qu'il fait du sujet du viol. De la même façon, à la réflexion sur la légende du révolutionnaire mexicain Pancho Villa répond une courte analyse du rôle du viol dans le roman de Harold Robbins *The Adventurers* (1966) travaillé par l'imaginaire du bandit latino-américain.

Il faut comprendre les thèmes choisis dans le contexte plus large du rapport ambivalent du mouvement féministe avec une partie des mouvements de contre-culture des années 1960, tout particulièrement pour tout ce qui touche à la célébration de l'insurrection et de la violence masculine contre l'ordre social contesté. La fin du chapitre est ainsi consacrée au cinéma, prolongeant le thème de l'héroïsation du criminel tout en le débordant largement, mêlant l'analyse interne des films et l'analyse des discours des réalisateurs ou des journalistes spécialisés pour les décrire. Le film *Orange mécanique* (1971) est par exemple longuement analysé comme exemple d'une glamourisation du viol, aux côtés de *Frenzy* (1972), des *Chiens de paille* (1971) ou de *Going Home* (1971). D'autres films ou pièces sont à l'inverse mentionnés pour leur traitement sensible ou juste du viol, comme l'œuvre de Tennessee Williams ensuite adaptée au cinéma, le *Rashomon* de Kurosawa (1950), *La ciociara* de De Sica (1960) ou l'ouverture du *Parrain* (1972) qui pour Brownmiller rend compte avec justesse de la perception masculine du viol à l'aune du bien endommagé et de l'incapacité des hommes à prendre en charge la question de la cause de la violence, pourtant soulevée par la victime. C'est aussi une façon pour Brownmiller de montrer que les fictions rompent avec la glamourisation du viol surtout lorsque cela permet d'aborder le thème de la vengeance d'un homme sur un autre, ce qui rend alors manifeste le sens patriarcal donné au viol.

Au terme de ce parcours, Brownmiller justifie l'espace consacré à des exemples issus de la culture de masse : « Les producteurs de films [...] perpétuent, forment et influencent l'attitude populaire (*our popular attitudes*). [...] je crois que ce sont [les images de la culture de masse] qui influencent vraiment les attitudes, et en particulier l'attitude des hommes

adolescents (*adolescent males*), qui sont, en puissance, ceux qui nous violeront (*who are our potential rapists*)<sup>41</sup> ». Pourtant, elle contrebalance immédiatement et volontairement cette affirmation avec des exemples issus d'une culture plus élitiste, allant de la publication d'un poème sur le viol dans le *New York Quarterly* à l'œuvre de Norman Mailer. On retrouve donc une volonté très forte de ne pas laisser les différences de légitimité ou même de qualité (notion à laquelle adhèrent la plupart des féministes) protéger « une certaine culture » de l'analyse critique féministe.

La conclusion du chapitre problématise enfin le rapport entre art et réalité, proposant une explication des allers-retours fréquents entre des exemples réels et des exemples fictionnels. L'opposition est précisément subsumée dans un même espace culturel où les comportements et les représentations forment un tout :

Oui, tout est relatif, et savoir si la vie imite l'art ou si l'art imite la vie n'a pas d'importance lorsque nous considérons le viol héroïque. On peut aller de la réalité à la fiction et revenir à la réalité avec une facilité inquiétante, car ce sont les hommes qui ont créé la mythologie et ce sont eux qui continuent à l'interpréter comme acteurs (*to act it out*)<sup>42</sup>.

À cette problématisation succède ainsi une série de faits divers criminels impliquant des viols, suggérant à chaque fois, sous forme de question, en fin de paragraphe, un rapprochement avec un des héros mythiques ou de fiction mentionnés dans le chapitre (« Version au goût du jour de Dick Turpin ? », « Les jeunes gens ont-ils vu un film intitulé *Orange mécanique* ? »<sup>43</sup>). Bien plus qu'elles ne suggèrent sérieusement un lien de causalité ou d'imitation, ces questions renforcent l'effet de miroir et l'idée d'une culture dans laquelle violer, c'est faire « que le monde sache que vous êtes des *hommes*<sup>44</sup> ».

Cette rapide description du chapitre « Le mythe du violeur héroïque » illustre bien l'intégration aisée de références littéraires et cinématographiques à l'appui d'un ouvrage fondateur pour le mouvement féministe contre les violences sexuelles, qui tente de faire une histoire culturelle du viol et d'en circonscrire la mythologie. Ces références ne sont pas isolées de la réalité sociale : le fait historique et sa légende, la réalité et la fiction se répondent dans une culture appréhendée de façon large pour comprendre le *sens* du viol.

41. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 371 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 306.

42. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 373 ; pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 308.

43. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 373.

44. *Ibid.*, p. 374.



## 2.4. Analyser un schéma ou une image figée : trois cas des lectures sans œuvre

Un cas particulier d'interprétation mérite un examen attentif au terme de cette première approche : celui où aucune œuvre n'est directement interprétée alors même que l'analyse se déploie longuement. Dans les nombreuses énumérations de genres citées plus haut, les exemples plus précis n'étaient pas toujours nécessaires mais l'analyse était cependant réduite. Dans le cas des lectures sans œuvre, on observe une stratégie intéressante : c'est un modèle construit comme stéréotype – probablement identifié par induction – qui est interprété plutôt qu'une production matérialisée sur lequel on pourrait s'appuyer empiriquement. Le modèle est une forme d'interprétation de références multiples matériellement absentes, et il est lui-même l'occasion de procédures interprétatives et d'expériences de lecture parfois très poussées.

Trois exemples me permettront d'explorer cette modalité d'analyse : l'analyse des imaginaires érotisés de l'esclavage dans *Against Our Will* de Brownmiller, le scénario stéréotypé de la dispute qui se conclut par un baiser dans *Against Rape* de Medea et Thompson et la mise en récit de l'image de l'homme des cavernes par Timothy Beneke dans *Men on Rape*.

### 2.4.1. Les stéréotypes érotisés de la jeune esclave

Susan Brownmiller consacre une section complète de *Against Our Will* à l'histoire du viol comme institution du système esclavagiste à la fois dans l'espace de la plantation et dans celui de la maison close dans les dernières décennies de l'esclavage aux États-Unis. La section s'achève par un glissement soudain vers l'ordre des imaginaires érotiques contemporains et de la littérature :

Les rapports esclave-maître sont la [perversion fantasmée la] plus populaire (*the most popular fantasy perversion*) dans la littérature pornographique. L'image d'une jeune esclave sommairement vêtue, toujours nubile, toujours belle, toujours docile, qui tombe à genoux avec grâce et soumission devant son maître, lequel se tient debout, avec ou sans bottes, avec ou sans fouet, cette image est considérée communément comme empreinte de sexualité émoustillante (*is commonly accepted as a scene of titillating sexuality*). Des harems d'esclaves du potentat oriental, célébrés par la poésie et la danse, jusqu'aux descriptions enflammées de femmes de plaisir à la peau lumineuse (*light-skinned fancy women*), de *rigueur* dans un genre particulier de [roman de gare historique] (*pulp historical fiction*), la glorification du sexe [contraint] sous l'esclavage [fait partie] de notre héritage culturel. Cette glorification de ce qui est, en fait, le viol institutionnel a nourri [l'ego] des hommes tandis qu'il détruisait [celui] des femmes, et, par la même occasion, il a causé d'irréparables dommages à [une sexualité équilibrée] (*to healthy sexuality*). Les mots mêmes de « jeune esclave » évoquent, pour beaucoup, une vision de sensualité voluptueuse qui fleure bon les jardins parfumés et une musique douce mollement jouée sur une lyre. Tel est l'héritage de la sexualité contrôlée par l'homme, [héritage dans lequel nous nous débattons] (*under which we struggle*)<sup>45</sup>.

45. *Ibid.*, p. 204, mes modifications de la traduction entre crochets. Pour le texte original : Susan BROWN-

Dans un ouvrage qui cherche constamment à resituer la violence sexuelle dans une histoire, ce sont ici la littérature et les arts qui actualisent dans la culture contemporaine l'héritage du système esclavagiste. C'est la capacité des arts et en particulier des fictions historiques à érotiser ce système antérieur qui intéresse ici Brownmiller dans qu'elle dit de l'érotisme attaché au viol.

Cette conclusion évoque quatre images stéréotypées associées à chaque fois à un art ou un genre plus précis : la jeune esclave à genoux devant son maître dans une certaine littérature pornographique, l'imaginaire du harem dans la poésie et la danse, les femmes esclavagisées et prostituées issues de la traite américaine dans la *pulp fiction* historique, et un imaginaire cette fois plutôt antique de repos, de jardin et de musique associé simplement par connotation à une expression qui dénote le statut d'esclave d'une jeune fille. Alors que seule l'histoire de la traite et du système esclavagiste américaine faisait l'objet de la section, on assimile ici à la même problématique d'autres moments de l'esclavage.

Le stéréotype identifié par Brownmiller est moins le résultat d'une démarche empirique appuyée sur un texte qu'une évocation qui, parce qu'elle est précisément représentable et compréhensible, est admise comme stéréotype. Surtout, ce sont moins les éléments matériels du stéréotype que leur interprétation érotique qui intéresse Brownmiller : nous savons que les images stéréotypées qu'elle fait voir peuvent être reçues comme érotiques (« considérée communément », « évoquent pour beaucoup »). L'élaboration en stéréotype s'appuie sur des éléments précis qui le rendent présent visuellement à la lecture : le peu de vêtements, la gestuelle, la beauté, la docilité, la grâce pour le premier, une sensualité incarnée par les parfums et la musique pour le dernier.

Ce sont *in fine* les modalités esthétiques de construction de ces images qui constituent le cœur de la critique : l'érotisation, la célébration ou le portrait admiratif d'une beauté féminine racialisée. Ces modalités mélioratives sont traduites par Brownmiller qui les confronte à leur contenu référentiel et historique : le stéréotype des fictions porte ainsi selon Brownmiller un sens évaluatif envers un phénomène historique — « la glorification du sexe contraint sous l'esclavage », du « viol institutionnel »<sup>46</sup>. Le travail féministe sur le stéréotype ne se contente pas de rassembler des images récurrentes mais en décrit un effet esthétique possible — ici l'érotisation — auquel il confère une portée idéologique.

#### 2.4.2. De la dispute au baiser : récit d'une scène-type

On a vu précédemment (voir *supra*, p. 253) que Medea et Thompson affirmaient l'omniprésence du fantasme de viol, de ses formes explicites dans la pornographie à des formes

MILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 170.

46. On note au passage que Brownmiller réfléchit aux effets produits par cette glorification et les différencie en fonction du genre.

plus subtiles dans d'autres espaces de la culture. Le développement qui suit sur ces formes plus subtiles est particulièrement intéressant dans la mesure où il repose sur le récit d'une scène de cinéma ou de théâtre censée se trouver « dans tous les vieux films » mais racontée sous une forme parfaitement générique, sans que jamais les rôles ne s'incarnent dans un monde fictionnel précis ou en référence à une œuvre identifiable.

L'exemple est introduit avec le même type d'énumération identifié plus haut, associant le divertissement et le sérieux, le classique par excellence — avec Shakespeare — et l'illégitime associé à la télévision, renforçant à cet égard la valeur de stéréotype grâce à ce fonctionnement transversal :

Un exemple tout bête — mais à bien réfléchir frappant — de la manière dont le fantasme violeur apparaît sous sa forme la plus subtile est une scène qui vient tout droit de tous les vieux films que vous avez vus. C'est toujours la même scène qu'on voit apparaître dans les feuilletons pleurnichards (*soap operas*) de la télévision, dans les films et les pièces à prétentions (*serious drama*), et même dans Shakespeare, à quelques variantes près<sup>47</sup>.

Modélisée en stéréotype à partir de deux personnages dont le genre est le trait principal — un homme et une femme — la scène fait pourtant l'objet d'un récit très détaillé, aussi bien du point de vue des émotions des personnages que des gestes précis engagés par l'interaction :

Un homme et une femme se querellent. La femme est belle et a une volonté de fer ; l'homme est quelconque. Plus la querelle se poursuit, plus la femme [est en colère]. L'homme balance entre la colère et l'amusement. À la fin, comme elle se détourne pour s'en aller, l'homme la saisit, l'attire contre lui. Il se met alors à l'embrasser jusqu'à ce qu'elle cesse de se débattre et lui mette les bras autour du cou.

Organisant des gestes, des caractères et des émotions, ce récit est étonnamment complet : il crée en fait à lui seul la possibilité d'une représentation cognitive dense de la scène. Le récit à cet égard est d'autant plus efficace qu'il fait appel à la reconnaissance par les lecteurs·rices de la scène — éventuellement avec quelques variations — dans leur mémoire de spectateur·rice même de façon très imprécise, par effet de familiarité. Elle correspond très bien par exemple (sans qu'on puisse savoir si le texte y fait référence) à la scène d'*Autant en emporte le vent* où Rhett demande à Scarlett de l'épouser. Le paragraphe suivant tire de ce récit une nouvelle synthèse, un modèle qui en interprète les traits essentiels à la contrainte sexuelle, au-delà du contact érotique singulier (le baiser) dont il est question :

Bien qu'il ne s'agisse de rien de plus qu'un baiser, le schéma est là. L'homme [dompte] (*subdues*) la femme en la contraignant à se soumettre à lui sexuellement et elle aime cela. C'est [là l'attrait] (*the appeal*) du fantasme de viol.

Les opérations interprétatives en jeu dans ce résumé sont significatives : l'interruption de la résistance est bien interprétée en termes de soumission *contrainte* par l'homme plutôt qu'en termes d'action volontaire. On peut comprendre la précision « elle aime cela » soit

47. Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol* [1974], *op. cit.*, p. 22-23 ; pour le texte original : Andra MEDEA et Kathleen THOMPSON, *Against Rape* [1974], *op. cit.*, p. 15.



FIGURE 3.1 – Une occurrence possible de la scène dans *Autant en emporte le vent*

comme un élément narratif supplémentaire, un état mental qui complète le récit, soit comme l'interprétation en termes d'état mental du dernier geste du récit (« lui me[t] les bras autour du cou ») : ce dernier geste pourrait être cette fois interprété comme celui qui manifeste cette adhésion volontaire puisqu'il ne s'agit pas d'une action passive ou susceptible d'être ramenée à une causalité mentale comme la peur.

Ce dernier point est essentiel car il s'agit bien ici pour le discours féministe d'inscrire ce schéma dans une mythologie du viol qui justifie la contrainte par le plaisir féminin qui en résulte<sup>48</sup>. En effet, l'identification de ce modèle d'enchaînement narratif s'intéresse bien en même temps à ce que cet enchaînement narratif stéréotypé a de séduisant, à sa force, à son « attrait » pour les spectateurs·rices pour lequel·les se joue un investissement affectif ou érotique dans la scène<sup>49</sup>.

Si l'on reprend la réflexion amorcée dans le chapitre 1 (voir *supra*, p. 150), peut-on dire que le discours féministe introduit un nouveau « script » pour unifier l'action d'une telle scène ? Seulement à condition de comprendre que si le script rend effectivement l'action cohérente, c'est à un autre niveau de lecture que celui du monde narratif (celui de la lecture diégétique) : comme l'écrit MacKellar dans un passage très similaire à celui cité, « il ne s'agit pas là d'un viol, mais du romantisme d'une philosophie machiste sur laquelle est

48. Le mouvement contre le viol des années 1970 reprend l'idée de mythologie du viol à un ouvrage féministe de 1948, *Adam's Rib* – que le mouvement contre le viol voit comme précurseur, un peu comme a pu l'être *Le Deuxième Sexe* pour la seconde vague féministe : Ruth HERSCHBERGER, « Is Rape a Myth? » [1948], dans Betty Roszak et Theodore Roszak (dir.), *Masculine / Feminine. Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, New York, Harper & Row, 1969, p. 122-129.

49. On trouve l'identification et la description d'une scène-type très proche dans *L'Appât et le piège*, qui interprète l'enchaînement d'actions narratives en termes de croyance transmise par le biais de la fiction : « Il y a une quantité impressionnante de créations, commises pour la plupart par des hommes, qui tentent de prouver que les femmes ont besoin qu'on les bouscule un peu sur le plan sexuel. Les livres, les films et les programmes de télévision présentent la scène avec une fastidieuse régularité : la femme, qu'elle soit bornée ou en colère, est saisie brutalement par l'homme, qui l'étreint ; elle se débat un court instant, puis ses bras se nouent autour du cou de l'homme, et ses doigts commencent à lui pétrir le dos. Il ne s'agit pas là d'un viol, mais du romantisme d'une philosophie machiste sur laquelle est fondé le viol. La résistance se change en assentiment, puis en désir. Il suffit d'un peu de violence pour qu'une femme soit réduite à une réceptivité dégoûlante. » (Jean MACKELLAR, *Le Viol. L'Appât et le piège* [1975], Cathy Bernheim (trad.), Paris, Payot, 1978, p. 79-80).

fondé le viol<sup>50</sup>. » C'est donc au niveau rhétorique du récit que cet enchaînement d'actions devient compréhensible, comme un fantasme masculin et une idéologie qui est précisément en décalage avec la connaissance pratique des femmes.

### 2.4.3. L'homme des cavernes comme expérience interprétative

*Men on Rape*, publié en 1982, est un ouvrage essentiellement constitué d'entretiens réalisés par l'auteur avec des hommes qui parlent de leur rapport au viol (y compris de leurs fantasmes de viol). L'introduction d'une trentaine de pages, de la main de Timothy Beneke, témoigne à la fois de son inscription politique dans le mouvement féministe de lutte contre le viol et de son appartenance à une culture intellectuelle étroitement liée à l'université de Berkeley, en particulier autour des travaux de George Lakoff sur la métaphore conceptuelle<sup>51</sup>. Sans s'inscrire dans une discipline précise, son ouvrage est marqué par une familiarité avec des questionnements sémantico-linguistiques qu'il articule à ceux des militantes féministes.

La section « Rape signs » de l'introduction<sup>52</sup> est principalement occupée par un long développement sur une scène que Beneke nomme la scène de « l'homme des cavernes » :

Fermez les yeux et imaginez un homme des cavernes. Que fait-il et à qui ?

La plupart des gens le voient assommer une femme des cavernes (qui se balade généralement seule) avant de la traîner par les cheveux. La plupart des gens ne *voient pas* le sang qui coule de la tête de la femme des cavernes, les écorchures et les bleus qui s'accumulent sur ses jambes tandis qu'elle est traînée à même le sol, son regard rempli d'horreur et de confusion lorsqu'on la frappe. Et la scène dans la caverne ? Que se passe-t-il là-bas ? Il est probable qu'il la viole tandis qu'elle est inconsciente ou semi-consciente.

Cette scène, qui se trouve dans la plupart de nos têtes, qui a fait ricaner la plupart d'entre nous à un moment ou à un autre (je me souviens d'une représentation en *cartoon* très engageante), est un signe-viol. Un signe-viol est une façon d'exprimer des idées et des émotions sur le viol sans se l'avouer à soi-même. Comme nous allons le voir, la scène de l'homme des cavernes exprime de multiples idées et émotions en lien avec le viol, alors même qu'en général nous ne nous remarquons pas que cette scène *parle de viol*. Les signes-viol se manifestent dans les blagues, les images, les expressions de la langue, les chansons, les histoires, etc. Le viol peut être traité de façon humoristique, érotique, esthétique, athlétique, et il est (en général) banalisé, sans que personne ne se rende compte qu'on a fait référence au viol. On rend le viol sans danger puisqu'on peut exprimer des sentiments et des pensées éventuellement dangereuses tout en les ignorant, simultanément. [...]

Nous avons *besoin* de signes-viol. Nous les *exigeons*. La preuve : leur omniprésence. Les signes-viol se placent entre nous et la réalité du viol, obstruant et floutant notre perception et notre sensibilité. Ils paralysent la pensée pratiquement comme l'habitude paralyse la spontanéité. Ils

50. *Ibid.*, p. 80.

51. L'idée que développe George Lakoff (aux côtés de Mark Johnson) est que la métaphore n'est pas fondamentalement affaire de langage mais de pensée et d'action : la métaphore est une structure conceptuelle qui nous permet de comprendre en partie une expérience et de lui donner sens « dans les termes d'une autre expérience » (George LAKOFF et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By* [1980], Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 157).

52. Timothy BENEKE, *Men on Rape* [1982], *op. cit.*, p. 6-10.

nous racontent de fausses histoires sur le viol, sur les hommes et les femmes sans que nous entendions consciemment ces histoires.

Pourquoi, *comment* se fait-il que j'aie vu la scène de l'homme des cavernes pendant des années sans jamais la relier au viol ? Comment se fait-il que tant parmi nous aient ri face au viol pendant des années sans même le savoir<sup>53</sup> ?

Ce travail sur l'obstruction de la sensibilité par le signe, plutôt original par rapport aux écrits féministes antérieurs, s'explique peut-être par la perspective plus spécifiquement masculine (et proféministe) dans laquelle Beneke situe sa réflexion. L'exemple de la scène de l'homme des cavernes doit donc permettre de démontrer un fonctionnement cognitif et psychologique du signe-viol que Beneke caractérise par l'évitement, le déni, la paralysie ou la demi-conscience. Comme dans d'autres exemples, l'idée d'une omniprésence des signes-viol s'appuie sur des énumérations qui en montrent le caractère transversal à la fois par la diversité médiatique des objets culturels dans lesquels ils peuvent s'incarner (« les blagues, les images, les expressions de la langue, les chansons, les histoires ») et par la multiplicité des régimes et effets esthétiques (« humoristique, érotique, esthétique, athlétique ») susceptibles d'assurer l'effet d'écran et de banalisation.

Le processus par lequel Beneke fait émerger la scène de l'homme des cavernes fonctionne comme une sorte de preuve empirique de l'existence du stéréotype en l'absence de source précise — si ce n'est que l'évocation plus précise d'un *cartoon* exploitant ce motif est très certainement une allusion au court-métrage d'animation de Tex Avery *The First Bad Man* (1955)<sup>54</sup>. L'exorde repose en effet sur une expérience d'imagination proposée aux lecteurs·rices : « Fermez les yeux et imaginez un homme des cavernes. Que fait-il et à qui ? » La possibilité de trouver spontanément dans sa propre imagination à partir du simple élément « homme des cavernes » ce que Beneke décrit ensuite comme l'image qu'ont « la plupart des gens » (et celle qu'ils n'ont pas) confirme alors l'existence du stéréotype comme production culturelle partagée par le plus grand nombre. Sans apporter la preuve des effets partagés qu'il postule, Beneke invite le lecteur ou la lectrice à les reconnaître par cette première adresse. L'expérience personnelle complète bien sûr cette preuve suspendue : c'est d'abord en parlant d'une scène qu'il a vue « pendant des années » et à propos de laquelle il convoque un souvenir visuel, quoique imprécis (« une représentation cartoonesque très engageante »), qu'il donne une substance à cette scène.

Le souvenir d'une occurrence du stéréotype n'est pas moins important qu'un travail sur deux expériences de réception que Beneke fait osciller entre l'expérience personnelle et l'expérience partagée : d'un point de vue cognitif, l'absence d'interprétation d'un viol ; d'un point de vue esthétique et affectif, le rire. Or, ce rire, Beneke le confronte à l'interprétation

53. *Ibid.*, p. 6-7. Voir le texte original en annexe, p. 662.

54. Tex AVERY, *The First Bad Man*, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1955, 6m. Le motif est largement antérieur, puisqu'on le trouve par exemple déjà en 1923 dans le cinéma muet burlesque (voir par exemple Edward F. CLINE et Buster KEATON, *Three Ages*, Buster Keaton Productions, 1925, 1h3m).



(a) *The Three Ages* (1923)



(b) *The First Bad Man* (1955)

FIGURE 3.2 – Deux occurrences possibles du stéréotype de l’homme des cavernes

littérale qu’il fait de la scène précisément, pour créer une incompréhension rétrospective : « *comment* se fait-il que j’ai vu la scène de l’homme des cavernes pendant des années sans jamais la relier au viol ? Comment se fait-il que tant parmi nous aient ri face au viol pendant des années sans même le savoir ? »

Le texte est aussi frappant par sa transformation volontaire d’un mot (« caveman », l’homme des cavernes) en scène stéréotypée, puis en un récit plus dense précisément pour contrer le stéréotype. Peu importe à la limite qu’on ait une image fixe, des images séquentielles ou animées : c’est le style et son attrait qui prévalent. Là où Brownmiller convoquait des images statiques et où Medea et Thompson se situaient clairement dans une séquence narrative, Beneke semble plutôt chercher à passer du statique — de deux actions narratives très mécaniques, assommer et traîner par les cheveux — à une dynamique narrative que l’on puisse investir. Cela suppose pour lui d’introduire dans le récit ce qui n’est pas montré mais peut être inféré dès lors qu’on sort le récit du style cartoonnesque : le sang, le regard d’horreur de la femme et surtout, en créant une extension temporelle, la suite de l’histoire, c’est-à-dire le viol qui lui devient consubstantiel (« Et la scène dans la caverne ? Que se passe-t-il là-bas ? Il est probable qu’il la viole tandis qu’elle est inconsciente ou semi-consciente »). Beneke fait donc *voir* autre chose tout en affirmant que ce sens a toujours été là de façon latente.

Le travail sur ce récit s’accompagne de ce qui ressemble à une pré-théorie de l’interprétation sous la forme d’une typologie qui oppose, à une réception ordinaire semi-consciente et ses effets à notre insu (un apprentissage passif), deux modes d’interprétation consciente et active :

Nous pouvons appréhender la scène de l’homme des cavernes de trois façons au moins. (1) Nous pouvons prêter attention à ce que la scène exprime au sens le plus immédiat. (2) Nous pouvons examiner et analyser les idées sur les hommes, les femmes, la sexualité, etc., que la scène exprime. Ou bien (3), nous pouvons faire l’expérience de cette scène dans la demi-conscience ambiguë dans laquelle la plupart d’entre nous font l’expérience de ces phénomènes ; peut-être comme quelque chose de farfelu, ou trivial, ou divertissant — mais qui nous enseigne tout de

même quelque chose sur le monde<sup>55</sup>.

Le premier mode interprétatif, que l'on peut rattacher à la lecture diégétique, cherche à maximiser l'investissement dans l'histoire en particulier au niveau empathique vis-à-vis des personnages, en invitant à inférer les émotions des deux personnages (à rebours de l'esthétique burlesque) :

Considérons cette scène de la façon la plus immédiate. Une femme des cavernes se promène. Est-ce qu'elle en train de réfléchir ? Est-ce qu'elle pense de la même manière que nous ? Est-ce qu'elle a peur ? Est-elle en phase avec ses sens d'une façon tout à fait différente de la nôtre ? Est-ce que son univers est rempli d'esprits amis ou ennemis ? Par où commençons-nous à interagir avec elle ?

Et l'homme des cavernes. Quelle est son humeur ? Pourquoi commet-il cette brutale agression ? C'est douloureux de s'arrêter sur le sang et les bleus pendant qu'il la traîne. Prise de façon très immédiate, cette scène est plutôt franchement horrible. Pourtant beaucoup d'entre nous ratent son horreur et « reçoivent » à moitié consciemment un ensemble d'idées familières sur les hommes, les femmes, sur la sexualité, le pouvoir et sur notre « nature »<sup>56</sup>.

Ce premier mode est ainsi amorcé par des questions qui ne trouvent pas de réponses mais servent plutôt d'amorces à une expérience empathique consciente avec la victime<sup>57</sup> et avec l'agresseur : « Est-ce qu'elle a peur ? », « Est-ce que son univers est rempli d'esprits amis ou ennemis ? » d'un côté, « Quelle est son humeur ? Pourquoi commet-il cette brutale agression ? » de l'autre. Le travail d'enrichissement narratif se greffe à partir de cette projection empathique vers l'agresseur, du point de vue duquel Beneke nous fait voir « le sang et les bleus » : l'imagination narrative touche alors de nouveaux affects pour l'interprète qui doit buter sur ce qui devient insupportable (« c'est douloureux de s'arrêter sur... »).

Le deuxième mode interprétatif, que l'on peut associer à une lecture rhétorique, se situe à un niveau non plus narratif mais idéologique et consiste à traduire le récit en idées sur le monde — sur les hommes et les femmes en général — que l'on peut alors questionner :

Regardons maintenant quelles idées la scène suggère. Premièrement, l'idée que le viol est naturel ; que dans un état de nature, sans les entraves de la civilisation et de ses frustrations, les hommes violeraient les femmes, surtout si les femmes se baladent seules. Comme le viol est naturel, les hommes ne sont finalement pas responsables.

Deuxièmement, l'idée que le viol n'est pas du viol. Nous voyons cette image de façon répétée sans l'associer au viol. Nous rions, elle est plus que familière. D'une façon ou d'une autre, nous sommes dans le déni de ce viol. De la même façon que des mots comme « il est parti » ou « aller se repoudrer le nez » servent à cacher la réalité de la mort et de l'excrétion, la scène de l'homme des cavernes cache la réalité du viol en même temps qu'elle lui donne une légitimité.

Troisièmement, l'idée que la force physique est une source légitime de pouvoir dans les interactions entre hommes et femmes ou dans d'autres contextes. Nous voyons un énorme homme des cavernes et une toute petite femme des cavernes. L'idée de la légitimité de la force physique comme source de pouvoir dans les relations entre hommes et femmes est bien plus ancrée en

55. Timothy BENEKE, *Men on Rape* [1982], *op. cit.*, p. 7.

56. *Ibid.*, p. 7-8.

57. On trouve quelques pages plus tôt une démarche similaire sous la forme d'un exercice conseillé aux hommes qui consiste à marcher dans la rue en pratiquant une vigilance et un contrôle renforcés à la fois sur l'environnement et sur son apparence (*Ibid.*, p. 5).



nous que nous ne le reconnaissons. La plus grande force masculine et la menace de la violence constitue une sorte d'arrière-plan des relations entre hommes et femmes. On voit les hommes l'utiliser quand ils haussent la voix dans les disputes, quand ils sifflent les femmes et dans leur gestuelle, sans même parler de la violence physique réelle contre les femmes.

Quatrièmement, l'idée que les femmes ne souffrent pas vraiment quand elles sont agressées et violées. Nous ne la voyons ni ne l'entendons crier, nous ne la voyons pas se débattre ou résister, nous ne voyons pas son sang. La réalité de son expérience est niée. Nous ne nous identifions pas à elle.

Cinquièmement, l'idée que les femmes sont censées d'une certaine façon être attirées par la force brute. L'absence de résistance, l'absence de souffrance visible suggère qu'elle veut secrètement être enlevée par cet homme grand et fort.

Sixièmement, on rend légitime l'expérience de l'homme des cavernes. On nous encourage à nous identifier à lui et à l'admirer. Il fait l'expérience d'une forme de victoire, ce qu'on appelle le frisson de la conquête.

Septièmement, la scène sous-entend que le désir et le sentiment violents et incontrôlés sont « primitifs » alors que le contrôle rationnel et la bienséance sont « civilisées », ce que peinent à confirmer les civilisations « avancées » du xx<sup>e</sup> siècle.

Et nous avons l'habitude de voir l'homme des cavernes sans identifier et examiner ces idées, et sans questionner les conséquences destructrices de ces croyances sur les hommes et les femmes<sup>58</sup>.

Le propos est cette fois assertif et beaucoup plus clairement nourri de savoirs féministes, dépassant largement le cas de l'homme des cavernes : la naturalisation, l'euphémisation du viol, la place donnée à la force physique, l'absence de souffrance de la victime, l'attraction des femmes pour la brutalité, le primat du plaisir de la victoire par identification à l'agresseur, le rejet de la violence hors de la civilisation.

Le changement de modalité interprétative explique qu'on déchiffre ici un sens parfois parfaitement contradictoire avec celui qui a été produit par l'investissement narratif et empathique : la femme ne souffre plus mais « l'absence de résistance, l'absence de souffrance visible suggère qu'elle veut secrètement être enlevée par cet homme grand et fort » et d'ailleurs nous ne voyons pas son sang » et « nous ne nous identifions pas à elle », contrairement au premier temps. En fait, il s'agit ici de reconstituer une intention de sens, le lecteur implicite que le texte nous demande d'être (il « nous encourage à nous identifier à [l'homme des cavernes] et à l'admirer »). Or c'est précisément ce lecteur implicite que la première lecture visait justement à contrecarrer, qu'elle se refuse à incarner.

Si l'on songe par exemple à la façon dont Eco théorise la lecture comme coopération interprétative, un paradoxe assez évident apparaît : d'un côté, ce nouveau mode de lecture, en un sens, met en œuvre « l'actualisation sémantique de tout ce que le texte, en tant que stratégie, veut dire à travers la coopération de son Lecteur Modèle<sup>59</sup> ». Il consiste à faire

---

58. *Ibid.*, p. 8-9.

59. Umberto Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985, p. 237.

des hypothèses sur l'intention de l'œuvre et à mettre ces hypothèses à l'épreuve de la cohérence textuelle<sup>60</sup>. De l'autre, les implications idéologiques assignées à cette stratégie du texte conduisent à refuser de vivre (ou de revivre) l'expérience de ce Lecteur Modèle — bref, à refuser de coopérer. Le sens est produit par analyse, mais ne peut pas ou ne peut plus l'être par l'expérience. Au contraire, le premier mode de lecture et l'expérience imaginative et émotionnelle qui l'accompagne correspond très typiquement à ce qu'Eco désigne par le terme d'« utilisation ». On touche ici à des tensions fortes de la lecture féministe, cette « lecture résistante » théorisée par Judith Fetterley qui cherche « rendre possible un nouvel effet de la littérature sur nous » et faire perdre aux œuvres « le pouvoir de nous imposer leurs intentions sans qu'on en ait conscience »<sup>61</sup>. Comme le souligne Staiger à propos de la lecture oppositionnelle théorisée par Stuart Hall, elle suppose auparavant de décoder un sens préféré<sup>62</sup>, pour le « retotaliser dans un autre cadre de référence<sup>63</sup> », ici celui d'une théorie féministe susceptible de tenir ensemble chacune des « idées » au service de la justification de la violence des hommes sur les femmes.

À partir d'une image stéréotypée, Beneke propose ainsi à ses lecteurs-rices de faire consciemment l'expérience d'autres modalités interprétatives en maximisant l'investissement narratif et affectif dans l'histoire d'une part, l'interprétation idéologique du récit d'autre part. Cette expérience consiste à voir quelque chose de nouveau dans le stéréotype — la violence sexuelle — et à en approfondir les effets sur la lecture.

---

Ces trois exemples ne commentent directement aucun récit littéraire ou cinématographique. Pourtant, en commentant des récits sous forme de modèles ou de stéréotypes, ils rendent aussi plus évidente une dimension cognitive qui vaut aussi pour les œuvres littéraires et cinématographiques matérialisées. Ces exemples permettent ainsi de resituer l'interprétation de romans ou de films de fiction dans la continuité de pratiques interprétatives plus larges, qui concernent aussi bien des objets culturels caractérisés par une narrativité plus discrète (publicités, chansons, blagues), que des modèles narratifs abstraits construits à partir d'objets concrets multiples. Je retiens de ce détour quatre conclusions :

1. Les pratiques interprétatives des féministes contre les violences sexuelles procèdent d'un regard critique posé sur la culture de façon large. Les films et les romans ne

---

60. Umberto ECO, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, p. 41.

61. « books will [...] will lose their power to bind us unknowingly to their designs » (Judith FETTERLEY, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction* [1978], Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1989, p. 23), « To create a new understanding of our literature is to make possible a new effect of that literature on us. » (*Ibid.*, p. 19).

62. Janet STAIGER, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005, p. 83.

63. Stuart HALL, « Codage/décodage » [1973], dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (dir.), *Cultural studies : anthologie*, Lormont, le Bord de l'eau, 2020.

sont jamais appréhendés comme des objets isolés, mais sont inscrits dans une culture commune, diffuse et caractérisée par l'itération.

2. Ces pratiques identifient des objets plus abstraits de l'ordre du stéréotype, comme des schémas narratifs récurrents ou des images plus figées. Ces stéréotypes sont souvent traduits ensuite en termes d'idées, de messages ou de croyances — même s'il ne s'agit pas du seul rapport interprétatif possible.
3. Elles engagent une attention particulière au traitement esthétique et aux effets de réception visés, bien que ceux-ci soient le plus souvent seulement postulés : l'humour et l'investissement romantique ou érotique sont par exemple deux modalités esthétiques et de réception fréquemment commentées.
4. À cette réception programmée sont opposées des pratiques de lecture critique alternatives et concurrentes. En particulier, on a vu un ensemble des pratiques interprétatives qui relient au viol ce qui n'était pas forcément perçu sous ce rapport : figure de la jeune esclave sensuelle, dispute résolue par un baiser contraint, violence préfigurant un viol qui n'est pas lui-même représenté. Cela peut être l'occasion pour ces pratiques interprétatives de problématiser la non-interprétation (ou la non-perception) de la violence sexuelle dans la réception de ces images ou scènes stéréotypées.

### 3. L'interprétation des œuvres et la valeur de la culture

C'est une évidence que l'on peut rappeler : l'ambition principale du mouvement féministe contre le viol n'est pas de commenter des œuvres cinématographiques ou littéraires (contrairement, par exemple, à la critique professionnelle) mais de mettre fin aux violences sexuelles.

On a vu que le mouvement féministe contre le viol intégrait les productions culturelles à sa compréhension, à son analyse des violences sexuelles, et qu'il expliquait celles-ci par l'existence de « valeurs » et d'« attitudes » susceptibles de changer. Mais l'interprétation constitue-t-elle par elle-même une forme d'action politique et à quelles actions cette analyse ouvre-t-elle plus précisément la voie ?

De plus, quelle place les interprétations d'œuvres prennent-elles dans le débat public sur les violences sexuelles ? En particulier, quelle place les discours qui contestent l'action féministe contre le viol vont-ils donner plus précisément à l'interprétation des récits de fiction ?

### 3.1. Comment transformer l'interprétation en action politique ?

#### 3.1.1. Censurer les contenus ou éduquer à l'interprétation critique ?

La première question soulève évidemment la problématique aiguë de la censure. La principale tentative de censure étatique issue du mouvement féministe contre le viol se situe dans le moment particulier des *porn wars* dans les années 1980 et constitue un lieu de désaccord important entre féministes<sup>64</sup>. Les propositions de censure féministes définissent alors la pornographie non pas seulement sur le critère du caractère explicite de la sexualité mise en scène mais sur celui de la subordination des femmes à l'œuvre dans une représentation sexuelle explicite. Ce moment a inévitablement soulevé certains angles morts des pratiques interprétatives féministes, en mettant de surcroît en évidence la difficulté de transformer des propositions interprétatives en critères de légalité : comment, par exemple, démontrer qu'une production incriminée présente les femmes comme des objets sexuels, des choses ou des produits et ainsi les déshumanise ? En quoi la pénétration d'une femme par un objet signifie-elle la subordination des femmes<sup>65</sup> ?

La problématique de la censure — nécessairement liée aux États-Unis à la centralité politique du premier amendement — fait cependant l'objet d'une réflexion précoce parmi les féministes engagées contre la violence sexuelle dès lors que leur discours met en évidence une contribution des productions culturelles à l'existence de la violence sexuelle. Le documentaire *Rape culture* de 1975, sans adopter lui-même de position explicite sur le sujet, présente par exemple assez longuement la position des *New York Women Against Rape* en interrogeant une de ses militantes, Janet O'Hare. Celle-ci commence par affirmer très frontalement l'analyse critique féministe : « Pour nous, il est plus qu'évident qu'il y a toutes sortes de choses dans les médias, les films, à la télévision, dans les livres, peu importe où, qui manifestent l'hostilité fondamentale dans notre culture envers les femmes, les enfants ou n'importe qui<sup>66</sup>. » O'Hare souligne de surcroît la perception plus aiguë des victimes à

64. Tandis qu'une partie des féministes très critiques de la pornographie forgent ou se rallient à des propositions légales d'interdiction de la pornographie (comme celle élaborée par Andrea Dworkin et Catharine MacKinnon), un deuxième groupe qui partage pourtant la même analyse critique de la pornographie s'oppose à tout projet de censure. Enfin, émerge une troisième position pro-pornographie qui essaiera d'en penser le potentiel émancipateur. Pour une anthologie de textes liés aux débats sur la pornographie, voir Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness. Pornography, Sexual Harassment, Date Rape and the Politics of Sexual Equality*, New York, Delta, 1995. Pour une synthèse des positions engagées dans les *porn wars*, voir Gail DINES et Robert JENSEN, « Pornography, Feminist Debates on », dans *The International Encyclopedia of Communication*, s. l., John Wiley & Sons, Ltd, 2008 et Florian VÖRÖS (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

65. Il s'agit de critères d'inclusion dans la définition de la pornographie, telle qu'elle est définie par l'ordonnance de Minneapolis proposée par Dworkin et MacKinnon en 1983. Voir Adele M. STAN (dir.), *Debating Sexual Correctness* [1995], *op. cit.*, p. 277-284.

66. « It is far too clear to us that there are all kinds of things in the media, in the movies, and on TV, and

la suite d'une agression et le potentiel traumatisant de ces représentations. Pourtant, elle formule aussitôt une position anti-censure très ferme qu'elle motive de façon stratégique : accepter la censure menacerait directement la volonté féministe d'éducation sexuelle auprès des enfants. Une alternative y est opposée, qui sera précisée ensuite par l'exemple de l'attitude parentale à tenir face à la pornographie sans lui être exclusive :

Ce que nous devrions faire avec ce genre de trucs, d'après nous, ce n'est pas les cacher, [...] essayer de les remettre sous le tapis [...] mais les tirer de là, les regarder, en parler et dire : « Qu'est-ce que ça signifie ? Qu'est-ce que ça veut dire<sup>67</sup> ? »

L'opposition construit clairement l'interprétation féministe comme une pratique qui doit plus largement arracher la sexualité à des espaces confinés et la faire entrer dans l'espace du débat public pour en interroger le sens.

Cette position n'est pas nécessairement contradictoire avec des propositions intermédiaires d'actions qui vont au-delà du simple commentaire critique sans relever pour autant d'un appareil institutionnel de censure. Dans l'ouvrage collectif *Acquaintance Rape*, Warshaw et Parrot proposent ainsi, pour changer la socialisation à laquelle elles attribuent la responsabilité de la violence sexuelle, des actions aussi bien liées à l'éducation parentale que destinées à faire évoluer le contenu des médias — suggérant par exemple d'écrire des lettres de protestation voire de boycotter ceux qui perpétuent les mythes et les attitudes dénoncées par les féministes sur le viol et la sexualité<sup>68</sup>.

### 3.1.2. Les récits de fiction comme supports pédagogiques

À partir du moment où des programmes d'éducation contre le viol se développent, en particulier autour des universités, la proposition illustrée ici par les propos de Janet O'Hare se traduit par des formalisations pédagogiques qui aident à préciser le rôle spécifique des récits de fiction.

Dans ces contextes pédagogiques, ce ne sont pas seulement des récits critiqués qui sont utilisés mais le cinéma et la fiction sont plus largement envisagés comme des déclencheurs de discussion qui évitent d'exposer de façon personnelle les participant·es. La discussion peut d'ailleurs porter de façon plus large sur les représentations de la sexualité, indépendamment de la question du viol, comme dans l'activité décrite par Stephen Montagna dans des ateliers en non-mixité masculine :

---

books, whatever, that are manifestation of the basic hostility towards women and children and whomever in our culture. » (Margaret LAZARUS et Renner WUNDERLICH, *Rape Culture* [1975], Cambridge Documentary Films, 1983).

67. « The way that we think that we should deal with this kind of stuff is not to hide it, [...] not to try and make it go back under the rug [...] but to pull it out, look at it, talk about it and say : “What does this mean? What does it say?” ». (*Ibid*).

68. Robin WARSHAW et Andrea PARROT, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape » [1991], *op. cit.*, p. 80.

Dans les ateliers j'amène les hommes à explorer ces stéréotypes. Je leur demande « Combien d'entre vous ont vu un film où deux personnes avaient un rapport sexuel ? ». Toutes les mains se lèvent. « Combien d'entre vous ont vu des films où ces personnes se parlaient pendant ce rapport ? » Presque toutes les mains se baissent<sup>69</sup>.

Concernant cette fois plus directement les discussions sur le viol, le manuel de prévention *Rape 101. Sexual Assault prevention for college athletes* d'Andrea Parrot suggère de privilégier en début de séance des activités « non-menaçantes » comme une question de type « est-ce que vous avez déjà vu un film qui parle de viol par un-e proche, et quel était l'idée principale<sup>70</sup> ? ». Le détour par les films permet donc à la fois de ne pas contraindre les participant·es à parler directement de leur intimité tout en amorçant une analyse des normes sociales partagées que les films sont censés pouvoir refléter.

Ce manuel comprend également une annexe qui répertorie des films facilement mobilisables pour des séances de prévention : les films mentionnés vont d'*Autant en emporte le vent*, critiqué de façon récurrente par les féministes, à un film comme *Les Accusés* (1988) reconnu au contraire comme un progrès important dans l'histoire des représentations du viol. L'essentiel est donc de disposer de supports de discussion sur la violence sexuelle. Les films peuvent ainsi aussi bien engager des mécanismes d'euphémisation du viol, « fermer les yeux sur la violence sexuelle<sup>71</sup> », que fournir un contenu jugé pertinent pour discuter des dynamiques de groupe engagées dans le viol collectif par exemple – *Les Accusés* et *Outrages* (1989) sont conseillés à ce titre.

Les courts descriptifs de l'annexe identifient cependant implicitement les points d'intérêt et indiquent des pistes interprétatives pour la discussion. Par exemple, *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears est résumé comme l'histoire d'une « jeune femme “séduite” par un homme plus âgé déterminé à l'initier à la sexualité<sup>72</sup> » tandis que le film *American college* (1978) aborde le choix difficile « entre “coucher” avec son rencard qui a perdu conscience à cause de l'alcool ou se conduire en “gentleman” et la laisser cuver<sup>73</sup> ». *Basic Instinct* (1992) est proposé de son côté pour la scène où « un policier frustré passe sa colère sur la femme avec qui il sort et la contraint à avoir un “rapport brutal”<sup>74</sup> ». Les guillemets de modalisation

69. « In workshops I lead men in an exploration of these stereotypes. “How many of you have seen a movie in which two people have sex?” I ask. All of their hands go up. “How many of you have seen films in which they actually talked while they were having sex?” Almost every hand goes down. » (Stephen MONTAGNA, « Men-only spaces as effective sites for education and transformation in the battle to end sexual assault », dans Jodi Gold et Susan Villari (dir.), *Just Sex. Students Rewrite the Rules on Sex, Violence, Activism, and Equality*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 185).

70. « have you ever seen a movie about acquaintance rape, and what was the main point of the movie ? » (Andrea PARROT, *Rape 101. Sexual Assault Prevention for College Athletes*, Holmes Beach (Floride), Learning Publications, 1994, p. 67).

71. *Ibid.*, p. 88.

72. « a young woman is “seduced” by an older man who is intent on introducing her to sexuality » (*Ibid.*, p. 105).

73. « between “having sex” with his date who is passed out from too much alcohol or acting like a “gentleman” and letting her sleep off » (*Ibid.*, p. 106).

74. « A frustrated policeman takes out his anger on a woman he is dating and forces her to engage in “rough

autonymique indiquent clairement la volonté de partir de ces interprétations potentielles peut-être appelées par le film et jugées inadéquates, pour les faire évoluer ou les critiquer par la discussion dans les ateliers.

Parmi les multiples conseils d'animation pédagogique qu'il dispense, le manuel insiste sur la nécessité de cadrer les débats interprétatifs de caractérisation de l'action, qui sont anticipés par Parrot comme des désaccords susceptibles d'émerger lors d'une séance de prévention. Il s'agira alors de recentrer la discussion sur « ce qu'il s'est passé » dans la scène pour éviter qu'un débat de type « est-ce vraiment un viol ? » se fasse par comparaison avec des scènes qui n'ont pas été diffusées<sup>75</sup>. Les scènes sont donc rigoureusement interprétées hors de l'ensemble signifiant que constitue le film intégral dans ce cas. L'extrait narratif donne seul une matière à interpréter commune, dans laquelle les événements narratifs pourront être scrutés pour travailler la définition de la violence sexuelle.

La divergence interprétative sur ces scènes est donc un objet que problématise la pédagogie féministe contre le viol. Or ce sont précisément ces pratiques de caractérisation de scènes comme viols et de travail autour de la définition du viol (qu'est-ce qui constitue un viol ou non ?) qui sont spécifiquement visées dans le débat public par celles et ceux qui critiquent les actions féministes de prévention sur la violence sexuelle.

### 3.2. Des interprétations de films de fiction retournées par les adversaires du mouvement contre le viol

Au tournant des années 1990, les prises de parole polémiques contre l'appréhension féministe du *date rape* (voir *supra*, p. 207) ciblent tout particulièrement le développement à l'université de programmes pédagogiques de prévention des violences sexuelles. Ce moment de *backlash* rassemble des positionnements politiques variés, et on voit en particulier émerger médiatiquement un ensemble d'autrices qui s'expriment sur les questions de rapports entre hommes et femmes en mettant à distance à la fois les positions conservatrices et les positions féministes. Aux États-Unis, ce positionnement politique les fait évoluer médiatiquement, politiquement et idéologiquement dans la sphère libertarienne.

Les pratiques d'interprétation du mouvement féministe contre le viol (dans ce cadre pédagogique ou non) font l'objet d'une saisie intéressante en contexte polémique : elles deviennent aux yeux de leurs adversaires le symptôme appliqué à l'interprétation de la fiction d'une extension excessive de la définition du viol, qui se mettrait à recouvrir des situations qui n'en sont pas. L'interprétation des fictions est alors une entrée pour attaquer

---

sex" » (*Ibid.*).

75. *Ibid.*, p. 103.

les excès du mouvement par la contradiction : proposer une interprétation concurrente ou une requalification d'une scène permet de retourner cet usage pédagogique.

Ce processus est particulièrement évident dans l'article de Stephanie Gutmann sur les programmes de prévention du viol, « It sounds like I raped you », publié en juillet 1990 dans le magazine libertarien *Reason*. D'après Gutmann, la conception féministe du viol et sa traduction en normes sexuelles dans les programmes de prévention (l'insistance sur le consentement explicite, le refus de la pression verbale) tendent à nier la responsabilité (et l'agentivité) des jeunes femmes, à créer une panique injustifiée et surtout à convaincre des femmes qui n'estiment pas avoir été violées qu'elles l'ont été. Son résumé et son interprétation d'un film utilisé dans les programmes de prévention de l'université de Columbia (*Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* de Spike Lee) permettent alors de retourner l'interprétation féministe de la scène et de démontrer ainsi les implications concrètes et pour elle inacceptables de la définition féministe du viol :

Regardez comment cette nouvelle définition est appliquée.

L'université de Columbia utilise une scène du film *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* pour illustrer la dynamique du *date rape* : le personnage féminin est chez elle, déprimée après avoir rompu avec son petit ami. Elle l'appelle et le supplie de venir la voir. Amer parce qu'elle n'a pas su lui être fidèle (ce qu'il a pris comme un rejet), il commence par refuser. Elle continue à le supplier, et il finit par céder — malgré l'appréhension évidente d'être à nouveau aspiré dans un tourbillon de drame avec cette femme séduisante mais capricieuse.

Quand il arrive, elle le saisit et le supplie de lui faire l'amour. Ils se disputent. Elle essaie par moment de l'enlacer ; il est furieux, la secoue, mais prend peut-être plaisir à ce renversement des rôles dans leur relation où c'est lui qui était toujours en demande. Finalement, toujours plein d'amertume et de fureur, il la pousse sans ménagement sur le lit et — en disant « Tu le veux, tu l'as » — la prend par-derrière, avec violence et colère. Elle gémit « Qu'est-ce que tu fais ? » une ou deux fois ou quelques protestations de ce genre, mais elle se rend — elle ne fait aucun effort pour résister — sur un mode épuisé, masochiste.

Ce n'est pas très joli, mais ce n'est pas du viol<sup>76</sup>.

À l'appui cette conclusion interprétative, Gutmann convoque de surcroît l'avis de deux professeurs de droit de l'université de Columbia — dont elle ne précise pas cependant s'ils ont vu la scène ou non — qui pour l'un requalifie l'interaction en « séduction » (*seduction*),

76. « Consider how the new definition is applied. Columbia University uses a scene from the movie *She's Gotta Have It* to illustrate the dynamics of date rape : The female protagonist is at home, depressed after having broken up with her boyfriend. She calls him and begs him to come see her. Bitter over the fact that she has been unable to be faithful to him (which he has taken as a rejection), he at first refuses. She continues to plead, and eventually he relents—obviously apprehensive about getting sucked into the vortex again with this seductive but capricious woman. When he arrives she throws her arms around him and pleads with him to make love to her. They argue. She tries intermittently to embrace him ; he is furious, shaking her off, but perhaps enjoying the fact that the role of the needy one in the relationship is now reversed. Finally, still suffused with bitterness and fury, he pushes her coarsely onto the bed, and — saying, “You want it ; you’ve got it!”—takes her from behind, violently and angrily. She whimpers, “What are you doing?” or some such protestation a couple of times, but she submits — making no effort to resist — in an exhausted, masochistic way. It isn't pretty — but it isn't rape. » (Stephanie GUTMANN, « It Sounds Like I Raped You », *Reason*, 1<sup>er</sup> juillet 1990).



pour l'autre s'appuie sur la définition légale de New York pour souligner que Nola n'a pas de raison de craindre qu'on la blesse (ce qui élimine implicitement le critère de coercition).

Toutefois, le résumé et l'interprétation de Gutmann met surtout en avant trois éléments : premièrement, la demande initiale très insistante de Nola pour avoir une relation sexuelle avec Jamie ; deuxièmement, des éléments qui expliquent la brutalité de Jamie par la dynamique relationnelle plus large des deux personnages, et en particulier « l'infidélité » de Nola (qui a ouvertement plusieurs partenaires) ; troisièmement, l'absence de résistance physique de Nola à l'issue de ses protestations qui exclut plus directement la qualification de viol au profit d'une dynamique masochiste. L'expression de protestations est donc insuffisante à faire basculer l'interprétation de la scène vers le viol – les protestations ne sont pas jugées suffisamment assertives, dans un contexte où Gutmann critique précisément l'absence, dans le discours des femmes, d'une responsabilité des femmes à contrôler l'interaction et à communiquer de façon non ambiguë.

La distinction entre ce qui n'est « pas très joli » et ce qui relève du viol est essentielle : il ne s'agit pas pour Gutmann de dire que la scène de fiction représente une relation que l'on pourrait prendre comme idéal relationnel mais de distinguer ce qui relève du viol (donc de la responsabilité de l'agresseur) de situations ambivalentes et vécues négativement parce que la femme n'a pas su prendre ses responsabilités et y voir clair concernant ses désirs et sa sexualité.

On trouve ce mouvement de requalification dans un article de Cathy Young, « Women, sex and rape » en 1992, qui présente des arguments proches et mentionne d'ailleurs l'article de Gutmann : on trouve la même critique de l'enquête de Mary Koss, et de l'extension élargie du concept de viol par les féministes, pour lesquelles « la force physique ou la menace d'une blessure ne sont plus requises » et où l'absence de consentement explicite pourrait définir le viol :

Pour les militant-es contre le viol les plus en pointe, même le « non » n'est plus nécessaire pour établir la coercition ; l'absence d'un « oui » explicite suffira. Dans le numéro de janvier / février de *Ms.*, on décrit une scène de sexe brutal (*rough sex*) clairement consentie (mais sans un mot) dans *Basic Instinct* comme une scène dans laquelle « la femme subit un viol (*date rape*) puis embrasse l'agresseur ». Tout cet imbroglio définitionnel pourrait sembler drôle si cela n'avait pas des conséquences pratiques graves. On dit maintenant aux jeunes hommes des campus pendant les séances de prévention du viol (obligatoires pour les premières années dans certaines écoles) qu'ils ont pu violer certaines de leurs partenaires en apparence volontaires ; et on encourage les jeunes femmes à renoncer à leur responsabilité dans leur vie sexuelle en qualifiant de coercitives leurs expériences insatisfaisantes<sup>77</sup>.

77. « To the cutting-edge anti-date-rape activists, even a “no” is no longer necessary for a finding of coercion; the absence of an explicit “yes” will suffice. In the January/February issue of *Ms.*, a scene of clearly consensual (but wordless) rough sex from “Basic Instinct” is described as one in which “a woman experiences date rape and then kisses the perp.” All these definitional shenanigans might be funny if they didn't have serious practical consequences. Young men on college campuses are now being told in rape prevention workshops (mandatory for male freshmen at some schools) that they may have raped some of their seemingly willing sexual partners; and young women are being encouraged to abdicate responsibility for their sexual

Beaucoup plus courte, la requalification de la scène comme « une scène de sexe brutal (*rough sex*) clairement consentie » se fait ici contre la qualification de viol dans l'article de Ms.. L'importance du conflit interprétatif sur le thriller de Verhoeven se situe clairement dans un contexte plus général de redéfinition du viol auprès des étudiant-es que Young perçoit comme dangereuse. L'interprétation erronée aux yeux de Young devient symptomatique de cet élargissement problématique d'une définition et d'un mouvement plus large de réinterprétation des expériences qui n'est justement pas restreint à la fiction.

---

On observe donc un mouvement réciproque des interprétations qui entrent dans le débat public : les interprétations féministes se construisent par révision d'un « sens commun » interprétatif qu'elles postulent et pour lequel la question de la violence sexuelle ne se pose pas réellement. Les pratiques pédagogiques en particulier partent de ce sens commun pour travailler de façon explicite la définition de la violence sexuelle dans son extension. En retour, ces interprétations féministes suscitent des interprétations concurrentes qui cette fois combattent explicitement la caractérisation des scènes comme violences sexuelles : ce qui était initialement une position interprétative par défaut devient une position politisée dans le débat public, contre les excès définitionnels du mouvement féministe contre le viol.

### 3.3. Des rapports antagonistes à la culture

Le rapport critique des féministes à la culture, que celle-ci soit d'ailleurs entendue dans un sens large ou dans un sens restreint, constitue de surcroît l'un des points de cristallisation polémique du débat. Les interprétations qui circulent dans l'espace du débat public sont ainsi chargées d'enjeux culturels qui dépassent la question des valeurs et normes sexuelles portées par le mouvement féministe contre le viol : elles touchent aussi aux valeurs assignées à la culture et à la littérature.

#### 3.3.1. La culture contre la violence sexuelle et comme source d'une connaissance anthropologique

Bien qu'il faille se garder de trop unifier les positions des acteurs-rices critiques du discours féministe sur le viol, on trouve de façon récurrente face à l'analyse féministe la réaffirmation d'un caractère pré-culturel de la violence sexuelle. La position développée par Camille Paglia dans *Sexual Personae* en est une illustration exemplaire :

---

behavior by labeling unsatisfactory experiences as coercive. » (Cathy YOUNG, « Women, Sex and Rape », *The Washington Post*, 31 mai 1992).

Le viol est un mode naturel d'agression que seul le contrat social peut contrôler. [...] Le viol est le pouvoir mâle luttant contre le pouvoir femelle. Nous n'avons pas à le pardonner davantage que le meurtre ou quelque autre affront aux droits civiques d'autrui. La société est la protection de la femme contre le viol, et non pas, comme certaines féministes le soutiennent absurdement, la cause du viol. Le viol est l'expression sexuelle de la volonté de puissance, que la nature plante en chacun de nous et qui a incité la civilisation à s'élever pour la contenir. Par conséquent, le violeur est un homme qui a été trop peu socialisé plutôt que le contraire. Les preuves mondiales sont écrasantes de ce que, toutes les fois où les mécanismes de contrôle social s'affaiblissent, comme en cas de guerre ou d'hystérie collective, même des hommes civilisés se conduisent de manière sauvage, notamment à travers la forme de barbarie qu'est le viol<sup>78</sup>.

Le moment polémique des années 1990 aux États-Unis est l'occasion de réaffirmer la pertinence de la conception de sens commun renversée par les féministes : la culture retrouve ses vertus civilisatrices et protectrices et la nature (masculine) son potentiel de pulsion et de la violence — un potentiel que Camille Paglia perçoit d'abord comme une formidable énergie. Il n'y a plus lieu d'attaquer la socialisation masculine et d'en faire une des causes de la perpétuation de la violence sexuelle.

Au-delà des désaccords très manifestes sur la définition du viol et la responsabilité des victimes (voir *supra*, p. 207), on voit ainsi formulée chez Camille Paglia une anthropologie radicalement incompatible avec celle des féministes — quand bien même l'approche culturelle de la violence sexuelle chez les féministes ne peut pas en réalité être considérée comme une théorie « rousseauiste » de la perversion d'une nature bonne par la culture :

Ma compréhension des motivations et des comportements vient de ma lecture de Nietzsche et de Freud, de même que d'Homère, de Shakespeare et du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. La volonté de puissance doit être contenue — mais n'est pas générée — par la société. [...] Ma théorie de la nature suit Sade plutôt que Rousseau : principalement, l'agression et la violence ne sont pas apprises mais instinctives, des impulsions de la nature, les éclats d'une énergie primitive venant du règne animal, que l'homme n'a jamais quitté. La civilisation est une forteresse éthique, le palais apollinien que la raison a construit<sup>79</sup>.

Là où la littérature et plus largement l'art constituaient pour les féministes une source (critiquée) de connaissance de la culture, des rapports de genre en place et des représentations qui organisent la sexualité, on voit qu'elle devient chez Paglia une précieuse source de connaissance de la nature humaine et tout particulièrement de la nature de la sexualité. La nature masculine se dévoile par la littérature, tout comme les désirs des femmes tels que les conçoit Paglia pour qui « La plupart des femmes veulent être séduites (*seduced*) ou prises par la ruse (*lured*). Plus vous étudiez la littérature et l'art, plus vous voyez que c'est le cas. Écoutez *Don Giovanni*. Lisez *La Reine des fées*<sup>80</sup>. »

Tous les discours critiques du féminisme ne sont pas soutenues par une anthropologie aussi construite et explicite, mais on voit bien comme s'opposent deux systèmes qui

78. Camille PAGLIA, *Introduction à Personnes Sexuelles* [1990], Gabriel Laverdière (dir.), Gabriel Laverdière (trad.), Laval (Canada), Presse de l'Université Laval, 2017, p. 87.

79. *Ibid.*, p. 9.

80. « Most women want to be seduced or lured. The more you study literature and art, the more you see it. Listen to *Don Giovanni*. Read *The Faerie Queene*. Pursuit and seduction are the essence of sexuality. » (Camille PAGLIA, *Sex, Art, and American Culture*, New York, Vintage Books, 1992, p. 59).

articulent violences sexuelles, culture au sens large et culture au sens restreint.

### 3.3.2. Le « miroir transatlantique<sup>81</sup> » et la singularité française

Comment on l'a vu dans le chapitre 2, l'élaboration d'une législation sur le harcèlement sexuel dans les années 1990 est l'occasion d'un transfert des États-Unis vers la France du champ polémique sur les violences sexuelles, pourtant reconfiguré autour de l'idée d'une exception française face aux excès américains. L'idée de culture intervient-elle alors dans les débats sur les violences sexuelles et que recouvre-t-elle ?

Le glissement de la culture au sens large à la littérature ou à des productions culturelles dans un sens plus restreint se cristallise en particulier autour de la défense d'une forme de patrimoine culturel français. Ce patrimoine est désigné comme un ensemble de pratiques culturelles de séduction et une certaine qualité de relation entre hommes et femmes, que l'on refuse de sacrifier aux revendications d'égalité du féminisme et surtout à une approche qui en ferait un élément d'un système de genre favorisant *in fine* les violences sexuelles.

Emblématique de cette politisation d'une certaine histoire littéraire française, *Les Mots des femmes* de Mona Ozouf reste l'incarnation la plus explicite des spécificités françaises de la critique des conceptions féministes, et notamment de son discours sur la violence sexuelle : la galerie de portraits de femmes de lettres françaises de l'ouvrage s'achève par une conclusion, « La singularité française », qui célèbre une spécificité nationale dans l'expérience heureuse de la différence garantie par l'universalité. Reprenant largement les positions développées par Christina Hoff Sommers dans son ouvrage *Who Stole Feminism ?*, Ozouf peut leur opposer une série de preuves de la réussite culturelle française : là où aux États-Unis se répandrait une définition du viol « emblématique de cet extrémisme », « assez élastique pour ne plus comporter l'usage de la force ou de la menace et pour englober toute tentative de séduction, fût-elle réduite à l'insistance verbale<sup>82</sup> », en France les différences pourraient être « vécues du même coup sans anxiété et même utilisées avec bonheur, en jouant des ressources de la séduction et de l'ambiguïté des rapports amoureux ; bref, en parcourant le clavier infini du romanesque<sup>83</sup> ».

On voit bien combien la conception des rapports amoureux *français* est celle de rapports marqués du sceau littéraire et d'une ambiguïté qui pourra elle aussi migrer vers la question de l'interprétation. Contre un modèle américain où les études littéraires féministes se sont réellement et précocement institutionnalisées, Ozouf se réjouit également qu'en France « nulle n'aurait l'idée d'interpréter les grandes œuvres comme androcentriques ; nulle n'entreprendrait de lire Racine ou Montaigne comme les représentants d'une idéolo-

81. Éric FASSIN, *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

82. Mona OZOUF, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française* [1995], Paris, Fayard, 1995, p. 389.

83. *Ibid.*, p. 395.

gie masculine et blanche<sup>84</sup> ». Le féminisme est donc perçu tout à la fois comme l'adversaire de définitions plus raisonnables des violences sexuelles, de mœurs françaises liés aux plaisirs de la séduction et d'une culture littéraire classique à vocation universelle.

Publiés respectivement en 1998 puis en 2006, les ouvrages *Le Consentement amoureux* et *Galanterie française* constituent deux contributions au débat sur les relations hétérosexuelles avancées par la spécialiste de littérature française Claude Habib à partir de la pensée de Rousseau. L'ambition de Claude Habib est explicite : il s'agit de défendre l'idée de bonheur dans l'amour hétérosexuel pour l'époque contemporaine, contre la critique féministe de l'amour romantique et de l'asymétrie de la séduction ou de l'accord érotique.

Le livre V d'*Émile* constitue le corpus fondateur de la « dernière grande conception érotique de notre civilisation<sup>85</sup> » complété par *La Nouvelle Héloïse*. En rendant raison à cette pensée du consentement amoureux dans l'asymétrie et la différence sexuelle, elle défend Rousseau simultanément contre une lecture qui légitimerait le viol, qu'elle reproche à Alain Etchegoyen<sup>86</sup> et contre une critique féministe qui selon elle ne voit plus la différence entre la brutalité masculine ou l'artifice des femmes de la culture libertine d'un côté, et la force masculine nécessaire au plaisir, l'équivocité des signes<sup>87</sup> et la résistance authentique de la pudeur féminine qui finit par céder (où la faible résistance vaut bien consentement féminin) de l'autre. Ce sont aussi les romans issus de cette pensée rousseauiste qu'Habib tente de sauver du « noir badigeon » de la critique féministe<sup>88</sup>. Habib reconnaît que l'existence empirique et concrète du viol — ou des méprises sur l'ambiguïté des signes, normalement source de plaisir — suspend et rend friable la conception de Rousseau, qui ne l'a pas prévue : « le simple fait de penser au viol change entièrement le sens de la fuite féminine<sup>89</sup> ». Ce que ne concède pas Habib en revanche, c'est l'importance cardinale de la différence sexuelle comme principe régulateur interne des relations amoureuses, qui permet de se passer des interdits et des règlements — pour elle, la différence sexuelle (par le biais de la pudeur féminine chère à Rousseau) limite en effet l'illimitation des désirs<sup>90</sup>.

Alors qu'Habib réaffirmait l'impossibilité du viol dans la nature chez Rousseau, lorsque

84. *Ibid.*, p. 390.

85. Claude HABIB, *Le Consentement amoureux. Rousseau, les femmes et la cité*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 9.

86. Habib prend aussi ses distances avec les positions de Camille Paglia sur le viol, lui reprochant sa brutalité (*Ibid.*, p. 115).

87. Habib reproche plus précisément à Vigarello dans son *Histoire du viol* une interprétation trop hâtive du livre V de *L'Émile*. Une spécificité de la méthode historique de Vigarello dans l'ouvrage est de s'appuyer conjointement sur des sources judiciaires, des écrits philosophiques comme *L'Émile* et des œuvres littéraires (en particulier sur le corpus libertin). Voir Georges VIGARELLO, *Histoire du viol (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

88. Claude HABIB, *Le Consentement amoureux* [1998], *op. cit.*, p. 9.

89. *Ibid.*, p. 67.

90. Cette thèse s'accompagne de remarques homophobes assez transparentes sur le « mode de vie des gays », dans un ouvrage qui attribue également au militantisme gay ou lesbien la responsabilité d'un durcissement des représentations de l'amour hétérosexuel.

la différence sexuelle revient dans *Galanterie française*, la possibilité du viol est — comme chez Paglia — cette fois largement naturalisée (comme possibilité physiologique propre aux hommes) et c'est la culture qui sert de principe régulateur : « pour les hommes, au moins dans leur jeunesse, l'association de la violence et de la jouissance est immédiate : c'est la dissociation des deux qui requiert culture et artifice<sup>91</sup> ».

Ces antagonismes présents à bas bruit au tournant des années 2000 dans des ouvrages d'universitaires tout de même en prise avec le débat public du moment sur les violences sexuelles vont éclater médiatiquement en 2011 à l'occasion d'une affaire judiciaire impliquant à la fois la France et les États-Unis : l'affaire Dominique Strauss-Kahn. Cette polémique dite du « féminisme à la française » va manifester au grand jour et dans le débat public des désaccords scientifiques et politiques entre universitaires qui n'avaient pas trouvé dans l'actualité jusque-là l'occasion de se cristalliser. Or l'affaire Dominique Strauss-Kahn devient l'occasion de cette controverse médiatique entre universitaires, avec une polarisation et des effets collectifs qui tendent aussi à araser leurs différences de perspective. L'enjeu repose largement sur le statut de la séduction dans un contexte où un homme politique accusé de viol aux États-Unis était d'abord décrit et connu par le monde public, indépendamment de cette accusation, comme « séducteur »<sup>92</sup>.

C'est l'historienne du genre Joan Scott, spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle comme Mona Ozouf et Claude Habib qui lance les hostilités le 20 mai 2011 en citant les deux universitaires dans le *New York Times* alors qu'elle met en lien tolérance envers l'agression sexuelle et les théories qui font du jeu érotique autour de la différence sexuelle une spécificité française précieuse<sup>93</sup>. La querelle fait émerger un objet de discussion entre la sociologue Irène Théry et Joan Scott, le « féminisme à la française » que Théry définira dans un paragraphe maintes fois cité et critiqué comme « une certaine façon de vivre et pas seulement de penser, qui refuse les impasses du politiquement correct, veut les droits égaux des sexes et les plaisirs asymétriques de la séduction, le respect absolu du consentement et la surprise délicieuse des baisers volés<sup>94</sup> ». Ce qui m'intéresse ici, c'est que la réponse collective de Philippe Raynaud,

91. Claude HABIB, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006, p. 433.

92. Le contexte international dans lequel survient cette controverse est aussi caractérisé par la mise en cause en 2008 de Dominique Strauss-Kahn par le FMI en raison de ce qui a largement été rapporté comme une liaison consentie avec une subordonnée, entachée de soupçons de favoritisme. Cette présentation ne correspond cependant pas à celle de la salariée du FMI concernée, mais simplement à la médiatisation en France de cette procédure d'enquête dans un cadre professionnel.

93. Joan SCOTT, « Feminism? A Foreign Import », *The New York Times*, 20 mai 2011.

94. Irène THÉRY, « Un féminisme à la française », *Le Monde*, 28 mai 2011 ; Irène Théry tient en réalité une position sur le consentement très différente sur le plan théorique de celle qui prévaut dans *Le Consentement amoureux* : elle précisera dans un droit de réponse ultérieur pour *Arrêt sur Images* qu'elle distingue précisément la séduction asymétrique (sans fixité des rôles de genre) du consentement symétrique. C'est une différence fondamentale avec la conception du consentement chez Claude Habib où celui-ci est structurellement asymétrique et où les rôles sont prédéfinis en fonction du genre (Irène THÉRY, « Droit de réponse », *Arrêt sur images*, 22 juin 2011). De surcroît, Irène Théry expliquera tirer d'abord ce modèle d'asymétries successives de codes de séduction gays.

Claude Habib, Mona Ozouf et Irène Théry dans *Libération* le 17 juin 2011 met en avant plus explicitement le lien entre leur conception du féminisme ou des codes amoureux et un certain rapport à la littérature :

mais il est vrai aussi que nous refusons de considérer que la revendication de l'égalité épuise la question des relations entre les hommes et les femmes, et que (*horresco referens*) nous n'hésitons pas à jouer de l'héritage culturel pour mieux comprendre cette inépuisable question.

De là, sans doute, notre attachement à la littérature française, qui nous a légué des nuances infinies : amour tendre, galant, libertin, romantique... Si l'on peut vivre à la fois, comme l'a écrit Irène Théry dans une formule qui scandalise Joan Scott, « *le respect absolu du consentement et la surprise délicieuse des baisers volés* », c'est grâce à ces modèles si variés de comportement. À eux tous, ils forment une précieuse ressource pour l'agrément, l'ornement et la compréhension de nos vies, c'est-à-dire pour le plaisir, la beauté, l'examen de soi. Rien d'étonnant si les femmes en tirent des ressources pour penser leurs conduites : cette grande culture donne de la marge et du jeu. Qu'on se prenne pour Astrée, pour Héloïse ou pour Merteuil, ce n'est pas la même chose<sup>95</sup>.

Cette réponse attribue une fonction inédite à « l'héritage culturel » et à la littérature comme patrimoine : elle devient ici un lieu de variété des modèles de genre et un espace de subjectivation esthétique pour les femmes à partir de modèles qui désignent apparemment une féminité ouverte à de multiples comportements.

Or deux réponses d'universitaires issus des sciences sociales contribuant à la controverse vont précisément travailler cette référence à la littérature pour rappeler que ces modèles ne peuvent être coupés de leur environnement social profondément inégalitaire : Éric Fassin se saisit ainsi du personnage de la marquise de Merteuil pour lui donner la parole lorsque celle-ci constate précisément « la violente injustice de la séduction<sup>96</sup> », faite structurellement de gagnants et de perdantes dans le système libertin ; Rose-Marie Lagrave, Laure Bereni, Sébastien Roux et Eléni Varikas font valoir que « dans la littérature française dont se réclament les critiques de Joan Scott, ce sont les filles qui fréquemment sont séduites, devenant parfois des filles déshonorées, abusées<sup>97</sup> ». La littérature devient en retour une façon de rappeler que « les deux protagonistes engagés dans un rapport de séduction ne sont pas des individu(e)s désocialisés, affranchis des inégalités et libres des rapports de force », de mettre en lumière les dynamiques sociales qui y sont représentées et pas seulement l'individualité de ses personnages.

Sources de connaissance de la nature humaine, moyen de civilisation et de subjectivation actualisable d'un côté, productions susceptibles d'une analyse critique en termes de rapports de force et moyens de compréhension du social de l'autre, les productions culturelles font donc l'objet de deux saisies différentes dans le débat public. À cette polarisation s'ajoute en France un phénomène spécifique de nationalisation de l'opposition idéologique

95. Philippe RAYNAUD *et al.*, « Féminisme à la française : la parole est à la défense », *Libération*, 17 juin 2011.

96. Eric FASSIN, « L'après-DSK : pour une séduction féministe », *Le Monde*, 29 juin 2011.

97. Rose-Marie LAGRAVE *et al.*, « Le féminisme à la française, ça n'existe pas », *Libération*, 30 juin 2011.

sur la question de la séduction et des violences sexuelles, qui engage une valeur spécifique donnée à la littérature française : là où le regard féministe lit avant tout les codes de séduction de ces littératures comme des moyens d'abus à l'intérieur d'une culture dont les normes permettent le viol, leurs adversaires voient cet héritage culturel ancien comme une ressource positive et civilisatrice.

### 3.3.3. *Disgrâce* vu depuis la France dans *Répliques*

Pour donner à ce rapide tour d'horizon une portée plus concrète, je me pencherai ici sur un document qui, contrairement au corpus principalement étudié dans ce chapitre, appartient pleinement au discours critique : l'émission radiophonique de *Répliques* consacrée en 2001 au roman *Disgrâce* du romancier sud-africain J. M. Coetzee<sup>98</sup> où Pierre Pachet et Claude Habib sont reçus par Alain Finkielkraut. Ce sont donc ici des interprètes professionnels, agrégés ou universitaires, avec une activité intellectuelle ou littéraire relativement médiatique et qui interviennent dans une émission culturelle à destination d'un public non universitaire. Si *Répliques* n'est pas une émission de critique littéraire mais plutôt de débat intellectuel, la parution de la traduction en français du roman de Coetzee dans l'actualité éditoriale est l'occasion d'une émission entièrement consacrée à cette œuvre.

Je m'intéresserai ici à la façon dont se manifestent dans l'interprétation de ce roman sud-africain vu « depuis la France » des cadres interprétatifs qui débordent très largement les méthodes disciplinaires et qui s'ancrent au contraire dans des conceptions des violences sexuelles et de la littérature teintées de singularisation nationale. L'exemple de *Disgrâce* dans *Répliques* manifeste particulièrement bien comment l'interprétation se positionne dans l'espace du débat public sur les violences sexuelles à partir d'un roman contemporain.

Le roman de Coetzee commence par le récit de la relation de David Lurie, un universitaire blanc, professeur à l'université du Cap, avec une de ses étudiantes un peu perdue : Mélanie. L'émission s'arrête sur cette première partie du roman à partir du résumé initié par Claude Habib. Alain Finkielkraut amorce un dialogue nourri sur la façon dont il convient de caractériser plus généralement la relation entre Lurie et Mélanie, en citant un extrait d'une scène sexuelle bien précise du roman :

Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être. Comme si elle avait décidé de n'être qu'une chiffonnette, de faire la morte au fin fond d'elle-même le temps que cela dure, comme un lapin lorsque les mâchoires du renard se referment sur son col. De sorte que tout ce qu'on lui fait se ferait, pour ainsi dire loin d'elle<sup>99</sup>.

98. Alain FINKIELKRAUT, « “Disgrâce” ou la grâce de J.M. Coetzee » [24 novembre 2001], dans l'émission *Répliques*, France Culture, 8 janvier 2022, émission radiophonique.

99. L'extrait arrive dans le roman après le passage suivant : « Il ne l'a pas prévenue ; elle est trop surprise pour résister à cet intrus qui se jette sur elle. Quand il la prend dans ses bras, elle se désarticule comme une marionnette. Dans la conque délicate de son oreille, les mots qu'il prononce tombent comme des coups de



Mélanie, après s'être réfugiée chez Lurie un peu après cet épisode, finit par porter plainte auprès de l'université au titre d'un article du Code moral en vigueur qui sanctionne le harcèlement discriminatoire des étudiant-es par les enseignant-es<sup>100</sup> mais le contenu exact de l'accusation n'est pas connu dans la mesure où Lurie refuse d'en prendre connaissance. À ce premier temps au terme duquel Lurie quitte l'université en refusant de se défendre répond le viol de sa fille Lucy par plusieurs inconnus, noirs, qui s'introduisent dans sa ferme et vont voler, tuer les animaux et exercer des violences physiques manifestes. L'enjeu interprétatif pour les participant-es à l'émission *Répliques* sera précisément de trouver comment mettre en regard ces deux événements :

**ALAIN FINKIELKRAUT** — Il y a deux viols, il y a celui dont il est accusé par une requalification — [...] quelque chose qui est une violence, peut-être, mais qui n'est pas un viol et qui est requalifié comme tel dans le cadre de cette terrible procédure de harcèlement sexuel pour laquelle il plaide coupable tout en refusant d'entrer dans le jeu de l'excuse : il dit des choses très fortes d'ailleurs là-dessus — et puis, il y a le viol véritable, celui de sa fille, alors qu'il est là, qu'il ne peut pas l'aider : quel rapport doit-on instaurer entre ces deux événements ? Ils font écho l'un à l'autre : que dire de cet écho ?

**CLAUDE HABIB** — [...] Il y a des plans qui couissent et puis c'est vrai qu'ils s'entr'appellent, c'est-à-dire qu'ils appellent à l'interprétation. Le terme « viol » est dit pour les deux cas et bien sûr les deux cas sont entièrement différents. Le premier, c'est le viol au sens où le définissent les féministes américaines les plus sourcilleuses, c'est le harcèlement sexuel mais...

Claude Habib comme Alain Finkielkraut envisagent la relation entre Lurie et Mélanie au prisme du viol d'une part à partir de l'expression « Ce n'est pas un viol » dans la scène mentionnée plus haut, d'autre part en raison de la procédure pour harcèlement sexuel qui est fondue dans la question du viol dans l'échange. Pourtant, c'est pour opposer le « viol véritable », le « vrai viol » à ce qui ne relèverait du viol qu'au terme d'une requalification éminemment contestable, d'un sens imposé par les logiques judiciaires des institutions uni-

bâton. « Non, pas maintenant, dit-elle en se débattant, ma cousine va rentrer. » Mais rien ne pourra l'arrêter. Il la porte jusqu'à la chambre, d'un geste fait tomber les pantoufles idiotes, lui embrasse les pieds, étonné des sentiments qu'elle éveille. C'est lié à cette apparition sur scène : la perruque, le derrière qui se trémousse, la grossièreté du langage. Amour étrange ! Mais venu tout droit du carquois d'Aphrodite, déesse de l'écume et des vagues, cela ne fait aucun doute. Elle ne résiste pas. Elle se contente de se détourner : elle détourne les lèvres, elle détourne les yeux. Elle le laisse l'étendre sur le lit et la déshabiller : elle lui vient même en aide en soulevant les bras et les hanches. Elle est parcourue de petits frissons de froid ; dès qu'elle est nue, elle se glisse sous la couette comme une taupe qui creuse la terre et lui tourne le dos. » (J. M. COETZEE, *Disgrâce* [1999], Catherine Lauga du Plessis (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 35-36). Dans la version publiée de l'émission, le passage cité est précédé par la phrase « elle est trop surprise pour résister à cet intrus qui se jette sur elle » (Alain FINKIELKRAUT, Claude HABIB et Pierre PACHET, « *Disgrâce*, de John Michael Coetzee » [2006], dans Alain Finkielkraut (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, 2008, p. 139).

100. La notion de harcèlement sexuel a été élaborée et introduite dans un contexte juridique américain en liant harcèlement et discrimination : le harcèlement sexuel était condamnable en tant que discrimination fondée sur le sexe au travail (*title VII* du *Civil Rights Act* de 1964) et de façon secondaire dans les écoles (*title IX* de l'*Education Amendments Act* de 1972). Le droit français, au contraire, a défini le harcèlement sexuel comme une violence sexuelle aux côtés de l'agression sexuelle ou du viol, ce qui explique que le lien avec la notion de discrimination soit beaucoup moins spontané (Abigail C. SAGUY, « Les conceptions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux États-Unis », *Travail, genre et sociétés*, n° 28, n° 2, 7 novembre 2012, p. 89-106).

versitaires ou par les « féministes américaines les plus sourcilleuses ».

Cette mention des féministes américaines est l'indice le plus patent du contexte politique dans lequel s'inscrit cet échange littéraire : alors même que ces événements fictionnels se déroulent à l'université du Cap, en Afrique du Sud, c'est le regard sur les États-Unis qui prévaut et vis-à-vis duquel on se positionne lorsqu'on évoque à la fois la question de la définition du viol et du traitement du harcèlement sexuel. Parallèlement, les échos potentiels de cette procédure avec l'histoire sud-africaine et tout particulièrement les tentatives de justice restauratrice post-apartheid (demande de reconnaissance des faits et de leur portée collective contre une possible amnistie), très présents dans la critique spécialiste de Coetzee, sont entièrement absents de l'interprétation (voir *infra*, p. 457). C'est bien dans la réception française des mobilisations américaines contre les violences sexuelles et l'idée d'une définition trop extensive du viol comme du harcèlement que se situe cette interprétation.

L'échange mobilise un ensemble très complet d'arguments pour écarter cette double qualification possible, comme viol et comme harcèlement sexuel, les deux concepts étant largement mêlés dans l'argumentation<sup>101</sup> : on ne sait pas toujours si l'on parle de la scène citée par Finkielkraut, de l'ensemble de la relation entre Lurie et Mélanie ou de l'accusation en jeu dans la procédure disciplinaire. Claude Habib avance ainsi trois arguments dans un premier temps :

elle n'a pas donné de signe de... consentement ou de... elle avait pas l'air ravie de cette relation mais enfin elle ne s'est jamais débattue, il n'y a pas de viol au sens technique du terme dans les épisodes qui sont relatés. [...]

Le premier, c'est le viol au sens où le définissent les féministes américaines les plus sourcilleuses, c'est le harcèlement sexuel mais... bon, oui, il y a peut-être de l'abus, il a utilisé son prestige professoral mais enfin il n'a jamais fait peur, il l'a jamais menacée, il n'a jamais fait un chantage à l'examen en disant qu'elle aurait l'U.V. si elle se prêtait à... enfin, donc, où est l'abus? [...]

Et aussi le fait que une fois c'est elle qui vient chez lui et qui lui demande l'hospitalité pour la nuit, donc ce n'est pas du tout une violence à sens unique exercée par un homme contre une femme.

L'absence de résistance (qui écarte donc de l'analyse la résistance initiale de Mélanie dans la scène où elle est ensuite inerte et se détourne), l'absence d'éléments caractéristiques du chantage sexuel dans un cadre universitaire et le comportement ultérieur de Mélanie qui recherche un moment la présence de Lurie permettent donc ici d'écarter le terme de « viol »

101. Il faut tenter de démêler dans l'émission le raisonnement de Finkielkraut centré sur la scène la plus susceptible d'être qualifiée de viol (donc un enchaînement d'actions et sa caractérisation par Lurie lui-même) et celui de Claude Habib : la réflexion d'Habib porte plutôt sur l'existence d'une procédure disciplinaire où intervient la notion de harcèlement sexuel qui serait la forme de viol dont Lurie est accusé pour des raisons strictes d'asymétrie de pouvoir. Il faut cependant noter qu'à mesure que l'accusation est creusée lors de la procédure disciplinaire, c'est le mot « abus » (*abuse*) qui surgit dans la bouche des collègues féministes de Lurie et non celui de viol. La nature de l'accusation reste vague et le choix d'Habib de la comprendre précisément comme une accusation de viol est une décision interprétative plutôt originale et inédite. Voir également Claude HABIB, « *Disgrâce*, l'art réfractaire de J. M. Coetzee », *Esprit*, novembre 2001.

qui supposerait « une violence à sens unique ». L'hypothèse interprétative du viol tombe dès lors qu'il y a participation même ténue de Mélanie à la relation dans son ensemble.

Certes, Claude Habib concède que Mélanie n'a « pas l'air ravie de cette relation » et qu'il n'y a pas de signe de consentement et Alain Finkielkraut précise à propos de la scène sexuelle citée plus haut que Lurie « prend » Mélanie alors qu'« elle n'est pas d'accord » : l'absence de désir ou de participation de la part de Mélanie est donc reconnue comme un élément moralement problématique. Pourtant, cette absence de désir et d'accord semble moins caractériser la violence sexuelle qu'une qualité érotique médiocre pour les deux personnages : Pierre Pachet souligne ainsi que Mélanie « se laisse faire ou bien une fois elle est totalement inerte, et c'est terrible pour un homme, et il le dit très longuement, de faire l'amour à une femme inerte ». Il ajoute en même temps « par esprit de justice » qu'elle a un geste érotique volontaire dans un des rapports sexuels racontés, « un geste qui manifeste une entente ». Ainsi la participation érotique possible de Mélanie lors d'un autre rapport sexuel tempère pour lui le caractère problématique de l'inertie dans un rapport sexuel antérieur.

En dernière instance, c'est le comportement de Lurie qui pour Claude Habib comme pour Finkielkraut ne semble pas compatible avec l'attitude d'*un violeur* : humanisé par son désir (c'est « un homme érotique, éminemment érotique, éminemment sensible » rappelle Pierre Pachet), par son amour possible pour Mélanie et par un comportement qui convoque l'imaginaire courtois, Lurie ne peut plus avoir commis un viol. C'est le raisonnement auquel aboutit Claude Habib qui tient dans le même temps l'identification d'une « équivocité » et une conclusion très définitive en termes de preuve :

en acceptant la sanction, et même en allant au-devant de la sanction, il a une attitude chevaleresque, c'est-à-dire qu'il se plie entièrement aux désirs de la dame : la dame de ses pensées l'écarte de lui, le met en disgrâce, eh bien, il accomplira ce qu'elle veut de lui. Il sera en disgrâce. Et donc, par là-même, c'est sûrement pour cela que le roman est très équivoque, il accepte et dément, par le fait qu'il lui obéisse à ce point-là, il prouve rétrospectivement que ce qu'il y avait entre eux, c'était absolument pas du viol. Donc il y a une requalification par Mélanie qui l'accuse de viol, mais par son obéissance à lui, il y a une autre requalification de ce qui s'est passé entre eux comme le dernier amour, et non pas comme un viol.

Le rejet de la qualification de viol se fait dans le même temps au nom d'un ensemble de valeurs humanistes et littéraires attribuées à *Disgrâce* par opposition aux cadres de pensée étroits des « fous des campus » pour reprendre l'expression de Finkielkraut dans l'émission : l'équivocité, l'ambiguïté, l'humanité et sa part de violence ou d'erreur, « les divagations d'Éros, l'ambivalence des sentiments, la singularité des cas — tout ce qu'enseigne la littérature<sup>102</sup> » comme l'écrit Finkielkraut dans la version publiée de l'émission. Dans cette opposition, les ambivalences et les singularités de la relation entre Mélanie et Lurie d'une part justifient d'écarter le mot « viol », qui semble lui incompatible avec la complexité hu-

102. Alain FINKIELKRAUT, Claude HABIB et Pierre PACHET, « *Disgrâce*, de John Michael Coetzee » [2006], *op. cit.*

maine, d'autre part sont désignées comme ce qui fait la qualité proprement littéraire du roman contre le « politiquement correct ». Aussi le mot « viol » cristallise-t-il dans l'opposition des deux événements sexuels un imaginaire du viol comme interaction régie par la haine et le ressentiment, à l'exclusion de sentiments singuliers et humains organisés autour du désir :

À cette mésaventure d'Éros répond l'agression dont Lucy est victime. À l'empire des sens sur un individu, l'empire grégaire du ressentiment. À la transitivité du désir, l'abstraction de la haine raciale. Et, pour finir, à la disgrâce politiquement correcte du professeur, le malheur politiquement dérangeant de sa fille.

L'observation des arguments interprétatifs mais aussi du vocabulaire employé (« vrai viol » ou « viol véritable » contre viol « requalifié ») met ainsi en évidence non seulement des représentations sous-jacentes de ce qui caractérise le viol (l'exigence d'une résistance continue de la part de la victime en particulier) ou le violeur (motivé par la haine et le ressentiment plutôt que par le désir).

Mais cet exemple de discours critique montre aussi que le discours que l'on tient sur une œuvre de fiction peut être en même temps un positionnement dans un débat public plus large : ici, un positionnement idéologique plus explicite face aux définitions des féministes américaines mais aussi face aux nouvelles formes de judiciarisations infra-pénales qui émergent à cette période dans certaines universités à l'étranger. De façon encore plus intéressante pour notre propos, ce positionnement est très étroitement articulé à une certaine représentation de la culture et de la littérature : la culture et la littérature sont valorisées comme le lieu de la singularité, de l'ambiguïté et de l'érotisme.

---

La fiction, qu'elle soit cinématographique ou littéraire, traverse donc le débat public sur la définition de la violence sexuelle et ce débat public en traverse réciproquement le commentaire. Bien qu'il puisse aussi s'appuyer sur ce qu'il juge être de bonnes représentations pour élaborer ses analyses, le mouvement féministe contre le viol s'est prioritairement construit dans un rapport critique à la culture au sens large qui le conduit moins à censurer des productions culturelles qu'à en interroger le sens. De ce rapport critique, il fait aussi un outil pédagogique, anticipant par exemple d'autres interprétations possibles des scènes de fiction choisies (dans *Basic Instinct* ou *Dangerous Liaisons* par exemple) pour mieux les objectiver et les désamorcer.

Pour celles et ceux qui critiquent la conception féministe de la violence sexuelle (sa définition du viol mais aussi sa critique de l'asymétrie de la séduction ordinaire), le commentaire d'œuvres de fiction peut être simplement l'occasion de réfuter l'interprétation féministe formulée sur telle ou telle œuvre à titre d'exemple tout en visant plus largement la définition féministe du viol et en réaffirmant ainsi ses propres cadres interprétatifs (pour

*Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* ou *Basic Instinct*). L'interprétation féministe de l'action peut aussi être hypothétique ou interne à la fiction (Mélanie requalifie dans *Disgrâce* l'événement en viol, appliquant par là une définition attribuée à des féministes américaines radicales bien réelles) et là encore, c'est contre l'interprétation féministe qu'une définition plus raisonnable est appliquée — sans résistance, pas de « vrai viol ».

Surtout, un autre regard sur la culture structure fondamentalement ce deuxième espace du débat public : cette culture est aussi une ressource pour comprendre le monde, mais plus du tout en appelant la critique. Tantôt elle porte une connaissance anthropologique sur la nature profondément violente de l'homme (ce que l'on a vu chez Paglia), tantôt elle conserve, transmet et déploie des ressources civilisatrices — éventuellement proprement nationales — et des multiples modèles de relation entre hommes et femmes déjà disponibles (pour les universitaires françaises critiques d'un féminisme américain qu'elles jugent trop radical).

## 4. Démontrer par l'exemple : quelles œuvres citer ?

Si l'on a pu d'un côté faire l'hypothèse que les interprètes féministes ont acquis des procédures interprétatives concernant la violence sexuelle qui sont transposables d'une œuvre à une autre, il faut d'un autre côté envisager l'hypothèse que ces interprètes peuvent aussi découvrir l'œuvre en ayant déjà en tête une interprétation féministe de l'une de ses scènes ou de l'œuvre dans son ensemble.

En effet, il faut mesurer à quel point les mêmes exemples circulent à l'intérieur du mouvement féministe contre le viol, à tel point qu'il est parfois compliqué d'attribuer l'origine d'une analyse à telle ou telle autrice : le corpus de textes féministes étudiés n'est probablement que ce qui émerge d'un ensemble beaucoup plus large d'échanges et de pratiques interprétatives réitérées.

Une dynamique concurrente vient contrebalancer cette reprise des mêmes exemples d'un texte à un autre : la nécessité d'actualiser les exemples pour ancrer la problématique du viol à la fois dans le temps présent et si possible dans les références culturelles familières de ses lecteurs·rices.

Enfin, certains exemples se distinguent par leur statut de « classique » qui leur assure un poids symbolique particulier dans l'argumentation féministe, même s'ils peuvent plus facilement être renvoyés vers une époque passée : le classique se distingue en effet par son actualisation répétée et son intégration nouvelle dans l'univers culturel de chaque génération par une réception renouvelée.

## 4.1. Circulation et actualisation d'un corpus d'exemples

Le début du mouvement dans les années 1970 est marqué par un article important écrit par Aljean Harmetz et publié dans *The New York Times* en septembre 1973 : « Rape — an Ugly Movie Trend »<sup>103</sup>. L'article mentionne dix-sept films sortis en salle dans les trois dernières années et cherche à interroger ce que Harmetz voit comme une omniprésence du viol, le « nouveau jeu d'Hollywood ». Si l'article déploie l'une des critiques féministes récurrentes à propos des films qui montrent des femmes qui prennent plaisir à ou veulent être violées — cas qui engage ensuite souvent des désaccords sur la caractérisation — son objet est plus large et formalise une interrogation éthico-esthétique qui reste aujourd'hui formulée dans les mêmes termes par les féministes : pourquoi les films représentent-ils des femmes sexuellement violentées, dans quel but et pour qui ? On y voit amorcée la critique du viol comme facilité scénaristique qui vise tout à fait autre chose que le viol comme expérience des femmes : les motivations des personnages masculins dont les femmes sont violées, et le plaisir des spectateurs à voir un viol. Si elle concerne moins directement l'objet de cette thèse, cette ligne critique est essentielle dans le rapport du mouvement féministe aux récits de fiction. Ceux-ci, aux yeux des féministes, sont susceptibles de redoubler l'existence réelle du viol par une omniprésence dans l'ordre des images et des récits<sup>104</sup>. Ces deux phénomènes sont alors décrits conjointement au prisme de l'objectification et de l'enfermement des femmes dans une vulnérabilité figée.

Le petit corpus de films de Harmetz comprend également des titres qui ont une fortune considérable dans le discours féministe. S'il est difficile d'attribuer avec certitude l'association de certains exemples à Harmetz, la filmographie du début des années 1970 marque durablement le discours sur les fictions de viol, peut-être parce qu'il s'agit aussi de la période d'élaboration des bases de la réflexion féministe sur la violence sexuelle. Dans *Rape. The First Sourcebook for Women* en 1974, Lynn Farrow propose deux chapitres intégralement consacrés à l'analyse de récits de fiction, l'un à la littérature et l'autre au cinéma. Le chapitre consacré au cinéma comporte une analyse d'*Orange mécanique* (1971) et mentionne *Les Chiens de paille* (1971) au passage<sup>105</sup>. En 1975, Brownmiller cite l'article de Harmetz et une bonne partie du même corpus : *Orange mécanique*, *Les Chiens de paille*, *Frenzy* (1972), *Les Choses de l'amour* (1973), *Délivrance* (1972)<sup>106</sup>. Le documentaire de Margaret Lazarus *Rape Culture* intègre par montage parallèle les extraits de cinq films, dont *Frenzy* et un ex-

103. Aljean HARMETZ, « Rape — an Ugly Movie Trend », *The New York Times*, 30 septembre 1973.

104. Voir à ce propos Sarah PROJANSKY, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, New York University Press, 2001.

105. Lynne FARROW, « The Independent Women and the Cinema of Rape », dans Noreen Connell et Cassandra Wilson (dir.), *Rape. The First Sourcebook for Women*, New York / Scarborough (Ontario), New American Library, 1974, p. 109-110.

106. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 301-303.

trait de la scène du viol des *Chiens de paille*<sup>107</sup>. On retrouve *Les Choses de l'amour* dans *L'Appât et le piège* de Jean MacKellar en 1975<sup>108</sup>, *Les Chiens de paille* dans *The Politics of Rape* de Diana Russell en 1975<sup>109</sup>, *Orange mécanique* et *Les Chiens de paille* en 1976 dans *Confronting Rape in America* de Gager et Schurr<sup>110</sup>. *Les Choses de l'amour* est à nouveau cité par Martha Burt dans *Confronting Rape and Sexual Assault* en 1997<sup>111</sup>. En 2019, Valérie Rey-Robert cite quant à elle à la fois *Les Chiens de paille* et *Délivrance* (son analyse de ce dernier film se distingue en revanche de celle de Harmetz ou Brownmiller qui insistaient sur le traitement sérieux dont bénéficie le viol d'un homme)<sup>112</sup> et en 2021 dans un livre assez généraliste, Isabelle Alonso cite encore *Orange mécanique*<sup>113</sup>. La série *Culbute* produite par Arte en 2019 cite elle aussi *Délivrance*<sup>114</sup>.

*Guet-apens* (1974) témoigne de la circulation rapide des références vers la recherche, y compris la plus expérimentale : le film de Peckinpah, cité par Harmetz dans la catégorie des viols auxquels « les victimes prennent ardemment plaisir » est utilisé dans une étude de Malamuth et Check pour tenter de mesurer les effets sur l'acceptation personnelle de la violence envers les femmes chez le spectateur de films qui montrent des « conséquences positives » de la violence sexuelle<sup>115</sup>. L'autre film utilisé dans cette étude expérimentale, *Vers un destin insolite sur les flots bleus de l'été* de Lina Wertmüller (1974), est lui explicitement emprunté à l'ouvrage de Kathleen Barry *Female Sexual Slavery*<sup>116</sup>.

*Le Dernier Tango à Paris*, sorti en 1972, n'est pas mentionné par l'article de Harmetz qui ne cite que des films hollywoodiens mais il apparaît dans *Against Our Will* de Brownmiller, dans *L'Appât et le piège* de MacKellar, dans le documentaire *Rape Culture* et bien plus tard dans l'ouvrage d'Isabelle Alonso — tous déjà cités.

Du côté de la littérature, on trouvera une analyse du roman *La Source de vie* d'Ayn Rand (1943) à la fois par Lynn Farrow et Susan Brownmiller respectivement dans *Rape. The First Sourcebook for Women*<sup>117</sup> et *Against Our Will*<sup>118</sup>, les deux ouvrages gravitant par ailleurs

107. Margaret LAZARUS et Renner WUNDERLICH, *Rape Culture* [1975], *op. cit.*

108. Jean MACKELLAR, *L'Appât et le piège* [1975], *op. cit.*, p. 88-89.

109. Diana E. H. RUSSELL, *The Politics of Rape. The Victim's Perspective*, New York, Stein and Day, 1975, p. 257.

110. Nancy GAGER et Cathleen SCHURR, *Sexual Assault. Confronting Rape in America*, New York, Grosset & Dunlap, 1976, p. 288.

111. Martha BURT, « Rape Myths » [1998], *op. cit.*

112. Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française* [2019], *op. cit.*, p. 161, 183.

113. Isabelle ALONSO, *Les Vrais Hommes sont féministes*, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2021, p. 103-104.

114. Léo FAVIER et Edith CARRON, « Érotisation du viol », dans l'émission *Culbute. Nos sexualités sous influence*, n° 3, Arte, 2019, 6mn.

115. Neil M. MALAMUTH et James V. P. CHECK, « The Effects of Mass Media Exposure on Acceptance of Violence against Women : A Field Experiment », *Journal of Research in Personality*, vol. 15, n° 4, décembre 1981, p. 436-446.

116. Kathleen BARRY, *Female Sexual Slavery*, New York, Avon books, 1981, p. 217.

117. Lynne FARROW, « That's All She Wrote : Popular Rape Fiction by Women », dans Noreen Connell et Cassandra Wilson (dir.), *Rape. The First Sourcebook for Women*, New York / Scarborough (Ontario), New American Library, 1974, p. 94-105.

118. Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 313.

autour des New York Radical Feminists ce qui peut largement expliquer le partage de cette référence. *Histoire d'O* (1954) de Pauline Réage est aussi bien cité par Brownmiller<sup>119</sup> que par Marie-Odile Fargier dans *Le Viol* en 1976<sup>120</sup>. Les références littéraires sont à la fois plus rares et moins récurrentes d'un texte à l'autre. Elles sont particulièrement nombreuses chez Susan Brownmiller.

Les exemples s'approprient progressivement d'autres formats, notamment télévisuels, comme le feuilleton télévisé puis les séries. Souvent gages d'une très grande diffusion, ils font alors appel à des investissements affectifs très forts dans les intrigues amoureuses et à des attentes nourries sur un temps assez long. Lorsqu'une violence érotisée accompagne la formation d'un couple particulièrement attendu par les téléspectateurs·rices, l'argument est d'autant plus efficace. Deux épisodes de feuilletons américains sont régulièrement commentés : l'épisode du viol de Laura par Luke dans la série *Hôpital central* en 1979 et l'évolution de leur relation jusqu'au mariage dans les années suivantes, et l'épisode « I am curious... Maddie » de *Clair de lune* diffusé en 1987. Le premier est cité par Parrot et Bechhofer dans la chronologie des dates-clefs de l'ouvrage *Acquaintance Rape*<sup>121</sup>, par Parrot et Bohmer dans *Sexual Assault on Campus*<sup>122</sup>, par Donnerstein et Linz dans le chapitre « Mass Media, Sexual Violence, and Male Viewers » de l'ouvrage *Confronting Rape and Sexual Assault*<sup>123</sup> dans les années 1990 et encore par Roxane Gay en 2014 dans le chapitre « Le langage désinvolte de la violence sexuelle » de son livre *Bad Feminist*<sup>124</sup>. La longévité de la série (et de son couple-star) et le retour des événements de l'épisode de 1979 à la fin des années 1990 peuvent aussi expliquer la permanence de cette référence<sup>125</sup>. L'épisode de *Clair de lune* est quant à lui cité par Py Bateman dans l'ouvrage de Warshaw *I Never Called It Rape* dès 1988<sup>126</sup> puis dans tous les ouvrages d'Andrea Parrot du corpus dans les années 1990<sup>127</sup>.

119. *Ibid.*, p. 323.

120. Marie-Odile FARGIER, *Le Viol* [1976], *op. cit.*, p. 129.

121. Andrea PARROT et Laurie BECHHOFER (dir.), *Acquaintance Rape* [1991], *op. cit.*, p. 18.

122. Carol BOHMER et Andrea PARROT, *Sexual Assault on Campus. The Problem and the Solution*, New York / Toronto, Lexington Books / Maxwell Macmillan, 1993, p. 30.

123. Edward DONNERSTEIN et Daniel LINZ, « Mass Media, Sexual Violence, and Male Viewers », dans Mary E. Odem et Jody Clay-Warner (dir.), *Confronting Rape and Sexual Assault*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998, p. 181.

124. Roxane GAY, *Bad feminist* [2014], Santiago Artozqui (trad.), Paris, Denoël, 2018, p. 195.

125. Le viol de 1979, qui pouvait être malgré tout absent des mémoires d'une partie du public en 1981, a été en partie requalifié pour soutenir la formation du couple-phare du feuilleton. Cependant, les scénaristes décident de revenir sur l'événement presque vingt ans après et celui-ci retrouve alors sa qualification initiale pour constituer un violent trauma auquel se confrontent rétrospectivement le couple et leurs enfants.

126. « What happened is they had a fight. [...] She calls him a bastard and slaps him across the face. He calls her a bitch. And then it's onto the floor, breaking furniture, sweeping vases of flowers off. It was scary. My heart was pounding. I was extremely depressed and distressed » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 144).

127. Andrea PARROT et Laurie BECHHOFER (dir.), *Acquaintance Rape* [1991], *op. cit.*, p. 151 ; Andrea PARROT, *Rape 101* [1994], *op. cit.*, p. 88 ; Carol BOHMER et Andrea PARROT, *Sexual Assault on Campus* [1993], *op. cit.*, p. 30.



On retrouve ces circulations dans les films utilisés ou suggérés comme supports pour des séances de prévention dans les universités : *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* (1986), dont Stephanie Gutmann rapportait en 1990 l'emploi à l'université de Columbia, fait l'objet en 1989 d'une longue analyse critique occupant tout un chapitre de l'ouvrage *Talking Back* de bell hooks<sup>128</sup>. La scène d'*American College* (1978) intégrée à la liste de suggestions de films de *Rape 101* en 1994 est aussi décrite par Paula Kamen dans son *Feminist Fatale* en 1991<sup>129</sup>.

Un nouvel ensemble d'exemples a émergé plus récemment dans le discours féministe sur les violences sexuelles et le consentement. Un article de David Wong « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent » publié en novembre 2016 et sur lequel je reviendrai plus loin, cite une série de films pour restituer l'éducation et les messages avec lesquels il a grandi à propos de la sexualité et du consentement : *Le Masque de Zorro* (1998), *L'Empire contre-attaque* (1980), *Blade Runner* (1982), *Indiana Jones et le Temple maudit* (1984) et *Indiana Jones et la Dernière Croisade* (1989), *Goldfinger* (1964) et *Ratatouille* (2007)<sup>130</sup>. On retrouve en mars 2017 les mêmes exemples à l'exception de *Goldfinger* dans un long vidéo-essai de Jonathan MacIntosh, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies », paru sur sa chaîne Youtube *Pop culture Detective* consacrée à une analyse féministe des masculinités à partir de fictions cinématographiques<sup>131</sup>. La série éducative *Culbute* qui fait un usage un peu plus illustratif de certaines références, cite elle aussi *L'Empire contre-attaque*, *Ratatouille* et *Goldfinger* pour ses épisodes « Consentement » et « Érotisation du viol »<sup>132</sup>. Dans sa section sur « La culture du viol », l'édition française récente de *Notre corps, nous-mêmes* parle d'« une société qui, d'*Indiana Jones* à *James Bond* érotise l'absence de consentement et la brutalité masculine » d'une façon si allusive qu'on suppose les exemples désormais largement partagés<sup>133</sup> : ils sont réputés transparents. Plusieurs exemples de représentations jugées intéressantes ou problématiques circulent également à partir des séries américaines de très grande diffusion : les discussions autour de *Game of Thrones* ou d'*Orange Is the New Black* sont désormais bien connues et souvent reprises d'un texte à un autre<sup>134</sup>.

128. bell HOOKS, « "Whose Pussy is This" : a Feminist Comment », dans *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989, p. 134-141.

129. Paula KAMEN, *Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991, p. 13.

130. David WONG, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent » [2016], *op. cit.*

131. Jonathan McINTOSH, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies », dans l'émission *Pop Culture Detective*, 30 mars 2017, vidéo-essai.

132. Léo FAVIER et Edith CARRON, « Consentement », dans l'émission *Culbute. Nos sexualités sous influence*, n° 2, Arte, 2019, 8mn et Léo FAVIER et Edith CARRON, « Érotisation du viol » [2019], *op. cit.*

133. *Notre corps, nous-mêmes*, édition entièrement réactualisée, Marseille, Hors d'atteinte, 2020.

134. *Game of Thrones* est par exemple cité par Marlène Schiappa (Marlène SCHIAPPA, *Où sont les violeurs ? Essai sur la culture du viol*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2017), Valérie Rey-Robert (Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française* [2019], *op. cit.*) ou Laure Murat (Laure MURAT, *Une Révolution sexuelle ? Réflexion sur l'après-Weinstein*, Paris, Stock, 2018) pour les ouvrages généralistes, et *Orange Is the New Black* par les deux premiers ouvrages.

La circulation des exemples s'accompagne d'une nécessaire actualisation ou d'une adaptation culturelle : privilégier des films qui sont devenus des classiques transmis de génération en génération ou des références cinématographiques (films et séries) de très grande diffusion donne l'assurance d'une forme de familiarité sur laquelle construire le discours et pour les années 1990, d'une disponibilité des supports VHS. La possibilité de diffuser des scènes lors de séances de prévention, dans des documentaires ou des vidéos-essais en ligne change aussi la donne pour l'interprétation des objets cinématographiques. Malgré l'hégémonie très claire du cinéma ou des séries américaines, les références françaises sont nécessaires à Valérie Rey-Robert précisément parce que son ouvrage doit spécifier la déclinaison « à la française » de la culture du viol : les références à la comédie *Gangsterdam* (2017), au film de Jean-Luc Godard *À bout de souffle* (1960) ou au traitement du viol conjugal par le feuilleton *Plus belle la vie* assurent cette variété à côté des références à la peinture française, aux *Liaisons dangereuses* de Choderlos Laclos, à l'*Heptaméron* ou au *Lancelot* de Chrétien de Troyes<sup>135</sup>. *Les Valseuses* (1974), de la même façon, est une référence plus spécifique aux essais français récents, que l'on trouve à la fois chez Isabelle Alonso et chez Laure Murat de façon allusive<sup>136</sup>.

Lorsque les analyses reposent sur des « classiques », on voit souvent une nécessité de contrebalancer ce qui peut rapidement être rejeté comme « propre à une époque ». L'ouvrage de Warshaw, publié en 1988, introduit l'exemple de l'épisode de *Clair de lune* diffusé en 1987 précisément pour montrer l'actualité du problème jusque-là évoqué avec des films de 1939 (*Autant en emporte le vent*) et 1977 (*La Fièvre du samedi soir*) : « Ces scénarios ne sont pas de vieilles reliques démodées. Il y a des dizaines et des dizaines d'exemples récents<sup>137</sup> ». Si l'efficacité du texte de David Wong vient de son ancrage biographique dans les films qui ont « formé » leur auteur enfant puis adolescent, les exemples tirés d'*Indiana Jones*, de *L'Empire contre-attaque* ou de *Goldfinger* sont contrebalancés par un exemple beaucoup plus récent dont l'identification est légèrement retardée :

Voilà une capture d'écran d'une sitcom de cette époque où c'est une *filles* qui dit « Y'a rien de moins sexy qu'un mec qui demande s'il peut t'embrasser ». [...] Et quand j'ai dit « de cette époque », je parle bien sûr de 2012, bordel. Ça vient d'un épisode de *New Girl*<sup>138</sup>.

De la même façon, Jonathan McIntosh conclut son vidéo-essai en insistant sur le fait que peu de choses ont changé depuis l'âge d'or de la carrière d'Harrison Ford, analysant à l'appui

135. Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française* [2019], *op. cit.*

136. Isabelle ALONSO, *Les Vrais Hommes sont féministes* [2021], *op. cit.*, p. 101 ; Laure MURAT, *Une Révolution sexuelle ?* [2018], *op. cit.*

137. « Such scenarios are not dated relics. There are dozens and dozens of recent examples. » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 143).

138. « Here's a screencap from one sitcom from back in the day of a girl saying, "There's nothing less sexy than a dude asking if he can kiss you." [...] And when I said that show aired "back in the day" I of course meant fucking 2012. That's from an episode of *New Girl*. » (David WONG, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent » [2016], *op. cit.*).

un extrait de *Spectre* (dans la série de films des *James Bond*)<sup>139</sup>.

Les exemples sont ainsi largement repris d'un texte à l'autre, mais leur efficacité nécessite des actualisations qui permettent un renouvellement régulier, y compris lorsqu'il s'agit de convoquer des classiques.

## 4.2. *Autant en emporte le vent* : le succès d'un classique

*Autant en emporte le vent*, au cœur du corpus de traces de réception sur Wikipédia dans le chapitre 1, est aussi de très loin l'œuvre la plus citée dans les discours militants sur les violences sexuelles. Pour cette raison, la lecture féministe d'un viol dans la scène de l'escalier est un phénomène notable de sa réception, mais pourrait même être un déterminant de sa réception si certain-es lecteurs-rices ou spectateurs-rices lisent ou voient *Autant en emporte le vent* en sachant qu'une telle interprétation existe. Quelle analyse le discours féministe contre le viol fait-il exactement de ce récit ?

Les féministes évoquent alors le plus souvent l'adaptation cinématographique de Victor Fleming mais rien n'empêcherait les mentions les plus allusives de désigner le roman de Margaret Mitchell. On peut y voir une confirmation de son statut de classique cinématographique et de sa popularité, elle-même associée au roman qui est un best-seller. De génération en génération, citer

*Autant en emporte le vent*, c'est avoir de bonnes chances de parler d'une référence connue de ses lecteurs-rices, d'autant plus que la scène dont il est question, déjà évoquée dans les affiches de 1940, est immortalisée par l'affiche flamboyante de 1967. On peut faire l'hypothèse



FIGURE 3.3 – Affiche d'*Autant en emporte le vent* pour la nouvelle sortie en salles en 1967 (MGM)

139. Jonathan McINTOSH, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies » [2017], *op. cit.*

que la popularité et le caractère patrimonial du film en font un exemple particulièrement efficace pour dire quelque chose de la culture érotique américaine.

On ne peut pas considérer que l'interprétation de la scène comme viol soit véritablement une innovation à propos du film. Tout d'abord, le terme est omniprésent dans les archives liées à la production du film puisque le scénario doit être examiné au prisme des règles du *Production Code* d'Hollywood<sup>140</sup>. Ensuite, il faut distinguer certaines mentions précoces de la lecture critique spécifiquement proposée par le mouvement féministe contre le viol. Par exemple, lorsque Molly Haskell, critique de cinéma féministe, évoque en 1974 *Autant en emporte le vent*, c'est avec un regard critique sur la représentation de la sexualité, mais avec le mot « rape » entre guillemets et un angle qui n'est pas encore celui des militant-es contre la violence sexuelle<sup>141</sup>.

Pourtant, *Autant en emporte le vent* devient très rapidement le principal exemple fictionnel des militant-es contre le viol, malgré son absence étonnante du livre de Brownmiller (qui mentionne pourtant le roman<sup>142</sup>). Évoqué par Finkelhor et Yllö en 1985 comme « la représentation cinématographique la plus familière du viol conjugal » dans leur ouvrage sur le viol conjugal<sup>143</sup>, le film est utilisé et intégré sous la forme d'un extrait dans le documentaire *Rape Culture* dès 1975<sup>144</sup>. C'est la scène de l'escalier qui est principalement commentée : lorsqu'elle n'est pas directement décrite ou reproduite, la référence est alors allusive et ne porte l'attention sur aucune autre scène du roman ou du film.

L'exemple prend deux directions interprétatives : l'une, majoritaire, associe la scène au mythe du désir secret des femmes d'être violées pour en dénoncer l'inanité ; l'autre, beaucoup plus discrète, s'intéresse davantage à l'état d'esprit de Rhett Butler et aux motivations de ses actes. Dans le premier cas, la scène nourrit une fausse croyance ; dans le deuxième, elle dévoile au contraire pour ses interprètes ce qui est à l'œuvre dans le fait de violer en reconstituant le système de valeurs de l'agresseur.

La première direction interprétative va particulièrement s'intéresser à un enchaînement

140. Voir par exemple la lettre envoyée par Selznick à Howard avec ses directives d'adaptation où le producteur souligne qu'ils auront déjà bien des difficultés avec une scène de « viol conjugal » parmi les « nuits d'amour » du roman (lettre du 6 janvier 1937, citée dans David O. SELZNICK, *Cinéma* [1972], Rudy Behlmer (dir.), Anne Villelaur (trad.), Paris, Ramsay, 1984, p. 121-122). Pour les échanges avec le bureau de censure, voir Alan David VERTREES, *Selznick's Vision. Gone with the Wind and Hollywood Filmmaking* [1992], Austin (Texas), University of Texas Press, 1997, p. 40-42.

141. Molly HASKELL, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth (Angleterre), Penguin Books, 1974, p. 166.

142. Tout en rendant compte de l'imaginaire raciste du viol comme justification des lynchages, Brownmiller cite le roman pour relativiser la réalité de la peur « hystérique » du viol par des hommes noirs pour les femmes blanches du Sud raciste : elle note que le personnage de Scarlett, créé par une autrice qui ne prend aucune distance avec l'idéologie raciste de ses personnages du Sud, a peur du vol et non du viol lors de l'attaque de Shantytown (Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 223).

143. David FINKELHOR et Kersti YLLÖ, *License To Rape. Sexual Abuse of Wives*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985, p. 14.

144. Margaret LAZARUS et Renner WUNDERLICH, *Rape Culture* [1975], *op. cit.*

narratif, celui de deux scènes séparées par une ellipse : la scène de l'escalier dans laquelle Scarlett est emportée en se débattant, puis la scène de son réveil épanoui le lendemain. En général, la description de ces deux scènes est suivie ou précédée d'une traduction en termes de message ou de croyance. Plus rarement, le film est simplement mentionné de façon allusive comme une illustration de cette croyance. Ainsi, Finkelhor et Yllö commencent ainsi par résumer les deux scènes successives avant d'en proposer une interprétation en termes de croyance :

Là, Rhett Butler (Clark Gable), un homme « sexuellement en pleine forme », vainc la résistance d'une Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) comme-il-faut et effrayée, et l'emporte à l'étage tandis qu'elle se débat, vers une issue qui est laissée à l'imagination du public. La scène suivante montre Scarlett le lendemain qui se fait belle et rayonne d'une excitation et d'un amour qu'elle cache à peine. *Autant en emporte le vent* présente une image particulièrement dangereuse du viol conjugal, en défendant avec brio l'idée que les femmes veulent secrètement être dominées et violées, et qu'en réalité, le viol peut être une bonne façon de raccommoder un mariage<sup>145</sup>.

Dans *I Never Called It Rape*, c'est l'éducatrice Py Bateman qui introduit l'exemple en racontant l'enchaînement narratif avant son commentaire ironique pris en charge par Warshaw : « c'est bien la preuve que les femmes en ont en fait envie, surtout si vous les mal-menez un peu puis que vous les maîtrisez physiquement<sup>146</sup> ». On retrouve le même enchaînement dans *Rape 101* : la croyance est énoncée pratiquement dans les mêmes termes, si ce n'est qu'elle synthétise le message « transmis aux hommes » par deux œuvres de fiction successives<sup>147</sup>. Le film est encore cité avec la même analyse par Parrot et Warshaw dans *Acquaintance Rape* à l'appui d'un « thème » ou d'un « message », celui des « femmes qui aiment ça quand les hommes les brutalisent physiquement<sup>148</sup> ».

On trouve cependant des expositions plus allusives ou implicites. Bohmer et Parrot dans *Sexual Assault on Campus* font d'*Autant en emporte le vent*, sans raconter la séquence, un des quatre exemples de récits de fiction qui donnent une origine au « scénario » auquel croient réellement les hommes : « [L'homme] peut croire que la femme ne veut pas vraiment dire non quand elle refuse, qu'elle a juste besoin qu'on la pousse un peu, et qu'elle sera contente du résultat<sup>149</sup> ». De même, Martha Burt peut se contenter d'une allusion dans *Confronting*

145. « There, a "healthily sexual" man, Rhett Butler (Clark Gable), overcomes the resistance of proper and frightened Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), and carries her struggling upstairs to an outcome left to the viewer's imagination. The next scene shows Scarlett the morning after, preening and glowing with barely repressed exhilaration and love. *Gone with the Wind* presents a most dangerous image of marital rape, for it powerfully advertises the idea that women secretly wish to be overpowered and raped, and that, in fact, rape may be a good way to reconcile a marriage » (David FINKELHOR et Kersti YLLÖ, *License To Rape* [1985], *op. cit.*, p. 14).

146. « Proof positive that women really want it, especially if you knock them around a little bit and then physically overpower them » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 143).

147. Andrea PARROT, *Rape 101* [1994], *op. cit.*, p. 88.

148. « women really liking it when men are physically rough with them » (Robin WARSHAW et Andrea PARROT, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape » [1991], *op. cit.*, p. 77).

149. « He may believe that a woman does not really mean no when she says it, and that all she needed was a little push, and she will be happy about the outcome. » (Carol BOHMER et Andrea PARROT, *Sexual Assault on Campus* [1993], *op. cit.*, p. 30).

*Rape and Sexual Assault* pour expliquer la façon dont les films renforcent les mythes sur le viol : c'est tout simplement « la célèbre scène d'*Autant en emporte le vent*<sup>150</sup> ».

À l'inverse, le récit de l'enchaînement narratif se passe de l'explicitation d'un message dans le récit de revisionnage que propose Paula Kamen dans *Feminist Fatale*. Sa description de la séquence en souligne précisément l'absurdité, mais de façon implicite, en jouant sur l'ironie de la comparaison à la victoire des « Yankees » et sur l'hyperbole de chacun des moments :

Rhett attrape et emporte à l'étage Scarlett qui multiplie coups de pied et coups de poing. Le lendemain, nous la voyons lovée dans sa chambre à coucher, chantonnant gaiement toute seule, avec l'air plus guilleret et satisfait que le plus victorieux des Yankees<sup>151</sup>.

L'interprétation s'appuie donc sur la scène pour en tirer un message qui n'est pas vraiment spécifique au film mais qui s'inscrit dans un ensemble de généralités préalablement définies par la théorie féministe. L'interprétation de la séquence par Gillian Greensite dans le manuel de formation *Training for Sexual Assault Counselors* est intéressante à cet égard :

Dans une scène tirée d'un classique (entendez blanc, de classe moyenne) du film romantique, *Autant en emporte le vent*, sorti en 1939, Scarlett O'Hara commence par rejeter vigoureusement les avances sexuelles de Rhett Butler. En réaction à son rejet, il devient agressif et l'enlève dans ses bras, venant facilement à bout de ses tentatives de se défendre en le frappant à la poitrine (pas un très bon choix d'auto-défense : visez un peu plus bas). On la voit qui se débat contre lui tandis qu'il la porte en haut d'un long escalier. Le plan qui suit immédiatement montre Scarlett le lendemain. Elle se réveille, s'étire voluptueusement sous ses draps de satin : elle apparaît comme une femme sexuellement comblée ! Le message est clair. Les femmes refusent les avances sexuelles, mais leur résistance n'est pas sérieuse. Ce que les femmes veulent vraiment, c'est un homme qui exerce son pouvoir et sa force, qui montre qu'il est un « vrai homme » pour qu'elle puisse rester une femme vertueuse. La condition de sa réputation est de ne pas révéler son désir sexuel jusqu'à ce qu'elle soit prise de force. C'est seulement à ce moment-là qu'elle pourra montrer son plaisir. Ainsi son innocence à elle est préservée, sa masculinité à lui est confirmée, et les rapports de genre restent intacts<sup>152</sup>.

La scène est partiellement transformée dans cette présentation : le refus sexuel de Scarlett, motivé par le souhait de ne plus avoir d'enfants ou d'être fidèle à son amour adultère pour Ashley, est bien antérieur à la scène, et le rejet qui motive l'agressivité de Rhett se situe

150. Martha BURT, « Rape Myths » [1998], *op. cit.*, p. 131.

151. « Rhett grabs Scarlett and carries her upstairs kicking and punching. The next morning, we see her nestled in her room, humming gaily to herself, looking more chipper and satisfied than even the most victorious of Yankees. » (Paula KAMEN, *Feminist Fatale* [1991], *op. cit.*, p. 13).

152. « In a scene from what is considered a classic (read white, middle-class) romantic film, *Gone with the Wind*, released in 1939, Scarlett O'Hara at first strongly rejects Rhett Butler's sexual advances. In response to her rejection of him, he becomes aggressive and sweeps her up in his arms, easily overcoming her attempts to defend herself by beating on his chest (not a useful self-defense option; try lower down). She is shown struggling against him as he carries her up the long flight of stairs. The very next frame of the film depicts the next morning. Scarlett is waking up, stretching luxuriously under her satin sheets, apparently a sexually satisfied woman ! The message is clear. Women will resist sexual advances, but the resistance isn't serious. Women really want a man to exert his power and strength, demonstrating that he is a "real man" so she can remain a virtuous woman. Her reputation depends on her not revealing her sexual desires until she is taken by force. Only then can she show her pleasure. Thus her innocence is guaranteed, his masculinity confirmed, and the gender relations kept intact. » (CALIFORNIA COALITION AGAINST SEXUAL ASSAULT, *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors* [1999], *op. cit.*, p. 18).

davantage du côté de la jalousie. Dans la généralisation qui suit en termes de croyance sur « les femmes », il faut pour que l'ensemble du message émane effectivement de la séquence d'*Autant en emporte le vent* éliminer un certain nombre d'éléments : la vertu, l'innocence et la réputation relèvent en particulier de dynamiques plus éloignées du personnage de Scarlett O'Hara. Le propos général ne prétend donc pas interpréter strictement le film mais expliquer l'idée qu'il illustre.

Le film sert souvent de « point de départ » pour ancrer une tradition dont on ne précise plus les occurrences tant elles sont nombreuses, comme dans l'ouvrage *Teen Rape* de Lynn Slaughter : « Scarlett O'Hara fredonne joyeusement et sourit le matin après que Rhett Butler l'a emportée par la force en haut des escaliers et vraisemblablement violée. Depuis sa sortie en 1939, des milliers de scénarios pour le cinéma ou la télévision, sans même parler des romances érotiques (*bodice ripper novels*), ont répété le message : le viol est romantique et les femmes aiment être violées<sup>153</sup> ». De la même façon, un article de *Marie Pas Claire* analyse en 1997 cette scène avant de conclure : « Bien sûr *Autant en Emporte le Vent* est un film des années 50 (*sic*), mais les choses n'ont pas vraiment évolué. Dans combien de films voit-on une femme résister, puis céder sous la pression physique (une femme qui résiste est sans doute un puissant aphrodisiaque pour le désir masculin) et découvrir qu'elle est heureuse de ce qui vient de se passer<sup>154</sup> ? »

La deuxième orientation interprétative, plus rare, se concentre sur la signification du viol pour le personnage masculin et les valeurs attachées à son comportement indépendamment de la réaction de Scarlett. Dans le documentaire *Rape culture*, un des premiers textes à citer *Autant en emporte le vent*, la séquence est intégrée par montage mais elle n'est jamais directement commentée. Toutefois, le montage donne des orientations interprétatives implicites : l'extrait est en effet précédé par une scène d'un groupe de parole d'hommes détenus qui réfléchissent à leur rapport au viol et le formulent notamment en termes de volonté de dominer plutôt qu'en termes de désir sexuel, dans la continuité de l'analyse féministe<sup>155</sup>. Le plan qui suit l'extrait filme un échange entre deux autrices féministes, Mary Daly et Emily Culpepper, que l'on commence à entendre en voix off à la fin de la séquence d'*Autant en emporte le vent* : l'association du viol à l'imaginaire d'une virilité héroïque et conquérante proposée par Culpepper éclaire ainsi implicitement la scène de fiction.

L'article de *Marie Pas Claire* signé du prénom Sandrine en 1997 combine les deux lignes

153. « Scarlett O'Hara happily hums and smiles the morning after being forcibly carried up the stairs and presumably raped by Rhett Butler. Since its 1939 release, thousands of film and television scripts, not to mention "bodice ripper" novels, have reiterated the message that rape is romantic and that women enjoy being raped. » (Lynn SLAUGHTER, *Teen Rape*, San Diego (Californie), Lucent Books, 2004, p. 27).

154. SANDRINE, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle » [1997], *op. cit.*

155. Ce groupe s'est formé à l'initiative d'un détenu condamné pour viol qui a demandé l'aide d'un groupe féministe de lutte contre le viol. Tous les autres participants au groupe de réflexion ont cependant été condamnés pour d'autres motifs que le viol.

interprétatives en commençant par un récit qui se place volontairement du point de vue de Rhett Butler. Le procédé de discours indirect libre révèle ce point de vue tout en le mettant à distance :

Quand dans une célèbre scène d'*Autant en Emporte le Vent*, Rett (*sic*) Butler emmène par la force Scarlett O'Hara dans sa chambre, ce n'est pas pour passer une délicieuse nuit d'amour, c'est plutôt pour calmer cette furie qui se croit tout permis, qui l'humilie avec son caractère un peu trop indépendant, et qui se refuse à lui. On ne peut même pas trouver l'« excuse » à ce galant homme d'être en manque, car on sait très bien qu'il se console sans vergogne avec Blanche Watkins (*sic*), la matrone du bordel du coin, qui, elle au moins, est une femme comme il faut, compréhensive, maternelle, pas exigeante (son seul défaut est d'être une prostituée !). Alors il va lui faire voir de quel bois il se chauffe à cette impertinence Scarlett : c'est lui le chef, c'est lui qui décide, il va bien lui rabattre son caquet.

Qui est assez stupide pour voir derrière ce viol un simple désir sexuel d'un homme pour sa compagne ? Il est clair que comme tous les viols, celui-ci a pour unique but la démonstration du pouvoir et de la domination des hommes sur les femmes<sup>156</sup>.

L'interprétation exploite ici pleinement le niveau diégétique : le film révèle dans un premier temps (peut-être en y adhérant, mais pas nécessairement à ce stade) les motivations de domination, de contrôle et de punition associées au viol, par opposition à une motivation purement sexuelle qui est ici écartée grâce au contexte plus large du récit. Il s'agit donc dans ce premier temps d'interpréter le système moral dans lequel Rhett estime justifié de violer Scarlett pour la remettre à sa place, et ainsi d'en rendre intelligible la portée politique. L'exemple fictionnel sert en même temps à réfuter des interprétations courantes du viol en général, ce viol fictionnel particulier fonctionnant alors « comme tous les viols ».

Pourtant, on sort ensuite de cette lecture diégétique au profit d'une analyse rhétorique du positionnement idéologique du film lui-même sur ce viol. Le choix de ce qui est montré après le viol — le bonheur de Scarlett plutôt que sa souffrance — est interprété comme une façon de justifier simultanément le viol et le violeur :

Le plus pervers est que le viol est apparemment justifiable, puisque dans l'exemple que nous avons pris, c'est une Scarlett radieuse qui se réveille le matin, apparemment heureuse d'avoir été domptée de la sorte. Rett (*sic*) avait bien raison de la maltraiter, ça lui a fait du bien à cette garce prétentieuse ! On ne va tout de même pas montrer une femme éplorée, au bord du suicide, cela tendrait trop à prouver que le violeur est un salaud, et qu'il devrait avoir des remords. Non voyons, s'il la baise, c'est pour son bien, et elle doit lui en être reconnaissante<sup>157</sup>.

On retrouve le registre ironique, embrassant le point de vue d'un Lecteur modèle qui formulerait le jugement appelé par le texte, toujours pour mettre à distance cette évaluation.

---

Si tous les exemples récurrents ne correspondent pas à ce cas de figure, il est clair qu'une œuvre de fiction devient un exemple privilégié pour le mouvement féminisme lorsqu'elle fait succéder — immédiatement ou moins immédiatement — à des actions de coercition

156. SANDRINE, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle » [1997], *op. cit.*

157. *Ibid.*



sexuelle un second élément : le plaisir manifeste du personnage féminin, des gestes de réciprocité (progressifs ou soudains) de sa part, le développement ou la restauration du sentiment amoureux. L'interprétation féministe considère alors que le récit contient un message<sup>158</sup> : pour ces interprètes, le récit pose un lien causal entre les deux éléments consécutifs et du point de vue idéologique, ce lien causal constitue une proposition générale (erronée) sur la masculinité, la sexualité et le viol. Dans cette lecture rhétorique, par conséquent, jamais le deuxième élément ne remet en cause pour les féministes la caractérisation de la violence sexuelle initiale, ce que pourrait faire une lecture diégétique qui chercherait la cohérence de l'action dans son ensemble. Au contraire, les interprètes féministes disposent d'un cadre idéal pour rendre cohérent idéologiquement ce qu'elles désignent comme parfaitement discordant du point de vue de leur connaissance pratique.

À l'intérieur de ce cadre interprétatif, *Autant en emporte le vent* constitue un exemple privilégié et particulièrement efficace pour traduire un enchaînement d'actions très resserré, rendu d'autant plus discordant par l'ellipse, en message. On voit pourtant que si la lecture rhétorique était dominante, celle-ci pouvait coexister avec une lecture diégétique qui infère les motivations de Rhett, qui rejoignent alors l'analyse féministe des croyances qui permettent aux hommes de violer.

## 5. Une pensée de la réception

À partir du moment où le discours féministe pose une efficacité socialisatrice des récits de fiction, ses interprétations des textes sont étroitement liées à une pensée de la réception. L'idée que les fictions renforcent ou produisent des croyances est essentielle, même si ce processus lui-même ne reçoit pas de théorisation poussée sur les conditions de sa réussite ou de son échec, ni sur les marges possibles de négociation.

On peut cependant chercher à appréhender la mise en scène, le récit ou la réflexion sur cette réception dans les discours féministes contre le viol comme une forme de pensée profane de la réception dont il est possible d'esquisser les contours. En effet, les discours ne se contentent pas de convoquer régulièrement des œuvres de fiction dans leur argumentation, mais ils racontent de surcroît des séances de projection, des expériences de lecture, des relectures, des réactions concrètes, ainsi que des réceptions plus spéculatives déduites des œuvres elles-mêmes.

Quelle(s) pré-théorie(s) de la réception se manifestent dans ces discours ? On verra que

158. Lorsque cette procédure s'applique à un film, Soulez parle d'une « discoursivisation d'une séquence audiovisuelle considérée par le spectateur-auditeur comme (lui) tenant un discours explicite au sein d'une sphère publique donnée » (Guillaume SOULEZ, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication & langages*, vol. 176, n° 2, 2013, p. 3-32). Je préfère cependant éviter la notion de discours, trop chargée théoriquement.

les féministes opposent la réception des femmes à l'investissement des hommes dans les violences sexuelles fictionnelles, postulant une réception structurée par un clivage de genre. La façon dont le discours féministe se saisit de l'expérience de non-perception des violences sexuelles et lui donne un sens présente une modalité particulièrement intéressante d'intégration de la réception au commentaire. Les écarts de perception ou d'interprétation, qu'ils se produisent en synchronie ou en diachronie, permettent alors aussi de signifier et mettre en scène la prise de conscience féministe face aux violences sexuelles.

## 5.1. L'expérience de réception des femmes opposée à l'investissement des hommes dans les violences

Pour le mouvement féministe contre le viol, l'hypothèse d'une réception différenciée en fonction du genre est souvent une évidence. On trouve ainsi cette hypothèse formulée par Brownmiller dans *Against Our Will* lorsqu'elle précise « il y a un immense fossé entre la façon dont les femmes perçoivent ces messages de la culture et la façon dont les hommes les perçoivent <sup>159</sup> ».

Pour autant, cet écart ne signifie pas nécessairement une réception réticente ou critique de la part des femmes. Il s'agit d'abord de signifier que dans la réception se reconduit un ordre du genre par la consolidation de rôles et d'attitudes distinctes. Le manuel de formation des *counselors* déjà cité plus haut témoignait bien de cette bipartition dans les effets : « [Ce message] encourage les hommes à voir l'agression comme désirable et désirée, particulièrement dans les relations sexuelles. Il décourage chez les femmes l'expression de leurs désirs sexuels et les encourage au contraire à faire semblant de ne pas vouloir quand elles veulent vraiment <sup>160</sup> ». Une réception marquée par l'adhésion et la reproduction commune aux hommes et aux femmes se formule dans tous les cas par une asymétrie où les uns risquent de « faire mal », les autres d'être « blessées ». Le discours féministe ne considère donc pas l'association entre violence et sexualité dans la culture comme un imaginaire neutre mais au contraire comme quelque chose qui se reçoit et s'intègre à l'intérieur de rôles de genre.

La théorie sous-jacente à cette réception différenciée semble notamment s'appuyer sur le postulat d'une identification aisée des hommes aux personnages masculins et d'une identification plus problématique des femmes aux personnages féminins de fiction — idée que

159. « How women perceive these messages from the culture and how men perceive them are obviously worlds apart » (Susan BROWN MILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 293-294), ma traduction ici.

160. CALIFORNIA COALITION AGAINST SEXUAL ASSAULT, *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors* [1999], *op. cit.*, 18

l'on retrouve d'ailleurs du côté des théoriciennes de la lecture féministe<sup>161</sup>.

Le récit que fait Isabelle Alonso d'une séance de cinéma à l'adolescence à l'initiative de son frère qui voulait lui faire découvrir *M\*A\*S\*H* (1970) et d'une série d'expériences cinématographiques ultérieures est à ce titre éloquent. Si ni l'ouvrage ni la section ne sont spécifiquement consacrés à la lutte contre les violences sexuelles, ce sont bien des formes de violences et d'humiliations sexuelles qui sont en jeu dans l'interprétation de ces films des années 1970. Le passage autobiographique glisse vers une généralisation (par l'emploi d'une deuxième personne à valeur générique) sur l'expérience différenciée des spectateurs et spectatrices, jouant le décalage d'appréciation entre le frère et la sœur :

Si tu es un mec, tu regardes les films et tu t'identifies à l'un de ces chirurgiens d'Altman, plutôt Gould ou plutôt Sutherland, tu es Dewaere ou Depardieu, plutôt l'un ou l'autre, affaire de goût, tu es Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*, tu beurras comme Brando, tu mates comme Fellini. Que tu les aimes ou pas, que tu les rejettes ou pas, ils sont une version de toi, de ton univers, de ce qui existe dans ton monde.

Si tu es une fille, ça se complique. Tu en fais quoi, de ta libido en fleur ? Tu t'identifies à qui ? À celle qui est ridicule parce qu'elle baise ? Celle qu'on baise sans lui demander son avis<sup>162</sup> ?

La réception est ici décrite comme une identification impossible, particulièrement problématique dans la perspective d'une construction de sa sexualité pour une jeune fille, tandis que la réception masculine est posée comme a-problématique, indépendamment de l'appréciation des personnages ou de l'existence d'un positionnement critique. Le récit du visionnage de *M\*A\*S\*H* devient ainsi celui d'un échec à faire quelque chose du film : « Il avait suffi de quelques scènes pour détruire le peu de prise sur laquelle je croyais pouvoir m'appuyer<sup>163</sup> ».

La mise en avant des réactions négatives de spectatrices peut ainsi accompagner le discours interprétatif pour renforcer l'analyse critique : l'expérience concrète d'une ou de quelques spectatrices sert à prouver la violence de genre qui se joue lors de la réception.

Les récits de visionnage d'Isabelle Alonso sont exemplaires à cet égard, dans les allers-retours qu'il effectue entre le récit des scènes et celui de l'expérience de réception, comme dans cet extrait du récit du visionnage des *Valseuses* (1974) : « Ils la coincent dans l'entrée de son immeuble, la tripotent en rigolant, lui bouffent un gâteau et, pour finir, lui piquent son sac et s'enfuient à toutes jambes. Déjà, je me sens mal. Je n'ai encore rien vu<sup>164</sup>. » Le récit multiplie les analogies entre la violence (sexuelle ou symbolique) représentée et la violence du visionnage :

En sortant de la projection de ce film, qui m'avait séduite par la qualité des dialogues et le magnétisme de Dewaere et Depardieu, j'avais aussi la sensation, d'Altman à Blier, d'être passée

161. Judith FETTERLEY, *The Resisting Reader* [1978], *op. cit.* L'idée de Fetterley est que les lectrices sont forcées de s'identifier au masculin, qui lui-même se définit par exclusion du féminin, produisant une expérience aliénante.

162. Isabelle ALONSO, *Les Vrais Hommes sont féministes* [2021], *op. cit.*, p. 105.

163. *Ibid.*, p. 98.

164. *Ibid.*, p. 101.

d'un coup de matraque sur la tête à une rafale de mitraillette en pleine figure. C'est moi, à travers ces personnages de cinéma, qu'on rabaisait, qu'on violentait<sup>165</sup>.

Dans la réception décrite par Alonso se joue alors un transfert de la violence infligée aux personnages féminins vers la spectatrice, par le truchement de l'identification. Mais l'identification ainsi pré-théorisée pose en fait un troisième terme, un « nous » collectif qui désigne l'ensemble des femmes, comme le montre bien la réaction à l'humiliation sexuelle de « Hot Lips » dans *M\*A\*S\*H* : « Pétrifiée, je regarde l'écran et c'est moi qu'on humilie, et avec moi toutes les femmes. [...] Moi, ce que j'ai saisi, c'est que baiser est, en soi, humiliant. Pour nous<sup>166</sup>. » Cette conclusion interprète à partir des films de fiction un message social qui est reçu qu'on y adhère ou non : l'idée d'une valeur associée à la sexualité strictement différenciée en fonction du genre.

Cet exemple tiré d'un livre qui n'est pas consacré spécifiquement aux violences sexuelles manifeste le caractère toujours transversal des modes interprétatifs féministes : la mention des récits de fiction dans des ouvrages spécifiques aux violences sexuelles glisse toujours sur des problématiques féministes bien plus larges et à l'inverse, un ouvrage généraliste comme celui d'Alonso s'arrête sur la place particulière des violences sexuelles à l'écran pour construire un moment autobiographique marquant dans l'itinéraire féministe de l'autrice.

Dans l'ouvrage *I Never Called It Rape*, cette fois exclusivement consacré au viol, l'exemple de la série télévisée *Clair de lune* est introduit par Robin Warshaw qui insiste sur l'attente consciemment entretenue auprès du public pour l'épisode qui devait enfin réunir les personnages de Maddie et David. C'est alors le récit de l'éducatrice Py Bateman qui révèle le contenu de l'épisode, en mêlant le récit d'affects de réception :

Ce qu'il se passe, c'est qu'ils se disputent. [...] Elle le traite de salaud et le gifle. Il la traite de salope. Et ensuite on passe au sol, en cassant des meubles, en faisant voler les vases. C'était terrifiant. J'avais le cœur qui martelait. J'étais vraiment déprimée et bouleversée<sup>167</sup>.

Cette réaction extrêmement sensible à la violence de la scène n'empêche pas Warshaw de postuler l'efficacité d'un message global, une fois la scène envisagée dans son ensemble, transmis auprès d'un autre public :

Les deux tourtereaux luttent avec colère pendant quelques minutes avant de tomber dans l'extase sexuelle. Et dehors, dans le monde des téléspectateurs, des millions de garçons et d'hommes ont pu voir que c'est ce que les femmes — même les femmes intelligentes et indépendantes comme Maddie — veulent vraiment<sup>168</sup>.

165. *Ibid.*

166. *Ibid.*, p. 99.

167. « What happened is they had a fight. [...] She calls him a bastard and slaps him across the face. He calls her a bitch. And then it's onto the floor, breaking furniture, sweeping vases of flowers off. It was scary. My heart was pounding. I was extremely depressed and distressed » (Robin WARSHAW, *I Never Called It Rape* [1988], *op. cit.*, p. 144).

168. « The yuppie lovers battled angrily for several minutes before collapsing into sexual ecstasy. And out in TV viewerland, millions of boys and men saw that this is what women — even smart, independent women like Maddie — really want » (*Ibid.*).

Les émotions négatives d'une unique spectatrice constituent donc un argument important à la fois pour mettre en évidence la violence d'une scène (dont tout le problème pour Warsaw et Bateman est qu'elle est finalement romantisée) et pour marquer un décalage avec la réception au moins visée des hommes. L'expérience de l'ensemble des téléspectatrices reste en revanche un angle mort de ce discours, d'autant qu'elle est difficilement observable<sup>169</sup>.

La description d'une séance de cinéma comme expérience collective où s'observe la réception réelle des spectatrices peut alors devenir un argument contre des hypothèses spéculatives sur la réception des femmes. C'est le cas dans l'article de Harmetz où le récit d'une expérience répond à l'hypothèse d'un producteur pour qui le viol au cinéma excite peut-être aussi les femmes :

Pas vraiment. Récemment, lors d'un bel après-midi à Sun Valley dans l'Idaho, des femmes sont sorties du cinéma une par une. Le festival de Brut Productions — qui est ouvert au public — passe *L'Apache*<sup>170</sup>. À l'écran, entourée par une neige très artistique, une fille indienne est violée par au moins cinq hommes blancs dans une scène brutale et soigneusement détaillée. Les femmes — une femme au foyer, deux ou trois adolescentes, une femme bronzée et très riche — sont assises sur les marches en attendant la fin de la scène. L'une est scandalisée, une autre seulement contrariée par ce qu'il se passe dans le noir à l'intérieur. Elles sont assises, elles parlent au soleil et aucune d'entre elles ne fait l'effort de rentrer pour voir la fin du film<sup>171</sup>.

La mise en scène de l'espace par Harmetz souligne la fracture entre l'extérieur et l'intérieur, l'obscurité de la salle et la lumière du soleil, soulignant ainsi l'exclusion temporaire puis prolongée des spectatrices par la scène de viol du film. La variété des femmes qui sont mentionnées renforce l'effet de collectif spontané qui émerge de cette exclusion et se transforme en échange entre des femmes qui n'avaient apparemment rien en commun jusque-là. Étrangement, Harmetz n'indique pas si elle est témoin de cette scène et le cas échéant, si elle a quitté la salle pour les mêmes raisons. Elle souligne en même temps les caractéristiques de la scène de viol et tout particulièrement sa dimension artistique, qui en renforce implicitement la violence.

L'espace de la salle de cinéma, en mettant en présence une variété de personnes dans ce que la tradition cinéphile a longtemps décrit comme une expérience commune, est pré-

169. Susan Brownmiller décrit de la même façon son expérience de terreur et d'identification avec les victimes face aux téléfilms consacrés à Jack l'Éventreur avant d'affirmer : « J'imagine que ce serait la réaction de presque toutes les femmes. Il n'en va pas de même pour les hommes (*Not so for men*). » (Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 356). Pour le texte original : Susan BROWNMILLER, *Against Our Will* [1975], *op. cit.*, p. 294.

170. Le titre indiqué par Harmetz est « The Little Sparrow ». La séance est une avant-première, ce qui laisse la possibilité d'un changement de titre. Il s'agit plus probablement du film *Cry for Me, Billy* sorti en 1972, dont le titre français est *L'Apache*.

171. « Not exactly. On a recent sunny afternoon in Sun Valley, Idaho, women drift out of a movie theater one by one. The Brut Film Festival — which is open to the public — is showing “The Little Sparrow.” On the screen, surrounded by artistic snow, an Indian girl is being raped in brutal and painstaking detail by at least five white men. The women — a middleaged housewife, a couple of teen-age girls, a tanned and very rich lady — sit on the steps waiting for the scene to be over. One is outraged, one merely annoyed, by what is happening in the darkness inside. They sit and talk in the sunlight and none of them makes the effort to go back and see the end of the picture. » (Aljean HARMETZ, « Rape — an Ugly Movie Trend » [1973], *op. cit.*).

cisément celui où le discours féministe va pouvoir chercher des expériences de réception dissociées ou antagonistes en fonction du genre.

Dans *Talking Back*, bell hooks consacre un chapitre complet au film de Spike Lee *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*. Elle propose une longue critique, sévère, d'un film célébré autour d'elle comme la représentation bienvenue d'une femme noire libérée. Les critiques adressées par bell hooks au film sont multiples, mais la dernière scène sexuelle du film que bell hooks qualifie de viol en constitue une pierre de touche. De façon significative, c'est sur ce sujet précis que l'expérience de visionnage est racontée comme un moment-clef. Les discussions avant et après avoir vu le film sont aussi des aspects de la réception travaillés par bell hooks — j'y reviendrai :

Quand j'ai vu le film pour la première fois avec les amies noires dont j'ai parlé plus tôt, nous avons été surprises et dérangées par la scène de viol, et pourtant nous n'avons ni crié pour protester ni quitté le cinéma. En groupe, nous nous sommes collectivement recroquevillées dans nos fauteuils comme pour nous cacher. Ce n'est pas la représentation fictionnelle du viol qui était choquante et dérangeante, mais le mode, le style de cette représentation. Dans ce cas précis, le viol, la violence d'un homme noir sur une femme noire, n'était rien qu'une rencontre sexuelle plaisante de plus, rien qu'une baise de plus. [...]

Cela explique l'expression sur le visage de Darling pendant le viol qui commence comme une grimace de douleur et finit comme un regard de plaisir et de satisfaction. C'est sans aucun doute un fantasme sexiste et fantaisiste sur le viol — un fantasme que nous, le public passif, silencieux, cautionnons par notre complicité. Des protestations du public auraient au moins infléchi l'acceptation passive de cette représentation de viol. Quand j'ai vu le film, une partie du public qui appréciait ce viol, se coulant dans la réalité du patriarcat, du sexisme dans notre culture, a applaudi et montré combien ils approuvaient ce que faisait Jaime. [...]

Tandis qu'une partie d'entre nous ressentait passivement dégoût et malaise, des spectateurs sexistes (*sexist male viewers*) qui se sentaient dénigrés ont applaudi, ont montré qu'ils étaient satisfaits que la femme noire arrogante ait été remise à sa place — que la domination masculine et patriarcale ait été restaurée<sup>172</sup>.

À bien des égards, il est probable que la réaction d'une partie du public ait des effets sur l'interprétation même de la scène. Surtout, bell hooks confronte deux groupes dans l'espace de la salle de cinéma : le groupe d'amies, de femmes noires venues voir le film et un ensemble d'*hommes* sexistes. Telle qu'elle est décrite par bell hooks, la réception de la scène au moment de sa projection rejoue et reconduit un ordre politique : elle suscite l'approbation active des spectateurs qui approuvent le viol et la passivité complice qui inclut celles dans le public pour qui il signifie la peur et le dégoût. L'ordre de la fiction (la passivité de Nola Darling face à la violence sexuelle) est redoublé par l'ordre de sa réception. L'opposition que bell hooks met en œuvre n'essentialise cependant pas les positions des spectateurs-rices : la complicité concerne aussi celles qui ne parviennent pas à protester, et le groupe bruyant n'est pas seulement caractérisé par sa masculinité mais plus précisément par son sexisme.

La réception des hommes est à cet égard scrutée par le discours féministe qui n'en reste pas à une analyse interne : cette réception, qu'elle soit directement observée ou plus spé-

172. bell hooks, « Whose Pussy is This » [1989], *op. cit.*, p. 138-139. Voir le texte original en annexe, p. 664.

culative, vient renforcer et confirmer l'analyse interne lorsqu'elle témoigne en particulier d'un engagement érotique ou identificatoire assumé avec la violence sexuelle masculine.

Lorsque Brownmiller adopte cette stratégie vis-à-vis de la critique journalistique, on retrouve l'hypothèse d'une réception différenciée en fonction du genre : elle reproche alors aux critiques de poser un « nous » qui ne représente que l'expérience des hommes mais pas celle des femmes, ou qui universalise hâtivement l'expérience personnelle de réception. Ainsi, la critique de *Orange mécanique* et de *Frenzy* porte notamment sur le commentaire qu'en fait le journaliste Paul D. Zimmerman qui parle d'une identification profonde produite par le partage d'un désir inconscient, notamment sexuel, avec Alex, dans le film de Kubrick, et de « notre propre excitation latente » déclenchée par la scène de viol du film d'Hitchcock. Brownmiller reproche à Zimmerman dans le premier cas d'avoir « oublié qu'il y avait des représentants des deux sexes qui voyaient ce film et que l'un des deux n'avait d'autre rôle que celui de victime de la violence<sup>173</sup> », et dans le deuxième de « parler au nom de nous tous<sup>174</sup> ».

Harmetz, elle-même citée par Brownmiller, s'appuie de son côté davantage sur les discours des producteurs pour montrer que ceux-ci justifient la présence de viols (filmés) par la recherche d'une excitation chez les spectateurs. L'article fait ainsi sonner sa conclusion sur la question de la réception, bouclant la boucle : « “Nous donnons aux gens,” dit un producteur, “ce qu'ils veulent voir”<sup>175</sup> ». Contrairement à la croyance dans une érotisation du viol par les spectatrices, celle qui concerne les spectateurs n'est pas discutée, sans être pour autant tout à fait prise pour argent comptant.

La réception des hommes n'est cependant pas toujours étroitement associée à une analyse interne des œuvres, et ce sont des actes spécifiques de réception comme le rire ou la masturbation relatifs à des scènes ou récits de violences sexuelles qui servent l'argumentation dans *Confronting Rape in America*, dans un continuum de pratiques érotiques d'hommes ordinaires :

Est-ce que les hommes violents enfermés en prison ou en hôpital psychiatrique sont fondamentalement différents des hommes « normaux » qui engagent des femmes pour danser seins nus lors d'enterrements de vie de garçon, avant de violer ?

Ou des hommes qui rient au cinéma et à la télévision devant les scènes de viol, qui achètent tous les numéros « spécial viol » des magazines policiers<sup>176</sup> (c'est-à-dire presque tous les numéros) et se masturbent en lisant les récits d'actes d'une cruauté et d'une perversion inimaginable<sup>177</sup> ?

Ce dernier extrait intervient dans un chapitre intitulé « Le violeur : un psychopathe

173. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 366.

174. *Ibid.*, p. 367.

175. « “We give the people,” says one producer, “what they want to see.” » (Aljean HARMETZ, « Rape — an Ugly Movie Trend » [1973], *op. cit.*).

176. Les *detective magazines* mentionnés peuvent *a priori* désigner à la fois des magazines spécialisés dans la fiction et des magazines proposant des récits fondés sur des faits divers réels.

177. Nancy GAGER et Cathleen SCHURR, *Sexual assault* [1976], *op. cit.*, p. 218.

ou un homme ordinaire? » qui lui donne son sens : la fonction de ces propos n'est pas de psychiatriser le rire ou la masturbation sur des représentations de violences sexuelles mais au contraire de montrer un gradient dans l'érotisation de la violence qui dépasse non seulement les violeurs enfermés (condamnés ou irresponsables) mais aussi le passage à l'acte. Parce que les pratiques de réception décrites sont ordinaires, elles servent de preuve pour ramener le viol et son investissement érotique du côté du familier.

## 5.2. Donner du sens à l'expérience de la non-perception

La problématisation de la réception de scènes de viol par le discours féministe prend trois grandes directions qui peuvent se mêler mais qu'il faut tout de même essayer de distinguer, bien que cela soulève nécessairement des difficultés :

1. la question de l'investissement subjectif d'un récit ;
2. celle des effets émotionnels et esthétiques en réception, comme le rire ou l'excitation sexuelle ;
3. la question cognitive de la perception et de la caractérisation de la violence sexuelle comme violence sexuelle.

Cette dernière question est le cœur de ce travail de thèse lorsqu'elle suscite des conflits interprétatifs. Pourtant, une partie des exemples traités plus haut ne l'engagent pas réellement : les viols d'*Orange mécanique*, de *L'Apache* ou de *Frenzy* ne donnent pas forcément lieu aux divergences interprétatives de caractérisation observées pour de nombreux autres exemples<sup>178</sup>. Ne traiter que des cas de désaccord interprétatif relatifs à cette caractérisation dans cette section aurait cependant considérablement appauvri l'étude et n'aurait pas permis d'avoir une perception suffisamment large des enjeux du discours féministe sur la réception.

Précisons également que mettre en lien un récit de fiction avec la violence sexuelle n'est pas strictement équivalent au fait de caractériser une action fictionnelle comme violence sexuelle dans le discours féministe. Ce sont là deux processus interprétatifs différents que le caractère très systémique de la théorisation féministe du viol peut parfois faire oublier. Le

---

178. Je reste prudente sur ce point, n'ayant pas vérifié le consensus à partir d'un corpus de traces de réception suffisamment large. L'analyse interne ne permet pas de prédire un tel consensus et on a parfois des surprises. Par exemple, la scène sexuelle des *Choses de l'amour* de Paul Mazursky est suivie par trois qualifications explicites : celle de Nina Blume qui explique immédiatement à son compagnon que son ex-mari l'a violée, celle de Stephen Blume lui-même qui avoue à son ami avoir violé sa femme et celle du compagnon de Nina. Pourtant, Mazursky a déclaré, si l'on en croit l'article de Harnetz qui le cite brièvement, qu'il ne s'agissait pas à ses yeux d'une scène de viol : « The girl is, on some level, permitting it to happen » (Aljean HARNETZ, « Rape — an Ugly Movie Trend » [1973], *op. cit.*).



discours féministe s'intéresse assez largement aux articulations entre violence et sexualité et aux rapports de genre comme un arrière-plan essentiel de la violence sexuelle, mais ce n'est pas strictement la même chose : le discours féministe peut donc tout à fait interpréter explicitement certains récits de fiction au prisme de sa théorie du viol sans nécessairement qualifier de viol l'événement narratif.

Toutefois, l'enjeu de la perception de la violence sexuelle comme violence sexuelle est lui-même travaillé par le discours féministe : celui-ci utilise précisément la fiction pour construire une expérience réflexive de « non-perception » de la violence sexuelle fictionnelle. Cette expérience est nécessairement paradoxale puisqu'il faut *faire voir* pour permettre cette réflexivité sur la non-perception.

Dans le même temps, la problématique de la perception s'accompagne souvent d'une articulation aux autres problématiques mentionnées au début de cette section. Ainsi, l'expérience esthético-affective du rire amorce un travail réflexif dans plusieurs ouvrages du corpus, articulé alors à la question du « voir » au sens d'une conscience de l'objet du rire. On en a déjà vu l'exemple avec le travail sur l'image de l'homme des cavernes dans le livre de Timothy Beneke et l'expérience d'un rire qui ne relie pas consciemment l'image au viol, avec une stratégie rhétorique personnelle puis adressée qui interroge l'absence de perception (voir *supra*, p. 265) : pourquoi le lien ne se fait-il pas ? On trouve une stratégie similaire dans l'ouvrage de Valérie Rey-Robert, sous la forme d'une rhétorique beaucoup plus neutralisée, sans interpellation directe. L'analyse concerne le film *40 ans, toujours puceau* (2005) et plus spécifiquement l'humour associé aux conseils des collègues du protagoniste qui lui suggèrent de cibler une jeune femme alcoolisée pour avoir accès à une première expérience sexuelle :

Ce genre de scène, très fréquente dans les comédies, est particulièrement pernicieux. Comme elle est tournée de façon comique, il est difficile de l'analyser sans que les spectateurs en concluent qu'on ne peut « plus rire de rien » ou qu'on « veut les empêcher de rigoler ». Et pourtant, il est clair qu'avoir des rapports sexuels avec une personne qui n'est pas en état de fournir un consentement sexuel clair est bien un viol. Il est évident que le réalisateur, le scénariste ou les comédiens n'ont aucune idée d'avoir tourné, écrit et joué une scène de viol, et c'est bien là tout le problème. Le fait qu'énormément de spectateurs aient vu ce film sans voir qu'ils riaient d'une scène où on lui avait conseillé de violer une fille est lui aussi caractéristique que nous baignons dans une culture où l'on encourage le viol... sans l'appeler ainsi<sup>179</sup>.

L'argument s'appuie sur un balancement entre l'hypothèse interprétative sur l'intention en production et deux remarques sur la réception qui l'encadrent. Rey-Robert souligne la difficulté générale à séparer la question du traitement esthétique de celle de la perception qui serait prioritaire : ici, ce n'est pas le fait de rire qui est mis en cause (l'autrice ne se prononce pas mais met à distance ce soupçon) mais le fait de rire sans savoir de quoi on rit. Bien entendu, ce discours soulève implicitement deux questions essentielles. Premièrement, la non-perception est-elle une condition de l'effet esthétique — autrement dit continue-t-

179. Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française* [2019], *op. cit.*, p. 120-121.

on de fait à rire lorsque l'on a conscience que les collègues du protagoniste lui conseillent de violer une femme pour se débarrasser de sa virginité? Deuxièmement, le traitement comique et l'effet esthétique jouent-ils un rôle dans l'absence de perception de la nature du conseil? Est-ce un obstacle seulement pour l'analyse féministe dans le débat public ou un obstacle cognitif en soi? La non-perception de l'objet du rire comme quelque chose qui engage le viol devient ainsi la preuve d'un mécanisme de la culture du viol : banaliser sans nommer.

Lorsque cette réflexion sur le fait de ne pas « nommer un viol un viol » s'étend à la question de la critique professionnelle chez Valérie Rey-Robert, l'absence de perception est interprétée à l'intérieur d'un discours plus large de défense d'une certaine culture érotique, autour de l'exemple du viol de Cécile dans le roman *Les Liaisons dangereuses* : « Cette scène, à l'instar de celles d'autres romans de l'époque, est généralement peu commentée ou jamais décrite comme une scène de viol afin de continuer à vendre un roman national, où la galanterie, spécificité culturelle française, aurait laissé la part belle à l'initiative féminine<sup>180</sup> ».

La discussion de *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* par bell hooks et son inscription dans des discussions vécues invite cependant à distinguer deux gestes en réception : le fait de ne pas prêter attention (qui se traduit en général par le fait de ne pas garder en mémoire) spontanément à la question de la violence sexuelle et ainsi de ne pas « remarquer » d'une part, le fait de ne pas adhérer à cette interprétation lorsqu'elle est proposée au cours d'un dialogue interprétatif d'autre part :

En discutant régulièrement du film avec des gens, j'ai découvert que beaucoup de personnes n'avaient pas remarqué qu'il y avait une scène de viol, tandis que d'autres remettaient en cause la justesse de sa description comme viol. Celles et ceux (*those*) parmi nous pour qui le viol est un contact sexuel coercitif auquel une personne est forcée par une autre de participer sans son consentement ont vu une scène de viol dans *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*<sup>181</sup>.

En définitive, la distinction entre les deux catégories s'efface au profit d'une communauté interprétative caractérisée conjointement par sa perception spontanée de la scène comme viol et surtout par le partage d'une définition féministe ici formalisée, ayant apparemment la force de la clarté. La perception commune et l'expérience de réception partagée deviennent les marques d'un accord politique sur ce qu'est un viol.

À côté de cet accord sur la caractérisation, l'absence d'attention lorsqu'il se traduit en non-mémoire est parfois travaillée à l'intérieur d'une stratégie pédagogique conjointement à l'analyse du phénomène, dans l'ouvrage *Transforming a Rape Culture*. Elizabeth Powell y travaille l'exemple de la tentative de viol à partir d'un sondage sauvage en classe :

180. *Ibid.*, p. 207.

181. « Often talking with folks about the movie, I found many people did not notice that there was a rape scene, while others questioned whether it could be accurately described as a rape. Those of us who understand rape to be an act of coercive sexual contact, wherein one person is forced by another to participate without consent, watched a rape scene in *She's Gotta Have It*. » (bell hooks, « Whose Pussy is This » [1989], *op. cit.*, p. 218).

Nos remarques fermes peuvent éveiller la conscience des citoyen·nes de bonne volonté qui n'ont simplement pas le déclic. Par exemple, j'ai noté que parmi mes étudiant·es qui avaient vu *Pretty Woman*, 70 % ne se souviennent pas que le film contenait une longue tentative de viol. Je me suis demandé pourquoi, et j'ai conclu qu'il n'était pas si inhabituel dans les films américains de jeter une femme sur un canapé et de déchirer ses vêtements. Et, après tout, elle le connaissait. On pense que le viol est un crime commis par des inconnus. Si vous voyez un film comme ça, j'espère que vous ferez tou·te·s un commentaire pour que les autres ne présument pas que vous restez neutre face à ce qui outrage<sup>182</sup>.

Les caractéristiques de la scène font que la qualification de la tentative de viol serait difficile à remettre en cause. L'utilisation de l'exemple joue alors pleinement son rôle rhétorique : les lecteurs·rices doivent de leur côté tenter de retrouver dans leur mémoire du film (très populaire) la scène qui correspond à la caractérisation.

Powell peut proposer des pistes explicatives de la non-mémoire qui font intervenir des cadres de pensée féministes bien installés : le caractère ordinaire, du moins non marqué comme viol ou tentative de viol, de certaines des actions de la scène dans le cinéma d'une part, la représentation stéréotypée du viol comme un acte commis par un inconnu. L'usage de l'exemple glisse enfin vers une instruction destinée à des contextes de réception collective : attirer l'attention, produire la conscience de la violence sexuelle devant un film, lui donner une importance contre le risque d'une banalisation passive, en creux.

À première vue, la non-perception semble être une non-expérience : lui donner du poids peut sembler à cet égard très paradoxal. Pourtant, si la non-perception est une expérience réelle, c'est parce qu'elle repose sur un contraste, tantôt en synchronie, tantôt en diachronie, avec la perception de la violence sexuelle. Le discours féministe sur les violences sexuelles met précisément en scène ce contraste dans la réception pour dire quelque chose de la puissance de la prise de conscience féministe.

---

182. « Our assertive remarks can raise the consciousness of well-meaning citizens who simply don't get it. For example, I have noted that among my students who saw the film *Pretty Woman*, seventy percent do not remember that it contained a prolonged rape attempt. I have wondered why this is so, and have concluded that throwing a woman down on a couch and tearing her clothes off is just not that unusual in American films. And, after all, she *knew* him. Rape is thought to be a crime committed by strangers. I hope that, if you see a film like this, you all comment so that others do not assume you are neutral in the face of this affront » (Elizabeth POWELL, « I Thought You Didn't Mind », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 110).

### 5.3. Mettre en scène la prise de conscience féministe à travers la réception

« J’ai écrit ce livre parce que je suis une femme qui a changé d’avis sur le viol. » Les derniers mots de cette « déclaration personnelle » par laquelle Susan Brownmiller ouvre *Against Our Will* soulignent combien la prise de conscience féministe sur le viol s’entend simultanément comme un processus collectif et comme transformation de soi et de sa vision du monde. Les passages personnels sont plutôt rares dans *Against Our Will*, mais ils constituent des moments privilégiés pour mettre en scène cette transformation de soi – avec sa lenteur et ses difficultés. L’un de ces passages intervient lorsque Brownmiller s’engage à répondre à la question « Est-ce que les femmes veulent être violées ? » :

Une féministe doit-elle s’occuper de cette question absurde ?

La réponse, si triste soit-elle, est oui, on doit s’en occuper, parce que la culture populaire dans laquelle nous vivons, que nous absorbons et même à laquelle nous contribuons, en a ainsi décidé<sup>183</sup>.

L’exploration de cette croyance dans la culture commence par une série d’extraits des romans de John Updike *Couples* (1968) et *Rabbit Redux* (1971), puis se déplace vers un deuxième exemple caractérisé selon Brownmiller par la *romantisation* de la victime de viol dans *La Source de vie* d’Ayn Rand (1943) :

Je n’avais pas regardé *La Source de vie* depuis plus de vingt ans (il est resté en vente pendant trois décennies) et, lorsque je l’ai demandé à la bibliothèque, je me disais avec une certaine inquiétude que chercher dans les sept cents pages et plus de l’ouvrage d’Ayn Rand la scène où se consomme la perte de Dominique allait me prendre plus de temps que je n’avais l’intention d’y consacrer. Je mésestimais grandement l’universalité de mon intérêt. L’exemplaire de *La Source de vie* que me donne la bibliothécaire s’ouvrit tout seul à la page du viol de Dominique. Des centaines d’autres lecteurs avaient, en effet, indexé le livre pour moi. Et je dois dire que les deux pages et demie de la scène étaient aussi brûlantes que dans mon souvenir, ce qui est d’autant plus remarquable, à la lumière des romans d’aujourd’hui, que les parties génitales des deux antagonistes n’y étaient même pas mentionnées.

La scène vivante que j’avais gardée en mémoire pendant plus de vingt ans était étonnamment fidèle : l’architecte Roark, en vêtements de travail – étranger à la région, il travaille alors à la carrière de pierre – entrant par la fenêtre, en pleine nuit, dans la chambre de l’aristocratique Dominique. Tous deux enfermés dans une lutte silencieuse. Sa victoire à lui, sa défaite à elle, et puis le départ silencieux de l’homme par la porte-fenêtre. Pas un mot n’avait été échangé, mais cela avait été visiblement un accouplement de héros, le signe avertisseur d’une passion superbe qui annonçait le mariage superbe qui aura finalement lieu hors champ aux environs de la page 700.

Et maintenant, le livre devant moi, texte en main, je peux exposer la philosophie du viol telle qu’elle est conçue par Ayn Rand et énoncée par Dominique après la visite de Roark :

C’était un acte qui aurait pu être accompli dans la tendresse, comme un sceau d’amour, ou dans le mépris, comme un symbole d’humiliation et de conquête. Ce pouvait être l’acte d’un amoureux ou l’acte d’un soldat violant une femme ennemie. Ce fut pour lui un acte de mépris. Accompli non par amour, mais dans un esprit de profanation. Et c’est pourquoi elle était restée immobile et s’était soumise. Un

183. Susan BROWNMILLER, *Le Viol* [1975], *op. cit.*, p. 380.

geste de tendresse de la part de Roark et elle serait demeurée froide, indifférente à ce qu'on lui faisait. Mais qu'un maître prit possession d'elle avec infamie, avec mépris, c'était le genre d'ivresse qu'elle avait désirée.

Une semaine plus tard, Dominique rêve encore :

J'ai été violée... J'ai été violée par un voyou, un rouquin qui travaille à la carrière de pierre... Moi, Dominique Francon... Par le violent sentiment d'humiliation qu'ils réveillaient en elle, les mots lui donnaient le même genre de plaisir que celui qu'elle avait éprouvé dans ses bras.

Elle aurait voulu le crier à la face du monde.

Ainsi, voilà la grande passion! Le désir masochiste d'une femme supérieure d'être humiliée par un homme supérieur! *La Source de vie* a échauffé mon sang virginal il y a vingt ans et peut encore rendre ce service aux écolières d'aujourd'hui<sup>184</sup>

La conclusion intervient après deux passages qui décrivent le plaisir pris par l'héroïne Dominique à l'humiliation sexuelle vécue dans le viol : le viol est ici explicitement caractérisé par l'héroïne. L'emploi de cet exemple s'appuie donc sur un souvenir de lecture qui avait bien catégorisé la scène comme viol. C'est surtout sur l'impression laissée par la scène, le souvenir d'affects précis de lecture que s'arrête Brownmiller : celui d'une scène qui a « échauffé [s]on sang virginal il y a vingt ans », d'une scène de passion intense sur deux pages.

La relecture est l'occasion d'un double mouvement : l'actualisation de l'intensité érotique de la scène (« je dois dire que les deux pages et demie de la scène étaient aussi brûlantes que dans mon souvenir ») d'une part, la notation ironique issue d'une nouvelle perception du sentiment associé (« Ainsi, voilà la grande passion ! ») dont le contenu réactionnaire et inadéquat lui saute aux yeux désormais d'autre part. Le procédé est d'autant plus efficace que cette définition de la passion devient dans l'économie du chapitre un stéréotype maintes et maintes fois répété et reformulé par l'accumulation des exemples. La citation « texte en main » des passages qui commentent la scène dans le roman permet aussi d'arracher la scène à la force fantasmagique et vague du souvenir au profit d'une perception plus aiguë et précise de sa dimension idéologique (la « philosophie du viol » de Rand).

L'usage de la matérialité d'un livre *partagé* en bibliothèque constitue enfin un procédé particulièrement efficace et original pour élargir la portée du témoignage personnel à des phénomènes de réception plus large (de façon analogue à l'espace de la salle de cinéma pour les films) : l'indexation matérielle de la scène qui signale sa lecture ou relecture comme extrait devient implicitement une preuve d'une efficacité durable de la scène à produire des affects intenses en réception. La dernière remarque vient suggérer l'existence d'une expérience transgénérationnelle, n'importe quelle jeune fille pouvant faire l'expérience de cette intensité érotique du viol fictionnel avant sa pratique effective d'une sexualité.

L'intersection entre récits de fiction et mouvement féministe contre le viol est ainsi traversée par des relectures, des mises en scène de soi, un travail du temps dans lequel la prise de conscience militante, personnelle ou collective, vient inscrire une rupture. En

---

184. *Ibid.*, p. 380-382.

thématisant ces écarts et en le faisant autour d'objets particuliers — les récits de fiction, investis symboliquement, culturellement et affectivement — le discours féministe signifie la force et la radicalité du processus de prise de conscience.

### 5.3.1. L'expérience du revisionnage, mesure de la transformation de soi

L'expérience de la relecture ou du revisionnage permet de construire autour des récits de fiction des sortes d'instantanés d'identités distinctes. L'écart entre deux réceptions marque alors l'écart entre deux identités du sujet, l'une passée, l'autre présente. Dans *Transforming a Rape Culture*, Helen Benedict introduit le chapitre « The Language of Rape » par une anecdote apparemment immédiate et fortuite, qu'elle date du soir précédent :

Prenez, en guise d'exemple, la tradition qui consiste à traiter le viol comme une blague. Il se trouve qu'hier soir, j'ai regardé la comédie britannique *Fantasmies* de 1967, avec Peter Cook dans le rôle du diable et Dudley Moore dans celui d'un Faust minable qui travaille dans un fast-food. J'avais adoré le film quand j'étais adolescente, mais ma réaction d'adulte féministe a été très différente. Le film était toujours amusant, mais sa misogynie ne laissait aucun répit et trouvait son apogée dans deux scènes entières qui plaisaient sur le viol<sup>185</sup>.

Les deux moments de réception opposent l'adolescente à la fois à l'adulte et à la féministe : la prise de conscience politique double la maturation. L'écart travaille aussi le jugement global sur le film : ce qui a été adoré devient seulement « amusant », tempéré par l'association critiquée de l'humour à la misogynie et au sujet du viol. La réaction esthétique ne change pas radicalement, mais la conscience du fonctionnement de l'humour vient la tempérer et la mettre en tension avec la perception nouvelle de son objet.

L'opposition entre enfance et âge adulte vient souligner la puissance du revisionnage. Ce ne sont pas n'importe quelles œuvres qui sont mises en scène dans ces récits de revisionnage, mais souvent des œuvres adorées, vues et revues. L'opposition engage alors un écart entre un temps d'investissement subjectif très fort de l'œuvre (engageant la formation de l'imaginaire) caractérisé par une forme d'insouciance et de naïveté, et un temps où la capacité à *voir* de nouvelles choses vient remettre en cause la simplicité idyllique du premier moment. Le préambule du vidéo-essai de Jonathan McIntosh thématise très nettement cet écart pour introduire l'objet de l'essai :

Quand j'étais enfant (*growing up*), j'ai dû regarder les films d'Harrison Ford des dizaines de fois. Mais en y revenant et en les revoyant une fois adulte, je suis frappé par quelque chose d'autre qu'ils ont en commun, quelque chose... de plus sombre, quelque chose que je n'avais pas vraiment remarqué quand j'étais gamin<sup>186</sup>.

185. « Take, as illustration, the tradition of treating rape as a joke. Last night, it just so happened, I watched the 1967 British comedy *Bedazzled* starring Peter Cook as the devil and Dudley Moore as a pathetic, short-order cook version of Faust. I had loved that movie as a teenager, but as an adult feminist I had quite a different reaction. The film was still amusing, but its misogyny was relentless, culminating in two full scenes making fun of rape. » (Helen BENEDICT, « The Language of Rape », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 103).

186. « Growing up, I watched Harrison Ford's movies dozens of time / But going back and watching them

Cette introduction s'accompagne d'images plus sombres et inquiétantes extraites de ces films, qui n'ont pas de rapport direct avec le sujet abordé mais changent l'atmosphère visuelle et sonore de l'essai. L'âge adulte est associé à la capacité à voir quelque chose de « plus sombre » qui échappait à la perception enfantine. La réflexion à l'âge adulte s'accompagne ici d'une dégradation plus claire du jugement esthétique sur l'œuvre lorsque l'essai introduit plus loin l'analyse de la scène de *Blade Runner* au prisme du viol : « Pendant la plus grande partie de ma vie, je disais que *Blade Runner* était mon film préféré de tous les temps. Je ne dis plus cela désormais<sup>187</sup> ».

La capacité à percevoir dans ces films des violences sexuelles est donc largement présentée comme une expérience de désenchantement, aussi nécessaire et inéluctable que le passage de l'enfance à l'âge adulte. C'est dans un tel processus que le discours cherche précisément à faire entrer ses destinataires.

L'écart entre deux réceptions peut aussi se formuler de façon plus dense par la tentative de reconstituer plus nettement les contours de l'expérience passée, de l'interprétation et des croyances qui ont ensuite été corrigées. Ce dispositif a un intérêt stratégique certain, puisqu'il ne décrit pas un conflit idéologique entre deux groupes ou deux positions, mais un itinéraire personnel qui fait passer de l'erreur à la capacité à y voir plus clair. Il permet en même temps de donner une description extensive et apparemment fondée sur l'expérience personnelle (évidemment reconstruite) d'un autre système d'interprétation dont on fait la critique.

L'article de David Wong est exemplaire à cet égard : volontairement léger, se gardant de marquer son arrière-plan féministe, il affirme que son auteur « mène depuis quarante ans une expérience sur les attitudes toxiques des hommes envers les femmes, principalement parce qu'au quotidien beaucoup de ces attitudes s'agitent dans [son] crâne<sup>188</sup> ». Cette métaphore scientifique permet à Wong de se présenter comme un homme ordinaire, ayant subi la même socialisation de genre que n'importe quel autre mais tentant « depuis deux décennies de [se] déprogrammer<sup>189</sup> », contre un déterminisme idéologique produit par l'éducation. L'article se présente ainsi comme un récit autobiographique des « leçons » reçues sur le consentement sexuel.

À l'analyse présente des « leçons » dispensées par *L'Empire contre-attaque* répond donc

---

again as an adult, I'm struck by something else they have in common, something... darker, something I hadn't quite noticed as a kid » (Jonathan McINTOSH, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies » [2017], *op. cit.*).

187. « For most of my life, I said that *Blade Runner* was my favorite movie of all time. I don't say that anymore. » (*Ibid.*).

188. « I've been conducting a 40-year experiment on men's toxic attitudes toward women, mainly by living my life with lots of them swishing around inside my skull. » (David WONG, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent » [2016], *op. cit.*).

189. « two solid decades trying to deprogram myself » (*Ibid.*). La programmation est une métaphore couramment utilisée, par des bords politiques parfois totalement antagonistes, pour décrire une imprégnation idéologique dont on tente de se défaire.

un autre discours, celui du jeune David Wong à vingt ans, qui explique le fonctionnement des rôles de genre dans la séduction. Ce discours constitue un cadre de pensée masculiniste, néo-darwiniste et libéral : les relations amoureuses et sexuelles sont un marché où une femme peut faire croître ou diminuer sa valeur et où elle recherche des mâles dominants. Ce système d'interprétation des conduites amoureuses est ensuite appliqué à la scène de *L'Empire contre-attaque* :

Si vous reveniez dans le temps et que vous me retrouviez à l'âge où je savais tout sur tout — à vingt ans — pour me demander d'expliquer les rôles de genre, voici ce que je vous aurais dit : [...] les femmes gagnent du pouvoir en rejetant les hommes, et ces refus n'ont rien à voir avec leurs sentiments réels. [...]

Si une femme couche à droite à gauche, cela diminue la valeur de l'attention féminine / du sexe pour toutes les femmes. [...] C'est pourquoi l'entourage royal et fortuné de la princesse Leia n'approuverait pas qu'elle écarte les jambes devant un « vaurien ».

Réciproquement, Han Solo est un héros justement parce qu'il voit au-delà de cet artifice, et qu'il sait exactement comment enjamber ces obstacles. Les traits qui fondamentalement suscitent l'attraction chez les hommes sont la force physique et l'agressivité, et il sait que la résistance feinte de Leia est une façon de tester ces qualités<sup>190</sup>.

Très caricatural, cet exposé systématique attribué à l'ancien David Wong cherche à rendre compte de croyances sous-jacentes qui pourraient à la fois légitimer le comportement de Han Solo et expliquer son efficacité réelle auprès de Leia si l'on suit le scénario. On retrouvera ce même procédé dans l'article avec l'exemple de *Goldfinger*, qui vient synthétiser la fiction et un discours antiféministe sur le *date rape* : « Si vous m'aviez demandé à l'époque de définir le *date rape*, je vous aurais dit : "c'est comme ce que fait James Bond à Pussy Galore, mais seulement si le mec n'est pas beau"<sup>191</sup> ».

C'est le même type de reconstitution de l'interprétation antérieure à la prise de conscience féministe que l'on trouve sous une forme beaucoup plus synthétique sous la plume de Paula Kamen. Dans *Feminist Fatale*, celle-ci commence par retracer sa prise de conscience féministe en particulier lorsqu'elle doit faire des recherches sur le viol pour un projet éditorial dans un journal étudiant : elle en décrit les conséquences en termes de perception de son environnement. Le passage par les œuvres de fiction permet ici de maintenir un ton relativement léger, marqué par un style hyperbolique émaillé d'auto-dérision :

Le fait de m'éduquer sur la prévalence de cette violence et sur les mythes culturels qui la perpétuent m'a fait remarquer de plus en plus de choses — des choses que j'avais pas envie de

190. « If you went back and found me at the age when I realized I knew absolutely everything — 20 — and asked me to explain gender roles, here's what I'd have told you : [...] women gain power through rejecting men, and those rejections have nothing to do with how they truly feel. [...] If a female hops in bed with any guy who comes along, it lowers the value of female attention/sex for all women. [...] This is why Princess Leia's wealthy, royal peers would disapprove of her spreading her legs for a "scoundrel." Conversely, Han Solo is a hero precisely because he sees through this artifice, and knows exactly how to confidently stride past those barriers. The primary attractive traits in males are physical strength and aggressiveness, and he knows that Leia's feigned resistance is a test of those attributes. » (*Ibid*).

191. « If you'd asked me to define date rape at the time, I'd have said, "It's like what James Bond did to Pussy Galore, only if the guy wasn't handsome." » (*Ibid*).



voir, même dans mes films préférés de toujours. Dans *American College*, j'ai vu une scène où le héros, conseillé par un ange et un diable qui délibèrent sur ses épaules de façon comique, envisageait de coucher avec une adolescente sur le sol qui venait de perdre conscience. Auparavant pour moi, plutôt qu'un viol, c'était juste une question pragmatique qui consistait à saisir une opportunité.

Et puis, pour la Dieu-sait-combientième fois, j'ai regardé *Autant en emporte le vent*. [...] Auparavant pour moi, ce n'était pas un viol, c'était une séduction romantique.

Immédiatement je me suis sentie trahie. Dorénavant même ce grand classique plein d'évasion était choquant. Rhett Butler, la quintessence du charme et de l'élégance, commettait une agression sexuelle au premier degré, telle que définie par la loi de l'Illinois.

Je me suis interrogée : pourquoi n'avais-je pas vu cela avant ? Pourquoi tout d'un coup autant de gens sortaient de nulle part, me parlaient leurs expériences ou de celles de leurs ami-es et me racontaient avoir été agressés<sup>192</sup> ?

Ce texte rassemble la plupart des caractéristiques du récit de réception de violences sexuelles fictionnelles. Tout d'abord, le reVISIONNAGE permet de donner la mesure de la transformation de soi et du monde qu'entraîne la conscientisation. De plus, la nécessaire radicalité du processus est marquée par le fait qu'il touche « même les films préférés ». Ce détour permet aussi de thématiser les réticences, la non-perception de la violence comme une forme de confort auquel il faut renoncer, toujours sur le mode du désenchantement : l'évasion fictionnelle d'*Autant en emporte le vent* n'en ressort pas indemne. Symboliquement, le détour par la réception des films de fiction signifie que l'engagement contre les violences sexuelles et la prise de conscience ont un coût pour les militant-es. La confrontation de deux interprétations des œuvres fictionnelles, dans l'avant et l'après de la prise de conscience, soulève comme chez Timothy Beneke une réflexion inquiète sur la non-perception : « Pourquoi n'avais-je pas vu cela avant ? ».

Enfin, cette interrogation sur la perception permet un glissement de l'espace de la fiction à celui de la réalité dans la fin du texte de Paula Kamen : le passage de la non-perception à la conscience (avec tout ce qu'elle implique) dans la réception des films de fiction est posé comme un analogue de la prise de conscience de l'omniprésence des violences sexuelles réelles dans l'environnement social, qui de la même façon ont toujours été là sans être vues. Les deux processus, unis par la déconstruction de « mythes culturels » sont données comme simultanés et se renforcent l'un l'autre.

L'interférence des violences sexuelles réelles dans la réception est en effet l'une des dernières grandes formes de discours qui thématise le coût affectif de la transformation militante et de l'action politique. Dans le documentaire *Rape culture*, c'est l'expérience de victimation qui est mentionnée comme un facteur déclencheur d'une plus grande sensibilité à l'omniprésence culturelle de la violence. Toutefois, les discours féministes décrivent aussi des interférences plus indirectes pour celles et ceux qui recueillent des récits de victimes ou les accompagnent. *Sexual Assault* reproduit ainsi les paroles d'un médecin hospitalier

---

192. Paula KAMEN, *Feminist Fatale* [1991], *op. cit.*, p. 13. Voir le texte original en annexe, p. 664.

prenant en charge des victimes de viol, affirmant que « le plus horrible quand on va voir *Orange mécanique*, c'est le public qui applaudit la scène de viol<sup>193</sup> ». Relevant à la fois du témoignage de première main sur la réception des autres dans l'espace de la salle de cinéma et de l'expérience de réception personnelle, on retrouve un décalage ici inscrit dans une sensibilité accrue par l'expérience professionnelle du soin auprès des victimes. Si cette interférence des récits de violences réelles ne saurait résumer la transformation de la réception, elle symbolise dans le discours féministe simultanément le coût de la transformation politique et l'impossibilité de bénéficier d'un espace artistique autonome, à part, dès lors que la violence sexuelle est appréhendée comme un phénomène culturel total<sup>194</sup>.

### 5.3.2. La réception comme étalon d'une évolution collective

Engagés comme étalons d'un itinéraire personnel de prise de conscience au fil des visionnages ou lectures successives, les récits de fiction peuvent aussi configurer un temps plus collectif et leur réception être inscrite par le discours féministe dans un temps historique.

Dans son texte « Demands from the women of Antioch », Kristine Herman, ancienne étudiante du collège d'Antioch, raconte l'élaboration communautaire de procédures de traitement des violences sexuelles et de normes de consentement explicite. Devant rendre compte de la médiatisation considérable du règlement en 1993, Herman suggère que ces normes ont interpellé le pays en raison de leur capacité à redéfinir le viol. C'est à nouveau une œuvre de fiction qui sert d'appui pour démontrer l'ampleur des conséquences d'une telle évolution des normes :

Les implications d'un consentement verbal nécessaire sont vastes au sens où nous devons, culturellement, scruter les mécanismes de socialisation et les messages envoyés sur les relations sexuelles. L'émission de Connie Chung passait un extrait du grand classique *Autant en emporte le vent* [...]. Nous avons l'habitude auparavant de voir cela — une femme qui dit non alors qu'elle veut au fond dire oui — comme une scène romantique ; beaucoup de gens voient toujours cette scène ainsi. En suivant les définitions du collège d'Antioch, et en prenant en compte l'évolution des attitudes sur le viol, on pourrait maintenant voir cela comme une scène de viol<sup>195</sup>.

193. Nancy GAGER et Cathleen SCHURR, *Sexual assault* [1976], *op. cit.*, p. 218.

194. « At least for a time, most of us try to hide from these feelings and this awareness. We try to minimize the impact this growing consciousness has on us. We attempt to blow it off as not as important as it really is. We want, desperately, to keep our position and stay comfortable—but we are living a constant contradiction. It's hard to have as good a time watching stupid movies, and just being silly about them when you've begun to recognize the sexism, racism, homophobia, and violence so prevalent in these stupid movies, and the rest of what we have come to call "entertainment," and the ways that we have traditionally been "silly." It becomes difficult to enjoy oneself when remembering stories about the violence women experience and survive, and seeing examples everywhere you go. » (Rus Ervin FUNK, *Stopping Rape. A Challenge for Men*, Philadelphie (Pennsylvanie), New Society Publishers, 1993, p. 79).

195. « The implications of the necessity for verbal consent are vast in that we, culturally, must look at the mechanisms by which people are socialized and the messages that are sent regarding sexual relations. The Connie Chung segment showed a clip from the movie classic *Gone with the Wind* [...]. We used to view this—

C'est cette fois un « nous » collectif qui est engagé dans l'évolution de l'interprétation de la scène d'*Autant en emporte le vent*, dans l'écart entre l'interprétation traditionnelle (une scène romantique) et l'interprétation fondée sur les définitions du collègue d'Antioch (une scène de viol).

Il ne s'agit pas ici d'ignorer qu'une telle affirmation est très contestable — non seulement elle ignore ici la longue tradition féministe qui interprète cette scène sans se servir du consentement verbal affirmatif à partir des années 1970 mais tout autant la caractérisation de cette scène comme viol au moins dès 1937 pendant la production, avant même la sortie du film (voir *supra*, p. 295). Ce qui fait son intérêt, c'est bien davantage la perception du pouvoir de transformation radicale du rapport à la culture et de sa réception par l'élaboration de nouvelles normes sexuelles et dès lors que l'on adhère à la théorisation féministe de l'ancrage culturel du viol. Le changement de sens d'une scène romantique en scène de viol incarne l'ampleur et l'intrication des évolutions culturelles.

---

Les discours féministes sur les violences sexuelles ne se contentent donc ni de postuler des effets socialisateurs et idéologiques des récits de fiction sur leur public, ni d'interpréter ces récits comme productions et comme textes analysables : la réflexion sur la réception fait partie du commentaire et dépasse la question des effets pour intégrer et mettre en scène des variations d'un·e interprète à un·e autre, ou d'une lecture à une autre, d'un visionnage à un autre pour un·e même interprète. De façon profonde, c'est la question de la conscience, si centrale pour le mouvement féministe, qui devient un enjeu de cette réception. La réception devient en effet le lieu où s'opposent la conscience, la perception de la violence sexuelle d'un côté, la non-perception décrite comme une forme d'écran affectif ou cognitif qui recouvre une réalité de l'autre. La thématization du passage de la non-perception à la perception face à un récit de fiction devient ainsi une façon de dire la puissance de la prise de conscience, des transformations individuelles et collectives qui se jouent dans le mouvement féministe face aux violences sexuelles.

---

the woman saying no when she really means yes—as a romantic scene ; many still do. By Antioch definitions, and considering many of the shifting attitudes about rape, this could now be viewed as a rape scene. » (Kristine HERMAN, « Demands from the women of Antioch », dans Jodi Gold et Susan Villari (dir.), *Just sex. Students rewrite the rules on sex, violence, activism, and equality*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 132).

## 6. Deux polémiques autour de l'interprétation de violences sexuelles

Pour conclure ce chapitre, je propose de me pencher sur deux polémiques interprétatives afin d'éclairer l'inscription dans le débat public de controverses sur des récits de fiction.

La première étude de cas portera sur la controverse entre Christina Hoff Sommers et Marilyn Friedman à propos d'*Autant en emporte le vent* entre 1989 et 1995, c'est-à-dire dans une période où, nous l'avons vu, fleurissent aux États-Unis les attaques publiques contre le mouvement féministe contre le viol. La deuxième sur un ensemble de textes liés à la chronique de Laure Murat sur le film *Blow Up* en 2017, alors que l'affaire Weinstein vient d'éclater aux États-Unis et connaît une médiatisation internationale à l'origine du mouvement #metoo.

La première controverse a lieu aux États-Unis entre deux universitaires dans le champ de la philosophie avant de trouver un écho médiatique plus large. La deuxième naît d'une chronique parue dans la presse généraliste française, rédigée par une historienne qui enseigne aux États-Unis et la polémique se joue essentiellement dans la presse.

Les deux cas ont donc un statut liminaire vis-à-vis du corpus, puisqu'on a d'un côté une discussion qui se déroule d'abord largement dans un espace de discussion universitaire tout en convoquant un exemple littéraire dans une polémique plus large sur la pensée féministe, de l'autre un ensemble de textes soit centrés sur le film d'Antonioni soit sur le rapport du féminisme à la culture plutôt que directement sur le débat sur les violences sexuelles à proprement parler.

Pourtant, c'est précisément à ce titre que ces deux cas sont éclairants. Ils permettent en effet de voir comment une discussion ou une proposition interprétative sur une scène sexuelle dans un récit de fiction prend sens dans des contextes et dans des débats qui la débordent largement et qui peuvent évoluer au fil des textes associés à une même controverse.

## 6.1. *Autant en emporte le vent* dans la tempête d'une controverse de philosophes sur les désirs des femmes<sup>196</sup>

La controverse sur *Autant en emporte le vent* commence en octobre 1989 avec la publication dans *The Chronicle of Higher Education* d'un texte de Christina Hoff Sommers, spécialiste de philosophie morale : « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent »<sup>197</sup>. Dans ce journal dédié aux discussions sur l'enseignement supérieur, Christina Hoff Sommers poursuit une critique initiée dans l'article « Should the Academy Support Academic Feminism ? »<sup>198</sup> : elle y reproche à la recherche féministe tout à la fois d'être trop idéologique, trop militante, et de mépriser depuis sa tour d'ivoire les aspirations des femmes réelles.

Sa critique vise plus particulièrement les épistémologies féministes et les réflexions autour du *standpoint* dans leur prétention à critiquer les fondements traditionnels de la production du savoir. Pour Sommers, le féminisme n'a pas sa place dans le champ académique, sinon en se cantonnant à des ambitions plus raisonnables comme l'étude des contributions des femmes ou l'étude objective des différences de genre. Assimilant les épistémologies du *standpoint* à une prétention à parler du point de vue des femmes, Sommers leur oppose précisément la variété de positionnements politiques et surtout des aspirations des femmes. Les tensions entre la philosophie féministe et celles que Sommers voit comme une majorité silencieuse méprisée touchent principalement à l'aspiration au mariage, à la maternité et à la vie de famille. Mais le décalage entre le projet féministe et ces aspirations est également formulé par le biais d'une expérience de réception prêtée à de « nombreuses femmes » :

On doit cependant s'attendre à ce que de nombreuses femmes continuent à se pâmer en voyant Rhett Butler porter Scarlett O'Hara en haut de l'escalier vers un destin auquel n'ose rêver la philosophie féministe. Et voilà alors la question lancinante : que doit-on faire de ces femmes ? Les réponses que l'on entend sont d'une condescendance inacceptable<sup>199</sup>.

La controverse qui se noue alors, bien qu'elle soit largement une discussion philosophique sur le caractère libre ou non des choix et des aspirations des femmes, va reprendre,

196. Une analyse condensée de cette polémique a été publiée en 2023 dans un article entièrement consacré à *Autant en emporte le vent* : ANNE GRAND D'ESNON, « La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle », *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, décembre 2023, p. 170-189.

197. CHRISTINA SOMMERS, « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, 11 octobre 1989.

198. CHRISTINA SOMMERS, « Should the Academy Support Academic Feminism ? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120.

199. « One must nevertheless expect that many women will continue to swoon at the sight of Rhett Butler carrying Scarlett O'Hara up the stairs to a fate undreamt of in feminist philosophy. And the nagging question is : What is to be done with such women ? The answers one hears are unacceptably patronizing. » (CHRISTINA SOMMERS, « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent » [1989], *op. cit.*). La référence littéraire est bien entendue redoublée par l'allusion à *Hamlet*.

amplifier et retravailler l'exemple d'*Autant en emporte le vent*. Le cœur de la controverse prend la forme d'un ensemble de quatre articles successifs parus dans le *Journal of Social Philosophy* dans les numéros 21 (en septembre 1990) et 22 (en mars 1991). Aucun de ces articles n'oublie Scarlett O'Hara, et ce qui était une allusion devient une discussion interprétative très dense et dynamique dans la mesure où les arguments des deux interlocutrices évoluent d'un texte à l'autre.

### 6.1.1. Marilyn Friedman « au secours de Scarlett O'Hara » : du rêve à la réalité

Dans sa première réponse, Friedman reprend cette allusion sur deux paragraphes, sous la forme d'une digression annoncée par une métalepse plus légère :

Avant d'évaluer les positions générales de Sommers, allons au secours de Scarlett O'Hara. La remarque de Sommers qui affirme que le viol de Scarlett O'Hara par Rhett Butler est un destin auquel n'ose rêver la philosophie féministe est... tout simplement hallucinante. (Notez que Sommers n'utilise pas le mot « viol » ici — c'est l'une des nombreuses omissions de ses propos.) Même une vague connaissance de la philosophie féministe montre que le viol est pour celle-ci loin d'être inimaginable (*undreamt of*). Le viol, bien sûr, n'est pas un rêve ; c'est un cauchemar. Coercition, intimidation, dégradation, violence physique, tabassage et, dans les cas extrêmes, mort : c'est ce que toute forme d'agression sexuelle peut impliquer.

La réalité du viol est invisibilisée par de nombreux romans et films, comme *Autant en emporte le vent*, qui le romantisent et le mystifient. Ils représentent le violeur comme un homme séduisant par qui on prend plaisir à être dominée au lit, et représentent les femmes heureuses de voir leurs choix et refus sexuels réduits à néant par de tels hommes. Dans une culture où ce type de représentations est habituelle, il n'est pas surprenant que cette scène éveille le désir sexuel de certaines femmes. Cependant, le nom de Richard Speck, pour prendre un seul exemple, peut nous rappeler que le vrai viol n'est pas l'agréable fantasme suggéré par *Autant en emporte le vent*. Pour le dire de façon crue : est-ce que « beaucoup de femmes » se pâmeraient toujours sur le viol d'O'Hara par Butler si elles savaient qu'il avait uriné sur elle ? Quand vous êtes victime d'un viol, vous ne pouvez pas vraiment choisir ce qui arrive<sup>200</sup>.

Le commentaire de Friedman reste peu développé mais formule une série d'objections relatives à cet exemple :

1. La scène mentionnée par Sommers est un viol, bien que celle-ci évite de la nommer ainsi.
2. La philosophie féministe a traité le sujet du viol.
3. La valeur positive et fantasmagorique qu'assigne Sommers au viol ignore la violence du viol dans la réalité, qui se caractérise précisément par l'absence de maîtrise de ce qui survient dans l'interaction sexuelle.
4. Cette distorsion provient d'un ensemble de représentations fictionnelles qui érotisent ou idéalisent la coercition sexuelle.

200. Marilyn FRIEDMAN, « "They lived happily ever after" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990. Voir le texte original en annexe, p. 665.

5. Les émotions de réception de femmes sont explicables dans ce contexte où la « réalité » du viol est voilée.

Plusieurs opérations interprétatives se succèdent ainsi dans le propos de Friedman : d'abord, l'interprétation de l'action narrative d'*Autant en emporte le vent* comme viol ; ensuite, l'inscription d'*Autant en emporte le vent*, du point de vue de ses modalités de représentation du viol, dans un ensemble formé par « de nombreux romans et films » eux-mêmes bien intégrés dans une culture plus large. Le « type de représentation » repose sur des éléments narratifs précis : le violeur séduisant d'un côté, le bonheur et le plaisir pris par le personnage féminin à la domination et à la contrainte sexuelle de l'autre. De ces éléments narratifs, Friedman déduit une modalité plus axiologique et idéologique : la romantisation et la mystification du viol par le texte.

Enfin, le lien que permet la caractérisation de la scène comme viol avec des violents réels autorise l'introduction dans l'ellipse narrative d'*Autant en emporte le vent* d'actes précis d'humiliation à connotation sexuelle. On n'est plus strictement ici dans l'interprétation du texte mais dans une expérience de pensée faite à l'aide de ce texte. En effet, ce qui justifie cet ajout narratif dans un espace d'indétermination (l'ellipse) est un raisonnement logique : le viol est par définition caractérisé par l'absence de choix et de maîtrise des actes sexuels imposés. Ce qui dans l'investissement fantasmatique du viol est précisément contrôlé par l'imagination est retourné ici en menace d'humiliations précises ou de violences qui n'étaient pas prévues par le fantasme : puisque Scarlett O'Hara n'a pas le choix, il n'est pas impossible que Rhett Butler ait uriné sur elle. La menace de mort, de son côté, est introduite par la mention d'un violeur et meurtrier bien réel : Richard Speck<sup>201</sup>. C'est donc par le prisme d'un exemple particulièrement extrême et peu représentatif que le viol « réel » est réintroduit face au fantasme d'*Autant en emporte le vent* dans le but de faire sortir la scène du fantasme et de produire d'autres affects (la terreur ou le dégoût par exemple).

Bien sûr, la réponse de Friedman soulève dans son ensemble un paradoxe que l'on retrouve pour l'interprétation de toutes les scènes de fiction dans lesquelles les actes sexuels imposés suscitent du plaisir pour la victime : d'un côté, la scène est requalifiée pour ce à quoi elle correspond « réellement » du point de vue de l'action narrative — un viol, de l'autre elle l'est à partir d'une analyse qui dit que ses éléments narratifs n'ont rien à voir avec le viol « réel ».

---

201. Richard Speck a séquestré et assassiné huit infirmières en 1966, et a violé l'une d'entre elles.

### 6.1.2. Une interprétation emblématique de la tendance des féministes à voir l'avilissement des femmes partout : la réponse de Sommers

À cet ensemble de critiques formulées par Friedman répond le texte de Sommers « Do these feminists like women? » dans le même numéro. Sommers y précise contre celles qu'elle nomme les « *gender feminists* » sa conception libérale du féminisme : un féminisme qui ne se soucie pas de chercher à changer les désirs des femmes et ne traite pas leurs aspirations à la vie domestique ou au romantisme comme une « addiction au tabac ».

Dans ce nouveau texte, l'exemple d'*Autant en emporte le vent* apparaît une première fois dans un passage qui ironise sur le discours adverse en le parodiant. Sommers énonce une série de désirs qui pourraient faire l'objet d'une critique par celles qu'elle nomme les « *gender feminists* » :

Mais Sommers ne se rend-elle pas compte que certaines choses que les femmes semblent vouloir sont mauvaises pour elles? aspirer au mariage, vouloir beaucoup d'enfants, avoir une inclination pour les dîners aux chandelles avec un amant superbe, avoir envie de posséder cette paire de talons *diabolique*, rêver d'être *saisie dans les bras de quelqu'un comme Rhett Butler* : Sommers ne voit-elle pas combien tout ça peut être dégradant pour une femme<sup>202</sup> ?

L'effet de mise en série avec des aspirations très concrètes ménage évidemment une ambiguïté : avec cet exemple de fiction et le verbe « *dreaming* », Sommers évoque-t-elle un fantasme ou un souhait actualisable? L'exemple des émotions suscitées par *Autant en emporte le vent* tire précisément sa force argumentative de cette indécision.

En revenant sur cet exemple plus longuement dans son texte, Sommers va répondre plus précisément à l'interprétation comme viol qu'en donne Friedman. Répondant à l'accusation d'omission du terme, Sommers réfute cette fois explicitement cette interprétation de l'action narrative mais sans justifier par une analyse du texte lui-même sa position. De façon intéressante, c'est une description de la réception qui fonde la réponse aux objections de Friedman. Sommers oppose ainsi deux réceptions et deux interprétations de la scène : une première réception qui est la réception majoritaire des lectrices d'*Autant en emporte le vent* étudiée empiriquement par Helen Taylor<sup>203</sup>, à laquelle Sommers joint sa propre réception, et une deuxième réception qui devient l'exemple de modalités interprétatives féministes plus larges.

En effet, ce qui était une hypothèse sur la réception d'*Autant en emporte le vent* par des femmes réelles dans le premier texte de Sommers devient étayé par une étude empirique

202. « Doesn't Sommers realize that some of the things women seem to want are bad for them, that wanting marriage, wanting a lot of children, angling for candlelight dinner-dates with a dashing lover, wanting to own that wicked pair of high heeled shoes, dreaming of being swept off your feet by someone like Rhett Butler? — does Sommers not see how degrading all this could be to a woman? » (Christina SOMMERS, « Do these feminists like women? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 66-74).

203. Helen TAYLOR, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989.



dont elle a pris connaissance entre-temps : celle d'Helen Taylor publiée en 1989. Sommers peut donc argumenter en donnant comme preuve les commentaires sur cette scène en réponse au questionnaire de Taylor : sur le plan de la compréhension narrative, la scène est majoritairement interprétée comme « du sexe brutal qui apporte un plaisir mutuel (*mutually pleasurable rough sex*) » et non comme un viol ; sur le plan des affects de réception, elle est perçue comme excitante et mémorable. Lorsque Sommers rejoint cette interprétation majoritaire établie, le désaccord interprétatif est à son tour interprété comme significatif d'un biais interprétatif propre aux « gender feminists » :

Car je dois avouer : de même que je ne parviens pas à voir que la plupart des femmes qui vivent sous le patriarcat sont prostituées, de même j'échoue à voir ce qui semble si évident à Friedman, à savoir que Scarlett a été violée. Friedman sait que Scarlett a été violée, dégradée, terrorisée. (Elle compare en fait Rhett Butler au tueur/violeur en série Richard Speck.) Ainsi, encore une fois, on retrouve chez les féministes du genre l'idée que les femmes se font complices, coopèrent à leur propre dégradation. Il y en aura peut-être parmi vous qui trouveront stupéfiante l'insistance tordue de Friedman sur le viol. Eh bien moi aussi, je la trouve tordue, mais je ne suis en revanche pas surprise. J'ai beaucoup lu ce qu'écrivent les féministes du genre. Et je me suis rendu compte qu'elles interprètent presque toujours un texte d'une façon qui recouvre les expériences des femmes avec les hommes par l'interprétation la plus humiliante. Pour les féministes du genre, le « sous-texte » de presque tout ce qui est écrit sur les hommes et les femmes dans le patriarcat, c'est le viol, la prostitution, l'avilissement sous une forme ou une autre. Pour ma part, je trouve ces sous-textes usants les uns tout autant que les autres. Mais je les trouve aussi insultants<sup>204</sup>.

L'élargissement se fait dans deux directions : d'une part, l'analogie entre l'interprétation de la scène fictionnelle d'*Autant en emporte le vent* au prisme du viol et la lecture de certaines pratiques sociales au prisme de la prostitution permet de lier l'interprétation d'un monde fictionnel et l'interprétation du monde social par les « féministes du genre ». D'autre part, l'interprétation d'*Autant en emporte le vent* est resituée à l'intérieur de pratiques féministes d'interprétation des *textes* pour en tirer un « sous-texte » presque systématiquement noir, dégradant voire insultant pour les femmes selon Sommers. L'exemple qui servait initialement à travailler la question des désirs des femmes à travers celui des lectrices devient donc avec la réponse de Friedman qui pose le mot « viol » sur la scène l'exemple d'un travers supplémentaire du « féminisme du genre ».

### 6.1.3. Ajuster et démontrer l'interprétation la lecture de près, rendre compte des réceptions réelles

La réponse de Friedman « Does Sommers like women ? More on liberalism, gender hierarchy, and Scarlett O'Hara » paraît en réponse à ce dernier texte dans le même numéro du *Journal of Social Philosophy*<sup>205</sup>. Comme pour les autres textes, « Scarlett O'Hara » prend sa

204. Christina SOMMERS, « Do these feminists like women ? » [1990], *op. cit.*, p. 72. Voir le texte original en annexe, p. 665.

205. Les deux premiers textes de 1990 ont d'abord été écrits et présentés pour une session organisée par la *Society for Women in Philosophy* lors d'un congrès de l'*American Philosophical Association* en décembre 1990.

place de pomme de discorde au milieu d'autres objets de controverse.

Quatre sections composent l'article ; dans les trois premières, Friedman continue de reprocher à Sommers de tordre les thèses féministes lorsqu'elle les évoque, d'accuser d'un seul bloc un « féminisme du genre » qui rassemble en fait des positions très différentes, et de prôner un féminisme libéral mal théorisé qui ne sert qu'à s'opposer à toute réflexion sur les affects des femmes, là où certaines philosophes ont bien mieux exploré le dilemme libéral des désirs.

Dans ces trois premières sections, les échanges sur *Autant en emporte le vent* sont mentionnés pour exemplifier le problème pointé : Friedman souligne ainsi qu'on ne peut pas lui reprocher d'interpréter tout texte au prisme du viol, de la prostitution et de l'avilissement alors qu'elle « interprète comme un viol un passage de deux pages dans un roman de 1037 pages<sup>206</sup> ». Elle annonce aussi les cas d'*Autant en emporte le vent* comme emblématique du dilemme lié à une approche féministe critique des affects des femmes.

La quatrième section de l'article est quant à elle intégralement consacrée à l'analyse d'*Autant en emporte le vent*, « Sex and Character in *Gone with the Wind* ». La question qui ouvre cette section formule pour la première fois une question explicite à partir du désaccord apparu dans l'échange entre Sommers et Friedman : « Est-ce que, oui ou non, Rhett Butler viole Scarlett O'Hara lors de cette nuit fatidique ? ». Friedman met en scène un recentrement de l'argumentation sur l'analyse du texte, en sélectionnant comme texte de référence le roman de Margaret Mitchell là où film et roman restaient jusqu'alors confondus dans la discussion. Pour Friedman, on ne peut en effet se contenter de dire que cette analyse est lassante ou insultante, mais il faut revenir au texte :

Au lieu de mystifier les lecteurs·rices de cet essai avec des références abstraites à [cette scène], j'en citerai longuement des extraits après avoir relevé quelques traits pertinents dans l'arrière-plan narratif<sup>207</sup>.

Friedman marque donc sa volonté d'une interprétation méthodique, preuves textuelles à l'appui pour les lecteurs·rices, tout en interprétant la scène dans son contexte narratif. Elle commence par établir des éléments du contexte large de la scène : la puissance physique de Rhett, la relation dégradée du couple, la demande de Scarlett de ne plus avoir d'enfants, donc de cesser d'avoir des rapports sexuels, et la réponse de Rhett (s'il voulait Scarlett, dit-il, ce n'est pas une porte fermée à clef qui l'arrêterait), que Friedman interprète comme une « menace verbale de viol », marquant cette interprétation comme recevable plutôt que comme un réflexe qui recherche l'interprétation la plus humiliante. Sa lecture d'*Autant en emporte le vent* se déplace ensuite vers le contexte plus restreint de la scène : l'alcoolisation

206. « I interpreted a two-page passage in a 1,037 page novel as depicting a rape » (Marilyn FRIEDMAN, « Does Sommers like women? More on liberalism, gender hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 75-90).

207. « Instead of mystifying the readers of this essay with abstract references to it, I shall quote some of it at length after noting some of the relevant background narrative. » (*Ibid.*).

et la violence croissante de Rhett, la jalousie envers Ashley, les menaces de violence. Friedman cite alors le dialogue dans lequel Rhett montre ses mains capables d'écraser le crâne de Scarlett.

Friedman cite enfin deux longs extraits de la scène de l'escalier<sup>208</sup> à proprement parler en soulignant bien qu'on a une progression et un point de bascule à partir duquel Scarlett O'Hara éprouve une excitation sexuelle. Sur ce point, elle souligne précisément la transparence du texte : « Il n'y a aucun doute sur le fait qu'O'Hara est excitée par l'agression sexuelle violente de Butler ; toutefois, jamais ce point n'a été mis en doute. Le texte l'établit clairement<sup>209</sup>. »

Comment rendre alors compte d'une scène dans laquelle l'agression sexuelle suscite l'excitation ? Friedman répond par une distinction entre une définition restreinte du viol et une définition plus large qu'elle reformule comme « domination sexuelle ». Pour Friedman, l'ambiguïté de la première caractérisation repose sur la réponse à la question suivante : est-ce que le fait d'être excitée rend Scarlett consentante (« *a willing participant* ») ? Tout en suggérant que non, Friedman accepte d'écarter cette première définition en raison de l'absence de consensus sur la réponse — elle souligne cependant un peu plus loin qu'on peut au moins concéder en retour qu'affirmer qu'il y a viol n'est pas une interprétation déraisonnable (*perverse*). La deuxième caractérisation s'applique à un contact sexuel « *initié par la force ou contre la volonté* ». Pour Friedman, reconnaître la possibilité de l'excitation dans ce cas n'empêche pas de maintenir la caractérisation. Une paraphrase de la scène qui l'arrache à la focalisation interne vient alors argumenter en faveur de cette caractérisation :

Butler, un homme d'une force physique écrasante, porte O'Hara à l'étage de force, écrase sa tête contre sa poitrine, lui fait mal, l'étouffe contre lui, il est comme la mort, elle crie de peur, il l'embrasse sauvagement au point de lui causer des bleus, la brutalise (*bullies her*) et la brise. Que doit-on penser ? Qui pourrait sérieusement douter du fait qu'il s'agit d'une scène de domination sexuelle ?

Oui, O'Hara devient excitée par l'interaction. C'est précisément ce qu'ont critiqué certaines théoriciennes féministes : elle est excitée parce qu'elle est sexuellement dominée<sup>210</sup>.

Friedman rassemble ici une série d'éléments narratifs qui n'ont pas tout à fait le même statut : un ensemble de gestes violents ou coercitifs, majoritaires dans la série, l'expression de la frayeur de Scarlett O'Hara (« elle crie de peur »), une comparaison qui rend davantage compte de sa perception subjective (« il est comme la mort »), et deux actions synthétiques

208. Par souci de concision, je ne reproduis pas l'extrait, que l'on pourra lire p. 527.

209. « There is no doubt that O'Hara is aroused by Butler's violent sexual aggression; this point, however, was never in question. The text makes this fact quite clear. » (Marilyn FRIEDMAN, « Does Sommers like women ? » [1990], *op. cit.*).

210. « Butler, a man of overpowering physical strength, carries O'Hara up the stairs forcibly, he crushed her head against his chest, he hurts her, he stifles her against him, he is like death, she screams, she is wild with fear, he kisses her savagely, bruisingly, he bullies and *breaks* her. What is one to think ? Can anyone seriously doubt that this scene is one of sexual domination ? Yes, O'Hara becomes aroused by the encounter. That is precisely what some feminist theorists have objected to : she becomes aroused by being sexually dominated. » (*Ibid.*).

qui visent davantage le résultat psychologique de la violence (« la brise »). L'élément narratif et cette fois d'ordre psychologique qu'est l'excitation de Scarlett O'Hara n'est mentionné que dans un deuxième temps. N'introduire cet élément qu'après avoir établi qu'il y a viol au sens de domination sexuelle permet ainsi à Friedman de distinguer implicitement deux types d'articulation interprétative : d'un côté, une position qui convoquerait cet élément narratif contre l'interprétation proposée de la scène au prisme de la violence sexuelle ; de l'autre, l'analyse féministe qui problématise précisément la coprésence de la « domination sexuelle » et de l'excitation de Scarlett, avec une relation de causalité narrative.

De façon intéressante, Friedman convoque la description de la nuit au matin dans les pensées racontées de Scarlett O'Hara *contre* Sommers : l'héroïne du roman dit en effet elle-même avoir été humiliée, blessée, utilisée. Contre Sommers, ce sont ainsi les mots de Scarlett O'Hara, mais aussi ensuite ceux de David O. Selznick sur le tournage du film qui sont convoqués — deux autorités insoupçonnables de biais féministes.

En recentrant la question de la caractérisation de la scène sur une lecture de près (*close reading*) du texte lui-même, Friedman écarte en fait l'argument de la lecture majoritaire mise en évidence par Taylor : pour Friedman, cette enquête empirique permet à Sommers de rejeter l'analyse féministe en faisant valoir comme argument le fait qu'une majorité de femmes la rejette, mais sans argumenter sur le fond et plus précisément sur le texte et les actions narratives elles-mêmes.

Pourtant, la question de la réception demeure et Friedman y revient au terme de son analyse interne du roman. Aux résultats d'ensemble de Taylor sur ce point, qu'elle découvre à la suite de Sommers, Friedman ne cache pas sa déception, mais la met en lien avec la relecture récente d'*Autant en emporte le vent*, donc avec une lecture de près de la scène : pour elle, la lecture majoritaire ne fait pas autorité et elle affirme « [être] en désaccord avec la compréhension par les fans de la scène sexuelle pour des raisons fondées sur le récit lui-même<sup>211</sup> ». Autrement dit, le texte prévaut sur des lectures jugées erronées. Cependant, Friedman nuance par ailleurs les résultats de l'enquête qui varient en fonction de l'âge des enquêtées, ce qui suggère pour Friedman que les désirs des femmes peuvent et sont en train de changer. Elle fait aussi valoir d'autres émotions de lecture établies par l'étude de Taylor, comme l'admiration pour une héroïne rebelle, qui échappe aux codes de genre et aux normes sociales. De cette façon, Friedman peut insister sur la diversité des désirs des femmes, toujours autour de l'exemple de Scarlett O'Hara et en tenant cette fois bien compte de la réception empirique : ce n'est pas *que* le désir d'être sexuellement dominée qui porte les lectrices du roman vers son héroïne.

On voit donc que l'affirmation initiale et lapidaire de Sommers en 1989 sur les affects

---

211. « I disagree with fan understanding of the sex scene for reasons based on the narrative itself, as explained in my subsequent discussion. » (*Ibid*).

de réception d'une scène d'*Autant en emporte le vent* devient dans l'échange une longue analyse interne de ce passage, qui passe par le texte avant de revenir à la question de la réception. Si Marilyn Friedman remet au premier plan l'autorité du texte, l'intérêt pour la réception montre que les affects engagés pour les femmes dans cette scène sexuelle restent bien un enjeu de poids : ici, l'étude de Taylor suggère pour Friedman qu'une évolution de la réception est possible — et qu'elle est souhaitable.

#### 6.1.4. Une volonté féministe de gouverner les désirs ?

En mars 1991 est publiée la réponse de Sommers, toujours dans le même journal. Là aussi, la dernière section est entièrement consacrée sur quatre pages à *Autant en emporte le vent* sous le titre « Rhett Butler (a.k.a. Richard Speck) ». Sommers reproche à Friedman deux incohérences :

1. Elle insiste sur la concession de Friedman sur la définition restreinte du viol tout en lui reprochant sa définition plus large : il est faux selon Sommers de considérer que « même quand un “non” devient un “oui”, il s'agit d'un viol<sup>212</sup> ». On peut noter ici, dans l'affirmation qu'elle prête à Friedman, le glissement qui se produit de l'excitation (que reconnaît Friedman) vers le consentement (le « oui ») que précisément Friedman jugeait douteux.
2. Selon Sommers, cela conduit Friedman à tenir un discours machiste selon lequel les femmes aiment être violées, c'est-à-dire à affirmer simultanément « l'idée que ce qui est arrivé à Scarlett était une forme de viol *et* que Scarlett “a aimé” *et* que *les femmes qui lisent éprouvent excitation et plaisir par procuration grâce à tout cela*<sup>213</sup> ». On voit particulièrement bien ici que le débat est sous-tendu par une analogie entre le plaisir sexuel de l'héroïne fictionnelle et le plaisir que prennent les lectrices à cette scène : l'interprétation de la scène comme viol pose un problème vis-à-vis du désir des femmes au niveau diégétique comme au niveau de la réception, chez Sommers.

Pourtant, Sommers ne revient jamais précisément sur le contenu narratif de la scène ni sur la conceptualisation de la violence sexuelle. Les critiques de Sommers se concentrent plus spécifiquement sur la relation de Friedman à la réception réelle d'*Autant en emporte le vent* et son espoir d'une évolution de la réception : ce commentaire de Friedman devient chez Sommers l'exemple de la volonté du « féminisme du genre » de contraindre et rééduquer les désirs au prisme de ce qu'elle décrit tantôt comme un « idéologiquement correct », tantôt un « sexuellement correct ». Or pour Sommers il s'agit à la fois d'un projet voué à

212. « even when “no” turns to “yes,” a rape has occurred » (Christina SOMMERS, « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, mars 1991, p. 5-19).

213. « the idea that what happened to Scarlett was a form of rape *and* that Scarlett “liked it” and that the women who read about it are vicariously and pleasurably excited by it all » (*Ibid*).

l'échec et d'un projet illégitime, illibéral voire totalitaire auquel elle prête une forme institutionnelle. La discussion sur la réception d'*Autant en emporte le vent* sert ainsi à nouveau une opposition entre deux féminismes :

Friedman est prête à poursuivre cet objectif en faisant du prosélytisme pour le féminisme du genre et, en dernière instance, en mettant en place des institutions politiques quasi-religieuses qui travailleraient à réhabiliter le goût du public pour qu'il devienne sexuellement correct. Au contraire, la féministe libérale peut saluer ou déplorer certains ferveurs populaires, mais elle n'a jamais vocation à administrer les rêves, les désirs et les passions d'une quelconque partie du public<sup>214</sup>.

Ce texte souligne clairement combien l'interprétation d'une scène comme viol entre effectivement en conflit avec le plaisir qui y est pris par identification avec le personnage féminin contraint : en 1991, la défense du *sexuellement incorrect* ne peut se formuler comme une défense du plaisir pris par les femmes au viol (fictionnel ou réel) — il faut donc nommer la scène fantasmée autrement. Réciproquement, l'identification d'une scène fictionnelle comme viol engage nécessairement une posture critique vis-à-vis des affects positifs de réception. Dans les deux positions, la fiction n'est pas conçue comme un lieu d'expérimentation détaché des valeurs sociales, sans quoi la question de la caractérisation narrative et celle des affects pourraient rester indépendantes.

Ce dernier texte de la controverse des années 1989-1991 n'est pas commenté avant 1995 : l'ouvrage *Political Correctness. For or Against* de Marilyn Friedman and Jan Narveson revient justement sur ces implications de l'interprétation vis-à-vis de l'attitude envers le plaisir des lectrices. Friedman pose l'alternative suivante pour mettre en évidence ce qu'elle estime être une contradiction de Sommers : ou bien il n'y a pas viol, ni au sens restreint, ni au sens large de domination, et le plaisir des lectrices n'a pas lieu d'être défendu, soit il y a bien domination et la possibilité que les femmes y prennent plaisir n'empêche aucunement une réflexion critique sur les pratiques :

Nous pouvons toujours, en tant que communauté, nous demander si nous voulons soutenir la glorification culturelle de situations dans lesquelles les femmes sont contraintes, cèdent à la pression ou sont entraînées (*seduced*) dans des interactions sexuelles sur lesquelles elles n'exercent aucun contrôle<sup>215</sup>.

En dernière instance, ce n'est pas la question de l'humiliation ou celle de l'avilissement thématiques par Sommers qui sont en jeu pour Friedman, mais plus précisément la possibilité pour les femmes de contrôler ce qui arrive à leur corps et d'appréhender les risques inhérents à l'échange sexuel par la protection qu'offre le consentement éclairé. Ce dernier

214. « Friedman is willing to work to these ends by proselytizing for gender feminism and ultimately by getting quasi-religious political institutions that work to renovate public taste in sexually correct ways. By contrast, the liberal feminist may applaud or deplore certain popular enthusiasms, but she is never in the business of trying to manage the dreams, yearnings and passions of any segment of the public. » (*Ibid*).

215. « We, as a community, can still ask ourselves whether we want to continue supporting cultural glorifications of women being coerced, pressured, or seduced into sexual encounters over which they exercise no control. » (Marilyn FRIEDMAN et Jan NARVESON, *Political Correctness. For and Against*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 1994).

point a en 1995 une portée, au-delà des revendications féministes historiques d'autonomie sexuelle, liée au contexte de l'apogée de la crise du SIDA aux États-Unis, juste avant l'apparition de traitements efficaces. Pourtant, on retombe bien sur l'objection formulée dès le premier texte de Friedman : le problème est que, quelque plaisir qu'elle prenne, Scarlett O'Hara est privée du choix de ce qui lui arrive.

### 6.1.5. Épilogue médiatique

En parallèle, Sommers publie en 1994 un ouvrage qui connaît un très grand succès médiatique<sup>216</sup>, *Who Stole Feminism?*, constitué d'une série de critiques du féminisme. Elle consacre par exemple un chapitre à la question du viol et remet en cause la méthodologie et les chiffres de la grande enquête de victimation de Mary Koss. C'est dans le chapitre « The Gender Wardens » qu'elle revient sur la controverse sur *Autant en emporte le vent* et oppose cette fois-ci à l'interprétation comme viol une autre description : Scarlett est « *ravished* » plutôt que « *raped* » et il faut défendre le droit de certaines femmes à prendre plaisir à ce fantasme de *ravishment*<sup>217</sup>.

La médiatisation qui entoure la parution de l'ouvrage permet à Sommers de se présenter en conférence comme une victime d'une entreprise de contrôle de la littérature au prisme du politiquement correct. Ainsi l'article de 1989 de Sommers, intégralement consacré à la critique des philosophes féministes, devient-il un essai sans contenu où elle aurait commis un faux-pas impardonnable à propos d'un simple film de fiction :

J'ai eu des problèmes avec le cénacle féministe lorsque j'ai publié dans le *Chronicle of Higher Education* un essai qui disait quelque chose de politiquement incorrect sur la célèbre scène de l'escalier dans le film *Autant en emporte le vent*. [...] Accepter simplement comme je le faisais les femmes qui trouvaient Rhett Butler si attirant, ce n'était pas pardonnable. Je perdis à jamais ma réputation de fidèle membre de la sororité<sup>218</sup>.

La publication de *Who Stole Feminism* replace l'échange sur *Autant en emporte le vent* sous les projecteurs et donne un relais médiatique inédit à la controverse interprétative : en 1995, le journaliste Tom Kuntz publie dans le *New York Times* un article intitulé « Rough Sex

216. Les positions polémiques de Sommers ont cependant déjà fait couler beaucoup d'encre dans le courrier des revues de sa communauté universitaire.

217. Christina SOMMERS, *Who Stole Feminism? How Women have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994, p. 263. C'est la première fois que Sommers emploie ces termes, même si elle parlait en 1991 d'une « *enraptured submission* » (Christina SOMMERS, « Argumentum ad Feminam » [1991], *op. cit.*). La traduction est particulièrement malaisée ici, dans la mesure où « violer » est la traduction la plus commune de « to ravish » dans ce contexte. La nuance ici semble reposer sur le fait que Scarlett prend plaisir à l'expérience qu'elle subit.

218. « I ran afoul of the feminist establishment when I published an essay in the *Chronicle of Higher Education* that said something politically incorrect about the famous staircase scene in the film, *Gone with the Wind*. [...] My casual acceptance of the women who find Rhett Butler so attractive was not to be forgiven. I never recovered my reputation as a reliable member of the sisterhood. » (Christina SOMMERS, « Who Stole Feminism? », American Enterprise Institute, 1994).

or Rape? Feminists give a damn ». En recomposant l'échange sous la forme d'une succession d'extraits tirés de chaque texte de Sommers et Friedman, Kuntz recentre la controverse sur cette alternative de caractérisation : celle-ci devient simplement un débat sur ce qu'il arrive à Scarlett O'Hara. L'étude de Taylor est toujours mentionnée, mais tout l'arrière-plan relatif aux affects de réception et à l'approche féministe des désirs des femmes disparaît.

L'article du *New York Times* actualise pourtant une nouvelle fois le débat interprétatif dans son introduction, suggérant la possibilité d'une articulation entre la violence sexuelle réelle et la fiction autour d'une même interrogation sur une société : « Le procès O.J. Simpson est un reflet de la façon dont la violence conjugale hante la société américaine. *Autant en emporte le vent* en serait-il un autre<sup>219</sup> ? »

La relative célébrité de cette controverse explique certainement qu'*Autant en emporte le vent* soit la référence choisie par Eugénie Bastié vingt-ans plus tard pour ouvrir le livre qu'elle consacre aux mobilisations contre les violences sexuelles du mouvement #metoo. Reprenant certaines idées de Paglia comme l'idée que le féminisme constitue un discours rousseauiste idéalisant un état de nature ensuite perversi<sup>220</sup>, la journaliste et essayiste se distingue de Paglia par sa conception beaucoup plus patrimoniale de la culture au sens restreint<sup>221</sup> et elle transfère dans le débat public français les positions des libertariennes du *backlash* des années 1990 en leur donnant une inflexion plus conservatrice<sup>222</sup>. C'est donc chargé d'une histoire polémique que s'ouvre le préambule « Rhett Butler au tribunal » dans un tout nouveau contexte :

Au-dessus du bureau sur lequel j'écris ces lignes est accrochée une affiche originale d'*Autant en emporte le vent*. On y voit, serti de pourpre flamboyant, le superbe Rhett Butler (Clark Gable) emportant dans ses bras la gracieuse Scarlett O'Hara, lascive et à demi évanouie. L'image, extraite du chef d'œuvre du cinéma américain, renvoie à ce qui pourrait s'apparenter à une scène de viol. Rhett est saoul et accable l'égoïste Scarlett de reproches. Elle a gâché sa vie en l'épousant alors qu'elle persiste à rêver au beau et blond Ashley. Il l'insulte. Elle s'enfuit. Il la rattrape, l'embrasse de force au pied d'un escalier monumental tapissé de velours carmin et l'enserme dans ses bras. Elle se débat. Il la soulève et l'emmène malgré elle dans la chambre conjugale. Le lendemain, au petit-déjeuner, la voici qui chantonne.

219. « The O.J. Simpson trial is one reflection of how domestic violence haunts American society. Is "Gone With the Wind" another ? » (Tom KUNTZ, « Rhett and Scarlett : Rough Sex Or Rape ? Feminists Give a Damn », *The New York Times*, 19 février 1995).

220. Camille PAGLIA, *Introduction à Personnes Sexuelles* [1990], *op. cit.*, p. 43-44 et Eugénie BASTIÉ, *Le Porc émissaire* [2018], *op. cit.*, p. 73.

221. Paglia intègre par exemple sans difficulté la pornographie comme source de connaissance particulièrement intéressante de la nature : « celle-ci nous montre le cœur dæmonique de la nature, ces forces éternelles qui sont à l'œuvre en dessous et au-delà des conventions sociales » (Camille PAGLIA, *Introduction à Personnes Sexuelles* [1990], *op. cit.*, p. 88). On voit là aussi le contraste avec l'interprétation féministe qui fait de la pornographie une forme particulièrement explicite de la *culture* sexuelle.

222. D'une part, elle fait de mai 68 et plus largement de la « libération sexuelle » le point de départ d'un long travail de sape de la civilisation et de déconstruction des codes amoureux à l'origine d'un retour des pulsions les plus primitives ; d'autre part, cette position s'accompagne d'une critique d'un « rigorisme américain » assimilé à l'éthique sexuelle féministe, auquel Bastié attribue la responsabilité des « brutales décompensations » que signalerait par exemple la prévalence élevée de la victimation sexuelle parmi les étudiantes américaines (Eugénie BASTIÉ, *Le Porc émissaire* [2018], *op. cit.*, p. 65).



Visiblement, la nuit commencée dans la violence s'achève à l'aurore dans le plaisir, et elle n'éprouve le besoin ni de s'en plaindre, ni de porter plainte. C'est au contraire Rhett Butler qui sortira honteux de l'épisode et qui, pris de remords, envahi par le dégoût de soi, finira par quitter la pauvre Scarlett enfin conquise. Merveilleuse et tragique fragilité du désir, opaque à lui-même, tissé de tendresse et de fureur, arborant pour couleurs le rouge et le noir, et non pas le noir et le blanc comme voudrait nous l'imposer l'implacable lumière de la transparence.

Lorsque j'étais adolescente, ce film était mon préféré et j'avoue que pendant longtemps Rhett Butler constitua mon idéal masculin. Je me sentais aussi libre que Scarlett mais ne comprenais pas que cette idiote pût préférer cette vieille guimauve d'Ashley, sorte de Charles Ingalls en uniforme confédéré, au cynique mais aventureux Rhett avec qui au moins on ne devait guère s'ennuyer. Les mauvaises langues liront dans cette passion de jeunesse une prédilection précoce pour la soumission, expliquant ma défense acharnée du patriarcat. Aurais-je été malgré moi dressée à la domination par une culture du viol toute hollywoodienne ? Je ne le crois pas et ce d'autant moins que jamais l'image de Rhett Butler montant l'escalier ne m'inclina à choisir des hommes brutaux ou tyranniques. Pourquoi alors raconter ce qui relèverait simplement de l'anecdote ? Parce que, après la vague *Me Too*, la fièvre iconoclaste du féminisme puritain s'est étendue jusqu'aux œuvres d'art qu'il conviendrait désormais de purger de la moindre référence à une culture archaïque et révolue, coupable de tant de dégâts. Songeant donc à ce bon vieux Rhett, il m'est apparu qu'aujourd'hui il aurait été balancé par Scarlett sur Twitter et aurait échoué à la une d'un hebdo racoleur avant d'être traîné devant un tribunal, tel un porc émissaire. Pire, *Autant en emporte le vent* n'aurait pas pu être écrit ni réalisé<sup>223</sup>.

Ce discours antagoniste qui analyserait les goûts esthétiques de l'essayiste antiféministe en y voyant une cause ou un signe annonciateur de son antiféminisme fait écho aux termes antérieurs de la polémique entre Friedman et Sommers. L'attachement au film *et* à la virilité incarnée par Rhett Butler est proclamé comme une position attaquée qu'il faut défendre contre les « mauvaises langues » : cette relation au film et à son personnage ne relève pas de l'aliénation à la domination masculine et n'empêche aucunement d'être une femme libre. L'introspection évoque dans le même temps une deuxième ligne d'interprétation féministe qui n'était pas présente dans la controverse : celle d'un effet de socialisation, ici plutôt d'un effet de conditionnement, à tolérer les violences sexuelles et à trouver désirable l'agressivité masculine. On voit aussi l'expression « culture du viol » désormais intégrée dans l'espace de discussion polémique sur les représentations de la violence sexuelle.

On peut s'étonner de la description de la scène : la paraphrase narrative est étonnement très proche des paraphrases des féministes et met parfaitement en évidence les éléments sémantiques qui marquent la contrainte et le refus (« il l'embrasse de force », « malgré elle », « elle se débat »). Du point de vue strict de l'action narrative, la caractérisation de la scène comme viol n'est pas contestée : en fait, elle n'est tout simplement pas discutée et la décision interprétative est suspendue. La scène « renvoie à ce qui *pourrait s'apparenter* à une scène de viol » : il s'agit d'une relation de ressemblance, et cette ressemblance se joue de façon indirecte, comme hors du film. C'est donc davantage l'inadéquation des cadres interprétatifs féministes que suggère cette introduction, en opposant au langage judiciaire de la plainte le langage de l'art : l'art est ici décrit comme le lieu des contradictions, de l'opacité et des

---

223. *Ibid.*, p. 13.

excès où se révèle quelque chose du désir, par opposition à des cadres de pensée associés au manichéisme et à l'illusion de la transparence. L'écart entre la scène de l'escalier et « l'après » (le réveil de Scarlett, la honte de Rhett) ne sert pas à contester la violence de la scène de l'escalier mais à faire du glissement entre violence et plaisir d'une part, des réactions opposées de Scarlett et de Rhett d'autre part une contradiction signifiante, un mystère tragique autour du désir que peut tenter d'approcher l'art.

L'œuvre est-elle alors protégée par une frontière qui isole les enjeux de l'art des comportements humains réels? L'ambiguïté présente chez Sommers entre désirs face à la fiction et désir de comportements réels (d'actualisation) n'est plus vraiment présente au terme de cette description d'un espace artistique dominé par l'excès et le tragique. Pourtant, le commentaire est tissé de métalepses qui semblent simultanément instaurer et nier cette frontière.

L'introduction introduit en effet à côté de l'œuvre un contexte et des actualisations : la nécessité dans le contexte du mouvement #metoo de défendre l'art face à la « la fièvre iconoclaste du féminisme » qui en ignore les spécificités; l'idée que ce contexte crée une forme de censure pour les œuvres contemporaines (« *Autant en emporte le vent* n'aurait pas pu être écrit ni réalisé »). Pourtant, si ce féminisme est « puritain », ce n'est pas seulement en tant qu'il est iconoclaste : la métalepse oppose clairement une culture ancienne dans laquelle Scarlett « n'éprouve le besoin ni de s'en plaindre, ni de porter plainte » et un mouvement contemporain dans lequel sa réaction serait différente et où Rhett « aurait été balancé par Scarlett sur Twitter et aurait échoué à la une d'un hebdo racoleur avant d'être traîné devant un tribunal ». L'effet métaleptique est saisissant et efficace; le vocabulaire utilisé suppose aussi dans le contexte du mouvement #metoo un rejet clair de la prise de parole publique, médiatique et judiciaire des victimes de violences sexuelles — qui est effectivement le cœur de l'essai.

La controverse s'exporte donc, mais ses contours et ses enjeux se transforment dans le contexte français et dans un nouveau moment du mouvement féministe contre le viol. Ce contexte français est particulièrement propre à structurer les controverses autour d'une tension entre art et morale ou entre art et politique, jouant encore et encore la question de l'autonomie du champ artistique. C'est en effet en interrogeant cette tension qu'éclate la controverse sur l'interprétation du *Blow up* d'Antonioni.

## 6.2. « Revoir *Blow up* » à l'aube du mouvement #metoo

Si la controverse entre Sommers et Friedman sur *Autant en emporte le vent* acquiert une médiatisation conséquente à partir d'un espace initial universitaire, l'article de Laure

Murat « “Blow Up”, revu et inacceptable » est lui publié dans la presse généraliste, en l’occurrence dans le journal *Libération*, en décembre 2017. Dans ce texte, Laure Murat décrit sa perception nouvelle lors d’un visionnage du film d’Antonioni du sexisme du personnage principal du film, que cristallise la perception neuve au prisme du viol d’une séquence du film où le photographe reçoit chez lui deux jeunes mannequins. Cette tribune entraîne à sa suite un ensemble de textes épars — tantôt des réponses, tantôt des mentions, tantôt des approfondissements sans parler des interventions ultérieures de Laure Murat, dans la presse mais aussi dans certains espaces universitaires.

L’article initial se situe aux limites du corpus : entièrement consacré à *Blow up*, il se rapproche à cet égard du discours critique. Dans le même temps, c’est le contexte de l’affaire Weinstein à l’automne 2017 qui justifie l’existence même de ce commentaire et sa publication comme tribune dans *Libération*, journal dans lequel Laure Murat assure une chronique mensuelle : Laure Murat n’est ni critique de cinéma ni chercheuse en études cinématographiques ; l’article qu’elle écrit est publié dans la rubrique « opinions » et non dans la rubrique « culture ». Autrement dit, c’est paradoxalement un article d’actualité à propos d’un film de 1966. En effet, il s’agit pour Laure Murat de construire le moment #metoo à partir d’un exercice de visionnage, pour ancrer sa réception dans une temporalité politique significative. Intéressée de longue date par la valeur de la relecture, activité à laquelle elle a consacré un ouvrage d’entretiens avec des écrivain-es<sup>224</sup>, Murat indique avoir intitulé initialement son texte « Revoir *Blow up* », le titre ayant été amendé à tort par le journal.

Laure Murat justifie le choix du film lui-même par un concours de circonstances : l’affiche qui accompagne l’invitation pour une programmation de cinéma italien dans une cinémathèque de Los Angeles, ville où elle enseigne. Jamais cité jusque-là (à ma connaissance) au titre de l’analyse des représentations de la violence sexuelle dans les écrits féministes, *Blow up* est pourtant un exemple particulièrement riche que Laure Murat fait fonctionner à de multiples niveaux :

1. Le personnage principal, photographe qui travaille avec de jeunes mannequins, permet un parallèle implicite mais immédiat avec le producteur Harvey Weinstein qui travaille avec de jeunes actrices. Ne pas avoir vu de viol dans *Blow up* répond ainsi au fait de n’avoir pas vu les violences sexuelles commises à grande échelle dans un milieu professionnel et artistique fortement médiatisé.
2. Unanimement célébré comme chef-d’œuvre, le film incarne de surcroît un cinéma dont les qualités formelles et esthétiques font toute la valeur. Interroger *Blow up*, c’est donc questionner ce qui fait l’intérêt, le pouvoir et la valeur de l’art.
3. *Blow up* est couramment interprété comme un film réflexif, sur le cinéma, qui interroge le regard que porte une caméra sur le monde et les corps au prisme d’une

224. Laure MURAT (dir.), *Relire. Enquête sur une passion littéraire*, Paris, Flammarion, 2015.

possible violence de ce regard.

4. L'intrigue du film repose sur « un crime que personne n'a vu et que le photographe a capté sans le savoir<sup>225</sup> », ce qui permet à Laure Murat de glisser du meurtre que le photographe a cru capter au viol qu'Antonioni a pu filmer sans que personne ne le voie. Redoublant la réflexivité du film en y ajoutant le niveau de la réception, Murat à cet égard inscrit habilement sa réflexion dans la continuité de celle d'Antonioni : une réflexion sur un point aveugle dans la réception d'un film sur un point aveugle<sup>226</sup>.
5. *Blow up* incarne une décennie, un lieu et une sous-culture très étroitement associés à l'idée d'une « libération sexuelle », qui n'a pas encore reçu sa critique par le mouvement féministe. Il organise en même temps une durée suffisamment longue pour inscrire la réflexion dans la temporalité historique, et ainsi « analyser la capacité de résistance d'une œuvre à l'épreuve du temps et sa force à l'aune de l'évolution de la société<sup>227</sup> ».

La chronique de Murat connaît une diffusion importante et un grand nombre de textes vont y répondre ou la citer à titre d'exemple dans les mois puis les années suivantes. Ces textes vont se saisir de la chronique selon deux modalités principales : d'une part, une majorité de textes va citer le propos à l'intérieur d'un discours bien plus large sur le mouvement #metoo et son rapport à l'art, répondant à la dimension d'actualité du texte et à ses interrogations sur la réception ; d'autre part, quelques textes l'appréhenderont pleinement comme *discours critique*, comme une analyse de *Blow up* à réfuter, nuancer ou prolonger.

### 6.2.1. *Blow up* inacceptable, ou ce qui ne tourne pas rond avec #metoo

En peu de temps, le texte devient l'exemple favori d'articles qui s'inquiètent d'un retour du puritanisme, de la censure ou du politiquement correct en particulier dans le domaine artistique.

Dès le 21 décembre 2017, une revue de presse de *Valeurs Actuelles* mentionne le « prêche incendiaire » en concluant : « Au XXI<sup>e</sup> siècle, ce n'est plus dans les églises qu'il faut chercher les bigotes<sup>228</sup> ». Le 9 janvier 2018, *Le Figaro* fait référence au texte de Murat dans un article intitulé « Quand le politiquement correct réécrit les classiques » au milieu d'autres « attaques féministes contre les œuvres ». Le commentaire de *Blow up* est alors inscrit dans une série qui le rapproche d'une mise en scène de *Carmen* à Florence proposant une fin

225. Laure MURAT, « “La posture d'Adèle Haenel a fait l'effet d'une déclaration de guerre entre un monde à quai, que je veux croire moribond, et un monde en route.” », dans *L'Humanité*, 7 mars 2020.

226. Laure MURAT, « “Dire ce que l'on voit, voir ce que l'on voit” (C. Péguy). Entretien avec Gabrielle Houbre et Florence Lotterie », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 20-21, CNRS Éditions, 30 septembre 2021, p. 161-171.

227. *Ibid.*

228. Basile DE KOCH, « Suivez le Buzz ! », *Valeurs Actuelles*, 21 décembre 2017.

alternative pour laisser vivre le personnage principal, et de la critique par une mère de famille britannique de la présence à l'école de *La Belle au bois dormant* — en réalité d'une réécriture contemporaine — au motif du non-consentement de la princesse<sup>229</sup>. Le 12 janvier 2018, *Le Figaro* décline cette série en l'élargissant à la peinture avec « Bizet, Antonioni, Balthus... les ravages du littéralisme culturel », s'inquiétant d'une modalité de lecture fondée sur « l'idée absurde que la fiction est vraie, que l'imaginaire est réel comme un acte<sup>230</sup> ». Cette lecture risque en effet selon l'auteur de priver l'art et la culture de sa substance, de ses potentialités humaines, de son étrangeté au profit de bons principes moraux consensuels (comme le consentement). Le 20 janvier 2018, dans *Le Soir*<sup>231</sup>, on décrit un retournement culturel cinquante ans après 1968 « pour le meilleur [...] et pour le pire », le pire s'incarnant en une « nauséabonde chasse aux sorcières [qui] n'épargne ni les exagérations ni parfois les erreurs tragiques » : c'est le texte de Laure Murat qui en donne le premier exemple. Dans cette évolution, c'est en particulier l'affaire Weinstein qui « vient de siffler la fin de la récréation ». Le 3 mars 2018 dans *Le Figaro*, c'est au tour de Pascal Bruckner de citer celle qui affirme que « le film *Blow-Up* doit désormais être regardé comme une incitation au viol » dans un entretien où il déplore plus largement un « néopuritanisme » du mouvement féministe contre les violences sexuelles dont le souci d'« épuration esthétique » serait l'un des marqueurs<sup>232</sup>. Emblématique de l'articulation entre la critique d'excès dans la condamnation de certaines violences sexuelles et celle de mobilisations féministes dans la sphère de l'art, réunies dans une même « vague purificatoire », la tribune publiée le 17 janvier 2018 dans *Le Monde*, « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle » cite elle encore l'évaluation de *Blow up* parmi les multiples preuves d'un « révisionnisme » et d'une menace de #metoo sur l'art<sup>233</sup>.

À l'articulation problématisée par les féministes entre violences sexuelles réelles et représentations culturelles répondent en fait deux discours légèrement différents et qui ne pourraient pas se fondre tout à fait sans créer de contradiction : d'un côté, lorsque c'est spécifiquement la critique des œuvres qui est visée, il s'agit de dire l'illégitimité de la lutte (légitime) contre les violences sexuelles à s'attaquer à l'art, en mettant en avant tantôt sa différence ontologique avec la réalité, soit en soulignant ses potentialités de dévoilement que limiterait une conception morale de l'art. De l'autre, l'idée d'excès du mouvement féministe touche aussi bien le rapport à l'art que la conceptualisation des violences sexuelles réelles

229. Eugénie BASTIÉ, « Quand le politiquement correct réécrit les classiques », *Le Figaro*, 9 janvier 2018.

230. Marin DE VIRY, « Bizet, Antonioni, Balthus... les ravages du littéralisme culturel », *Le Figaro*, 12 janvier 2018.

231. Nicolas CROUSSE, « De 1968 à 2018, la culture a changé de planète », *Le Soir*, 21 janvier 2018.

232. Pascal BRUCKNER, « “Le nouveau puritanisme ne diabolise plus la femme, mais l'homme” », dans *Le Figaro*, 2 mars 2018.

233. Sarah CHICHE *et al.*, « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 9 janvier 2018.

et les normes sexuelles féministes. Ainsi, Pascal Bruckner dénonce, avant les « nouveaux censeurs » de l'art, les normes de consentement du règlement d'Antioch et l'intégration dans le discours féministe de ce qui ne relève que « des regards insistants, de la drague lourde, voire des insultes » ou du compliment, au détriment des « vraies victimes ». La tribune du *Monde* reproche elle aussi au mouvement de lutte contre les violences sexuelles de ratisser trop large, et réaffirme la distinction entre le viol ou l'agression sexuelle et « la drague insistante ou maladroite [qui] n'est pas un délit », excluant du champ des agresseurs ceux qui « n'ont eu pour seul tort que d'avoir touché un genou, tenté de voler un baiser, parlé de choses « intimes » lors d'un dîner professionnel ou d'avoir envoyé des messages à connotation sexuelle à une femme chez qui l'attraction n'était pas réciproque. »

Dans ces textes qui critiquent le commentaire de Laure Murat sur *Blow up*, les positions avancées vis-à-vis du mouvement de lutte contre les violences sexuelles ne sont donc pas tout à fait monolithiques : l'article du *Soir* lui est par exemple plutôt favorable, la tribune du *Monde* et l'entretien donné par Pascal Bruckner lui sont clairement hostiles. Beaucoup n'abordent pas la question de la lutte contre les violences sexuelles et n'ont donc pas à se positionner sur ce sujet puisqu'il s'agit alors simplement de défendre les droits de l'art.

Aucun de ces textes n'engage ainsi de discussion interprétative précise sur le film d'Antonioni — d'autant que le texte de Laure Murat est généralement réduit à un résumé voire une caricature rapide. Pourtant, les valeurs prêtées à l'art pour le défendre ne sont pas strictement séparées d'interprétations un peu plus larges de la sexualité et de la violence. Marin de Viry concède ainsi que à propos de *Blow up* « il est vrai que la question du consentement de ses partenaires n'est pas la préoccupation centrale du personnage principal » sans jamais utiliser le terme de viol ou d'agression qui n'est pas discuté. Pourtant, il oppose à la critique une longue description de la valeur de l'art qui « colore » la question des violences sexistes et sexuelles :

Que fait l'art, le vrai ? Il va profond et il va large. Quand il va profond, il ne ramène pas que des bonnes nouvelles de son filet. Il ramène par exemple la jalousie — Bizet. Il ramène, par exemple, la libido en roue libre — Antonioni. [...] Quand il va large, il touche universellement. Pour rappeler des évidences : l'art dit universellement que nous ne sommes pas parfaits, que nous sommes changeants, que nous sommes mortels, et il décrit toutes les choses étranges qui en résultent.

Sommes-nous à ce point devenus des touristes dans un parc d'attractions, constamment en dehors de notre vie réelle, pour que nous ne supportions plus l'étrange, c'est-à-dire nous-mêmes ? L'étrange dans notre expérience réelle, c'est ce qui est à la fois inconnu et présent, là et ailleurs, visible et invisible. L'invisible est-il devenu insupportable et son exil est-il devenu le but de l'art ? Il ne fait pas bon être un mystère, qui est pourtant le sujet de l'art, par les temps qui courent. Comme si tout, dans l'univers intellectuel des bousilleurs de Bizet, d'Antonioni et de Balthus, était d'une parfaite clarté et accessible de plain-pied à une morale où les contradictions, les tensions, les doubles-fonds, la profondeur et l'expérience auraient disparu... Mais pour qui ces gens-là nous prennent-ils ? Pour des gens qui n'ont jamais lu une ligne, ni vécu une minute ? Pour des imbéciles<sup>234</sup> ?

234. Marin DE VIRY, « Les ravages du littéralisme culturel » [2018], *op. cit.*

Derrière l'idée d'une catharsis où « ce qui est représenté sur scène sépare le bon du mauvais » opposée à des lectures taxées de littéralisme, on voit que c'est aussi l'interprétation de la violence sexiste et sexuelle qui est fondamentalement différente des cadres d'interprétation féministes : la violence sexuelle devient « la libido en roue libre », elle semble être la marque d'une imperfection humaine, l'étrange en nous-mêmes, nos contradictions universelles. Autant de sens investis dans l'art qui, lorsqu'ils concernent la violence sexuelle, deviennent difficilement conciliables avec l'analyse féministe : universel contre rapports de genre, étrangeté d'un désir « en roue libre » contre droit d'accès des hommes au corps des femmes, imperfections humaines contre normes culturelles.

L'article de Murat prend donc dans ce premier ensemble une portée médiatique large, plutôt du côté d'une presse conservatrice, et sans nourrir de débat interprétatif précis sur le film d'Antonioni ni se saisir de la réflexion de Laure Murat sur la réception : c'est davantage le rapport du mouvement féministe aux violences sexuelles d'une part, à la culture d'autre part, qui est contesté ou dénoncé. L'interprétation de *Blow up* proposée dans le contexte du mouvement #metoo devient ainsi dans le débat public le symbole d'un excès de ce mouvement, d'un risque tantôt de puritanisme sexuel tantôt de censure artistique.

### 6.2.2. Problèmes interprétatifs et méta-interprétatifs dans la polémique sur *Blow up*

À côté de ces références souvent allusives, quelques textes ont proposé un engagement interprétatif plus approfondi sur *Blow up* tantôt pour contester tantôt pour prolonger l'analyse de Laure Murat. Je propose de les réunir ici pour les analyser conjointement au texte de Murat et cartographier ainsi les enjeux soulevés par la tribune et les positions interprétatives ou méta-interprétatives qui s'y rattachent. Outre la tribune de Laure Murat et les différentes interventions dans lesquelles elle évoque à nouveau cet exemple, le corpus étudié est composé de cinq textes qui la discutent :

- L'article « Faut-il brûler “Blow up”, le chef-d'œuvre d'Antonioni ? » de Serge Kaganski, critique de cinéma, publié le 15 décembre 2017 dans *Les Inrockuptibles*, en réponse directe à la tribune de Laure Murat.
- La chronique « Antonioni out ! » écrite par Thomas Clerc, universitaire spécialiste de littérature et chroniqueur régulier pour *Libération*, qui propose une réponse le 22 décembre 2017, une semaine après la publication du texte de Murat dans le même journal.
- L'article « #metoo et la galanterie à la française » publié dans *Études* en mars 2019, que l'on doit à Camille de Villeneuve, romancière et spécialiste de philosophie. Faisant écho aux interventions médiatiques conjointes de Laure Murat et de Michelle Perrot

à propos de la « galanterie à la française » en octobre 2018, l'article intègre une courte discussion de la lecture de *Blow up*.

- Le chapitre « Le viol » dans l'essai d'Iris Brey *Le Regard féminin* paru en 2020, où la critique de cinéma discute brièvement l'interprétation de *Blow up* par Laure Murat.
- L'article « Adaptation, translation and indeterminacy in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* : Towards a third space of representation » de Laurence Besnard-Scott, paru cette fois en 2020 dans une revue d'études cinématographiques. L'article discute le geste de Laure Murat dans sa conclusion uniquement.

Que disent alors de l'art et des violences sexuelles les textes qui, en réponse à Laure Murat, s'engagent dans une analyse du film d'Antonioni ? Quelles opérations interprétatives et méta-interprétatives sont engagées dans le même temps dans l'analyse d'une séquence cinématographique ?

Le débat interprétatif sur *Blow up* noue ensemble une série de questions que l'on peut ordonner par élargissement progressif des enjeux. Premièrement, y a-t-il viol dans la séquence qui met en scène deux mannequins chez le photographe ? Deuxièmement, cette scène et le film dans son ensemble manifestent-ils un positionnement idéologique vis-à-vis des violences sexuelles et comment ? Troisièmement, quelle articulation se joue dans l'interprétation entre forme et contenu narratif ? Quatrièmement, sur quels aspects doit-on évaluer l'intérêt, la valeur du film ? Cinquièmement, qu'est-ce que le sens d'une œuvre cinématographique et quelle relation ce sens entretient-il avec le monde ?

Y a-t-il viol dans la séquence commentée ?

Les textes font apparaître trois interprétations en réponse à cette question : Laure Murat et Camille de Villeneuve parlent de viol, Thomas Clerc et Serge Kaganski s'opposent à cette interprétation en proposant ou non une autre description du contenu narratif, et Iris Brey écarte le mot « viol » pour parler d'agression sexuelle.

Regardons de plus près les paraphrases narratives de la séquence que proposent Laure Murat avant d'utiliser le mot « viol » et Camille de Villeneuve pour le justifier :

Cette atmosphère de brutalité culmine dans une scène centrale, restée célèbre, où le photographe se rue sur deux jeunes filles (Jane Birkin et Gillian Hills), les déshabille de force, en les jetant sur de longs papiers mauves déroulés, qui servent de fond aux prises de vue. Dans une mer de papier violette et une série de froissements mêlés de cris, on voit deux femmes terrifiées et bientôt entièrement nues, luttant et riant nerveusement, sous les assauts d'un homme qui les moleste. Elles sont mannequins, elles rêvent d'être photographiées par « le » photographe à la mode, elles se défendent, puis, dans un retournement subreptice, participent à la lutte en déshabillant l'agresseur. Elles résistent et cèdent, d'une façon douloureusement indiscernable, et c'est là toute l'atrocité de la scène. [...] Après une ellipse, elles se relèvent, se rhabillent. Le photographe leur ordonne en criant de revenir le lendemain. Elles ne répondent pas mais on sait, à leur attitude soumise, qu'elles acceptent<sup>235</sup>.

235. Laure MURAT, « "Blow Up", revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017.



comme Laure Murat l'écrit, elles sont victimes d'un viol (le photographe dénude de force Jane Birkin, il lui tire les cheveux, la saisit de force et la jette à terre, avant de faire de même avec son amie qu'il empêche de sortir en lui barrant l'accès à la porte). [...] Jane Birkin force son amie à se déshabiller, elle lui fait à son tour violence dans un mimétisme que le cinéaste érotise ; et le photographe, après avoir retiré de force leurs collants aux filles, est à son tour dénudé par elles, unique geste de résistance qui leur permet, dans l'affaire, de n'être pas complètement soumises<sup>236</sup>.

Bien que Villeneuve cite Murat, sa description est en réalité assez différente dans le découpage de la séquence en actions et moments successifs. Avant de revenir sur ce point, regardons ce qu'elles ont en commun.

Dans ces deux résumés, la paraphrase narrative de la scène s'arrête sur une série d'actions contraignantes très précises : déshabiller de force (ce qui ne s'applique pas à l'action subie par le photographe ici), jeter à terre, empêcher de sortir, barrer l'accès de la porte, ordonner en criant. D'autres ont une valeur plus résumptive : assaillir, molester, faire violence. L'interprétation de la violence est complétée par la lecture de manifestations de résistance : les jeunes filles « se défendent », « résistent et cèdent ».

La contrainte est marquée par l'interprétation narrative en termes de peur (elles sont « terrifiées ») de certaines expressions : les cris, les rires « nerveu[x] ». Ce qui risquerait d'être interprété dans l'ordre du jeu reçoit ainsi une autre interprétation, dans l'ordre de la gêne, du malaise, de la vulnérabilité.

On voit aussi dans ces paraphrases narratives un souci de motiver les réactions des jeunes filles, en particulier lorsqu'elles « participent » : cette participation soit à l'interaction soit à la violence ne remet pas en cause la caractérisation comme viol, mais reçoit d'autres explications. Dans la paraphrase de Villeneuve, c'est la théorie de la violence mimétique qui transparaît derrière le retournement de la violence d'une jeune fille sur l'autre et lui donne sens. Chez Laure Murat en revanche, le relais de la violence sexuelle par le premier mannequin disparaît purement et simplement (alors que c'est bien elle en réalité qui jette sa camarade sur le papier violet) : le photographe semble agresser les deux jeunes filles en même temps et la réaction des mannequins est résumée comme si elles ne faisaient qu'un seul corps face à Thomas. Le découpage de la séquence est aussi plus contraint chez Murat puisque toute l'action est concentrée autour du papier violet, là où Villeneuve reste plus vague.

Une des difficultés de l'interprétation de la scène réside dans l'interprétation de la participation active des jeunes filles dans la fin de la séquence : s'il s'agit vraiment d'un viol, pourquoi rient-elles, pourquoi participent-elles et déshabillent-elles le photographe ? Dans le texte de Laure Murat, l'interprétation de cette progression s'appuie sur la description d'une situation qui convoque implicitement les témoignages des victimes d'Harvey Weinstein rendus publics les mois précédents le texte : « Elles sont mannequins, elles rêvent

236. Camille DE VILLENEUVE, « #MeToo et la galanterie à la française », *Études*, mars, n° 3, 2019, p. 43-54.

d'être photographiées par "le" photographe à la mode ». Ce contexte vient poser l'inégalité sur laquelle s'imprime la participation au terme d'une série d'actes contraints, sans remettre en cause le terme de viol. Cette même action, chez Villeneuve, reçoit encore une autre interprétation : ce n'est plus la violence mimétique, mais une forme de résistance motivée psychologiquement par le besoin de conserver une agentivité à l'intérieur de cette contrainte — participer activement puisque la seule alternative serait une soumission totale.

Le conflit interprétatif repose en effet en partie sur l'interprétation de cette progression narrative d'actions contraignantes imposées aux jeunes filles vers des actions sexuelles apparemment volontaires de leur part. Cette difficulté est levée différemment par Iris Brey qui interprète la séquence à partir d'un autre découpage narratif : « J'ai revu *Blow-up* et je n'ai pas vu de viol dans cette scène », explique-t-elle à propos de la scène du « papier violet ». Pour caractériser le contenu narratif, Iris Brey appréhende donc la séquence en distinguant d'abord la scène dans la salle du portant et la scène sur le papier violet dans le studio lui-même. C'est la première scène qui reçoit la caractérisation narrative d'agression sexuelle lorsque le photographe « arrache la bretelle de Birkin pour découvrir sa poitrine », sans impliquer l'ensemble de la séquence, y compris l'ellipse du rapport sexuel. La scène sur le papier violet, elle, peut alors être racontée différemment :

Alors qu'elles se chamaillent au sol sur du papier violet, lequel se froisse et enveloppe leurs corps, le photographe arrive, tire sur leurs collants, et elles se retrouvent totalement nues dans une atmosphère « hystérique », mêlée de rires et de cris. Sur ce papier violet froissé, elles déshabillent à leur tour le photographe, comme des furies, dans un mélange d'agressivité et d'hilarité<sup>237</sup>.

La discontinuité narrative ici devient assumée et ne pose plus de problème réel. On voit bien dans cette nouvelle description plus restreinte et localisée contraste avec des paraphrases qui multipliaient les actions coercitives. Le glissement de l'agression sexuelle initiale à l'agression réitérée par le mannequin puis à la « chamaillerie » sur le papier violet ne trouve pas d'explication ni de frontière nette, mais une difficulté est levée d'elle-même en séparant narrativement ces différents moments de la séquence.

En revanche, lorsque les textes écrits en réponse à la tribune de Murat rejettent la caractérisation de la séquence comme viol sans la remplacer par une autre catégorie de violences sexuelles, c'est de façon très allusive : cette interprétation concerne les articles de Thomas Clerc et de Serge Kaganski, publiés quelques jours après celui de Murat.

Serge Kaganski, pour qui « y voir un viol, c'est pousser le bouchon », propose une correction avec un terme de substitution pour caractériser le contenu narratif : « il s'agit d'un jeu sexuel certes un peu brusque mais où les deux filles sont autant actives que l'homme<sup>238</sup> ». Une part de la violence est ainsi intégrée par la description « un peu brusque » mais cette

237. Iris BREY, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Média Diffusion, 2020, p. 96.

238. Serge KAGANSKI, « Faut-il brûler "Blow up", le chef-d'œuvre d'Antonioni ? », *Les Inrocks*, 15 décembre 2017.

violence est symétrisée : chacun·e étant aussi actif·ve que l'autre, il n'y a pas lieu de parler de viol. Les bornes de la séquence ne sont pas explicitées : dans tous les cas, c'est le « jeu sexuel » — l'hilarité et les gestes actifs des jeunes filles — qui l'emporte sur tout autre élément. La circulation du geste d'agression qui permet de décrire l'action violente à partir d'un système de relais et d'une progression disparaît elle aussi au profit d'une appréhension synchronique de la scène.

Thomas Clerc, de son côté, refuse d'entrer dans toute paraphrase narrative de la séquence. La séquence n'est en fait jamais résumée du point de vue de l'action narrative : elle est seulement décrite comme « confusion sexuelle des trois corps<sup>239</sup> » pour désigner un détail extrait du sens général du film par Laure Murat. C'est qu'en effet Thomas Clerc n'avance jamais l'idée que ce qu'il se passe dans cette séquence *n'est pas un viol* mais seulement qu'« il n'y a pas de viol », que ce n'est pas un sujet. Ce faisant, son commentaire opère un recentrement à la fois sur la question de la forme et sur une signification plus évidente de *Blow up* qui décroche du niveau narratif. D'un côté, la caractérisation de viol est en effet reprise dans un sens cette fois figuré — loin de décrire une action narrative, le terme sert à mettre en valeur un thème du film, qui aurait le mérite pour lui, contrairement à la lecture de Murat, de tenir ensemble esthétique et enjeux socio-politiques : « si viol il y a dans *Blow up*, c'est celui de l'art moderne par la mode via la photographie, une affaire aussi bien sociale, esthétique et féministe. » De l'autre, *Blow up* est problématisé comme un film sur « la mise en scène et le rôle du regard », vis-à-vis duquel les éléments narratifs retenus par Murat ne font pas sens : ces éléments deviennent des détails qui n'ont pas lieu d'être interprétés puisqu'ils n'engageraient pas le sens esthétique.

Cette scène et le film de façon plus large se positionnent-ils idéologiquement vis-à-vis des violences sexuelles et comment ?

La question du positionnement idéologique est probablement celle qui est la moins clairement réglée dans le texte de Murat. Elle y est problématisée, mais sans recevoir de réponse définitive : partant du monde narratif du film, Murat parle de « l'étalage d'une misogynie et d'un sexisme insupportables, dont rien ne dit d'ailleurs qu'Antonioni la cautionne personnellement » avant d'ajouter « Mais à quel point un tel traitement ne vire pas à la complaisance ? ». Comment la misogynie, le sexisme et la violence du personnage de l'histoire peuvent-elles alors devenir un problème pour le récit, engager l'œuvre elle-même ? La réponse de Laure Murat comporte deux éléments complémentaires, que l'on retrouve respectivement travaillés dans les textes de Camille de Villeneuve et d'Iris Brey : la portée de l'enchaînement narratif et la question des « choix d'auteur ».

En premier lieu, ce qui fait « l'atrocité de la scène », c'est précisément ce qui semble

239. Thomas CLERC, « Antonioni out ! », *Libération*, 22 décembre 2017.

constituer son ambivalence narrative : « la femme repousse le prédateur jusqu'à tomber dans ses bras ». Or Murat arrache cet enchaînement narratif à l'espace de l'histoire pour le désigner comme stéréotype scénaristique et cinématographique, dans la continuité d'autres représentations de violences sexuelles : « C'est le principe, à plus grande échelle, du "baiser volé" : la femme repousse le prédateur jusqu'à tomber dans ses bras. »

Contrairement aux discours féministes que nous avons pu croiser dans ce chapitre, Laure Murat n'explicite pas la portée idéologique de cet enchaînement en termes de croyance ou de mythe : cette portée reste implicite. La remarque témoigne pourtant de la présence des cadres d'analyse féministes. Au contraire, Villeneuve désigne plus directement « le fantasme masculin du viol, qui veut qu'il soit consenti » pour commenter l'enchaînement narratif de la séquence : l'enchaînement est resitué dans une « culture occidentale » qui organise ses représentations du désir féminin autour du « viol consenti »<sup>240</sup>.

En second lieu, la représentation de violences sexuelles est désignée comme un « choix d'auteur » là où elle pourrait être comprise comme un simple reflet de la société des années 1960. Murat insiste aussi sur le caractère répété des violences sexuelles et sexistes dans le film, répétition qui prend alors la signification potentielle de complaisance. Ce faisant, l'intention qui motive la représentation des violences n'est pas primordiale : concernant les violences sexuelles, le voyeurisme n'est pas contradictoire avec un traitement qui vise à susciter le dégoût pour Murat. Représenter le viol, la domination masculine ou les violences sexistes est un choix de réalisation que Murat peut alors articuler au concept plus ancien de *male gaze*, de Laura Mulvey. En somme, la position idéologique se joue dans un « regard » et pas seulement dans un contenu narratif singulier.

Dans la continuité de cette interrogation, Villeneuve comme Brey vont viser plus explicitement dans leur critique l'érotisation de la scène comme choix d'auteur et de réalisation (là où Murat parlait plutôt d'esthétisation) : Villeneuve évoque une violence mimétique « que le cinéaste érotise » (à propos d'une scène qu'elle qualifie pourtant bien de « magnifique et indispensable »), Iris Brey parle d'« une agression sexuelle *filmée comme un jeu érotique* » (je souligne). À l'appui de cette interprétation d'un traitement esthétique particulier apposé à une action narrative par une certaine façon de filmer, Brey observe et interprète plus largement des mouvements précis de caméra dans l'ensemble de la séquence au prisme de l'objectification des corps féminins, concept lui aussi rattaché à l'élaboration du *male gaze* par Mulvey. Villeneuve de son côté ne dit pas sur quoi repose l'érotisation opérée par le cinéaste<sup>241</sup>.

Les réponses qui critiquent le propos de Murat n'auront au contraire de cesse de rappeler

240. Villeneuve rassemble le mariage forcé, la prostitution et l'agression sexuelle comme trois occurrences d'un même principe.

241. Il est difficile de formuler des hypothèses rigoureuses sans surinterpréter le propos de Villeneuve. On peut simplement noter que l'érotisation s'applique plus précisément au motif de la lutte entre femmes.

la distinction entre le personnage masculin et le cinéaste, et de défendre ce dernier. Thomas Clerc comme Serge Kaganski, alors même qu'ils s'engagent très peu dans l'interprétation de la violence sexuelle, vont proposer dans les faits de lire *Blow up* comme une critique de la masculinité : l'un y voit le récit de « la détumescence d'un coq<sup>242</sup> » contre l'idée d'une masculinité triomphante, l'autre invoque l'ensemble de la filmographie d'Antonioni comme une œuvre qui interroge une crise de la masculinité bourgeoise.

Pour autant, ces commentaires relèvent d'abord de l'hypothèse plus que de l'affirmation forte sur les intentions idéologiques d'Antonioni. En effet, les deux textes dénoncent largement la possibilité même de déterminer une signification idéologique stable des œuvres, tout particulièrement pour le cinéma moderne. On le voit bien dans les propos de Serge Kaganski :

Cette règle est peut-être encore plus vraie s'agissant d'Antonioni, cinéaste moderne : moderne, notamment parce que son regard marque une distance avec ses personnages, ne leur imprime pas une valeur morale absolue (bon ou méchant, ça n'existe pas dans son cinéma qui travaille les zones de gris et le mystère de l'existence). [...] Dans *Blow up*, il montre un photographe de mode qui se conduit en effet comme un petit coq égotiste, macho, désagréable avec ses modèles féminins (mais aussi avec son assistant masculin), mais le cinéaste n'indique jamais s'il en pense du bien ou du mal, laissant le jugement moral à la libre appréciation de chaque spectateur. Non seulement rien ne dit qu'Antonioni approuve son photographe, mais peut-être même qu'il en pense la même chose que Laure Murat, qu'il a précisément voulu montrer une domination masculine odieuse toujours à l'œuvre dans le cool swinging London et dans le milieu de la mode à travers ce photographe imbu de lui-même. [...]

*Blow up* est autant fasciné que distant face à ce swinging London, sa pop, son rock, sa libération sexuelle, et cette fascination critique se retrouve dans le regard posé sur le personnage joué par David Hemmings : le cinéaste ne fait rien pour susciter l'empathie du spectateur pour ce personnage opaque et désagréable.

Dans cette perspective, la question du positionnement idéologique du film vis-à-vis du contenu narratif sera tout simplement non avenue et insoluble, condamnant toute affirmation qui dépasserait l'hypothèse au simplisme et au réductionnisme. L'ouverture d'hypothèses alternatives relève autant de la proposition interprétative que de la volonté de démontrer que celle-ci, invérifiable, est tout autant recevable que l'autre. La précaution fonctionne à un double niveau : l'évaluation des événements narratifs par le cinéaste est inconnaissable, et le regard construit par l'esthétique moderne empêche une catégorisation morale évidente des personnages.

Quelle articulation se joue dans l'interprétation entre forme et contenu narratif ?

On voit que la question de l'interprétation de l'idéologie de l'œuvre suggère que quelque chose se joue dans la forme de la séquence commentée. C'est donc la question plus large de l'articulation entre forme et contenu narratif qui y était amorcée. Selon Laure Murat, cette

242. Thomas CLERC, « Antonioni out ! » [2017], *op. cit.*

question se justifie d'autant plus la tradition critique de *Blow up* privilégie une approche formelle ou spéculaire.

Dans le texte de Laure Murat, la forme à propos de la scène du « papier violet » est d'abord dénoncée comme une forme-écran sur le plan cognitif, un effet visuel marquant qui prend toute la place dans le souvenir précisément au détriment du contenu narratif :

Comment se fait-il que j'avais gardé un souvenir visuel très précis de la lutte sur papier violet, sans me rappeler qu'il s'agissait, tout bonnement, d'un viol ? Comment avais-je pu effacer toutes ces violences et ne garder en tête que des formes sans contenu ?

Voici à nouveau l'interrogation inquiète issue de la relecture ou du visionnage qui fait s'apercevoir que quelque chose n'avait pas été vu. La confrontation de la forme et du contenu engage ici un contraste entre perfection formelle, beauté de la scène, et horreur du contenu narratif. On voit que cette opposition s'entend bien pour Laure Murat en réception, toujours travaillée par les souvenirs et les affects qui ont leur propre éloquence : « c'est un sentiment très inconfortable qui m'a étreinte, mêlant le souvenir d'un choc esthétique, qui demeure, et le dégoût de ce que cela raconte. »

Dans le commentaire que propose Iris Brey, la notion de forme se travaille davantage autour de l'interprétation des mouvements de caméra, celle-ci étant théorisée comme un regard proposé au spectateur ou à la spectatrice. Le projet général de l'essai *Le Regard féminin* est en effet d'intégrer pleinement la forme à la critique féministe de cinéma, ce qui se traduit notamment par une grande attention aux mouvements et à la position de la caméra :

Ici, la triangulation caméra-héros-spectateur.trice est fusionnelle, le *male gaze* circule entre les trois entités. Dès le début de la séquence, les deux mannequins sont objectifiées. La caméra film leurs jambes (et leur culotte) en contre-plongée tandis qu'elles montent les escaliers. Le morcellement du corps a débuté et l'objectification continue lorsque le héros demande à l'une d'elles : « Tu t'appelles comment ? Oh oublie, à quoi ça sert un nom ? Comment on t'appelle, au lit ? » Puis, au moment où le personnage incarné par Jane Birkin se change, la caméra s'installe dans l'embrasure de la porte, nous plaçant dans une position de voyeur. Dans le plan suivant, la caméra cachée devient active et, à l'épaule, se met à tourner autour de Birkin comme si elle désirait à tout prix avoir accès à ses seins. Elle rôde, tel un rapace qui a repéré sa proie. C'est alors que le héros surgit et devient actif lui aussi : il arrache la bretelle de Birkin pour découvrir sa poitrine. La caméra et le personnage traitent le personnage féminin comme un objet dont on s'empare et nous devenons témoins d'une agression sexuelle filmée comme un jeu érotique.

L'analyse est guidée par le cadre théorique du *male gaze* de Laura Mulvey<sup>243</sup> dont les analyses du morcellement des corps et du voyeurisme sont ici présentes en filigrane. La description qu'Iris Brey fait de la séquence alterne actions narratives et description de la forme, voire de la caméra comme un personnage supplémentaire qui crée un relais du personnage masculin. C'est cette caméra qui fait que ce qui a lieu dans le monde fictionnel (« une agression sexuelle ») paraît sous un autre jour (« un jeu érotique »). Ce partage suppose évidemment de faire reposer sur la caméra beaucoup de ce qui pourrait contribuer

243. Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, septembre 1975, p. 6-18.

à créer ce jeu érotique : les rires des acteurs-rices et donc des personnages par exemple sont-ils une façon de filmer ?

Là où Murat comprend la forme comme ce qui fait écran lorsqu'elle est fétichisée ou sacralisée, Brey cherche davantage à intégrer la mise en scène pour articuler esthétique et analyse du genre sans se cantonner à l'analyse du scénario. Cette analyse répond notamment à l'expression de Kaganski qui parle de « jeu » pour requalifier la scène commentée par Murat. Pour Brey, aller au bout de l'analyse de la forme amène une conclusion légèrement différente car la mise en scène signifie les rapports de pouvoir : « la mise en scène nous indique qu'il est question avant tout d'un jeu, certes, mais d'un jeu de pouvoir lié au genre. Les femmes ne sont pas filmées de la même manière que l'homme<sup>244</sup>. »

Iris Brey semble donc retourner l'accusation faite à l'analyse féministe d'ignorer la forme : elle fait ainsi de l'effet-écran quelque chose qui est produit par la forme (l'érotisation) mais qui ne fait écran que tant qu'on oublie d'analyser la forme :

En oubliant d'interroger comment les rapports sexuels et les dynamiques de pouvoir au cœur du sexe sont filmés, on en vient à ne pas voir qu'on assiste à une agression sexuelle, tout simplement parce que la caméra l'érotise<sup>245</sup>.

Concédonsons que ce mouvement a quelque chose de paradoxal : la mise en scène ici signifie en même temps qu'elle masque, révèle et cache simultanément l'agression sexuelle.

Qu'est-ce qui fait l'intérêt, la valeur du film ?

Le geste de Laure Murat construit partiellement sa rhétorique sur un geste iconoclaste. Si celle-ci doit superficiellement beaucoup à la modification du titre apportée par *Libération* et à l'introduction du mot « inacceptable », elle repose plus profondément sur la mise en scène de la chute d'un chef-d'œuvre lors du visionnage.

Face à cette chute au regard des critères d'évaluation féministe, Thomas Clerc comme Serge Kaganski réaffirment la valeur du film : c'est pour Kaganski « un film indispensable pour toute personne aimant l'art cinématographique et curieuse de savoir ce qu'est une œuvre qui résiste magnifiquement à l'épreuve impitoyable du temps<sup>246</sup> » tandis que Thomas Clerc oppose à l'analyse féministe « l'infinie richesse d'un film si beau ». La réaffirmation de la valeur se fait aussi, par contraste, par la mention d'objets culturels particulièrement illégitimes apparemment épargnés par la lecture féministe : Thomas Clerc suggère qu'« attaquer le nazisme culturel d'une série comme *Les Marseillais* (sur W9, fascinant) est autrement plus risqué », Laurence Besnard-Scott se demande « ce que cela dit de notre époque, lorsque des films comme *Blow up* sont jugés "inacceptables" alors que des émissions

244. Iris BREY, *Le Regard féminin* [2020], *op. cit.*, p. 98.

245. *Ibid.*, p. 100.

246. Serge KAGANSKI, « Faut-il brûler "Blow up" ? » [2017], *op. cit.*

de télé-réalité sont célébrés pour leur prétendue valeur socioculturelle<sup>247</sup> ».

Ce faisant, ils affirment aussi que c'est ailleurs qu'il faut chercher la valeur du film et que les critères d'évaluation de Laure Murat sont inadéquats. Serge Kaganski s'inquiète ainsi qu'au lendemain de l'affaire Weinstein, le cinéma soit la « victime collatérale de cette grande avancée dans les relations hommes-femmes » et tente de réaffirmer contre Laure Murat une conception cinéphile de la valeur. Cette conception se dit d'emblée incompatible avec un projet de désacralisation de l'esthétique, qui doit rester la valeur cardinale :

Cette phrase-là laisse abasourdi. « *Désacraliser l'esthétisme* », c'est vider l'art de sa substance, de sa raison d'être, c'est vouloir tuer l'art en le réduisant à du journalisme, à du commentaire sociologique, à de la rhétorique politique ou morale dénuée de tout effort de transfiguration.

Si le commentaire de Laure Murat semble effectivement menacer la reconnaissance de la valeur du film, c'est aussi parce que son article, aux yeux de Kaganski, « rédui[t] à néant l'ambiguïté, la part de mystère, qui fait souvent le prix des œuvres artistiques ». À cet égard, on peut penser que toute affirmation trop définitive dotée d'une valeur axiologique risquerait justement de se heurter à ce postulat d'ambiguïté. Chez Thomas Clerc aussi, c'est « humilier le film d'Antonioni que de lui assigner une signification précise ». Là aussi, l'interprétation trop affirmative semble directement menacer ce qui fait la dignité du film, c'est-à-dire précisément de ne permettre que des hypothèses prudentes. De même, pour Laurence Besnard-Scott, c'est ce qui peut sembler dérangeant qui fait la valeur du travail du cinéaste, qui « travaille dans les zones grises et les mystères de l'existence<sup>248</sup> ». L'originalité de l'exploration artistique peut être investie d'une valeur émancipatrice propre : pour Thomas Clerc, *Blow up* fait partie des « films qui loin de reconduire une quelconque domination ont participé à la libération des imaginaires ».

Serge Kaganski ajoute à cette valeur de l'ambiguïté une valeur cathartique qui justifie l'intérêt du cinéma, paradoxalement fondée cette fois sur une axiologie exacerbée :

On va au cinéma pour voir des gens s'aimer, triompher d'épreuves, porter haut le Bien, mais aussi éventuellement pour les voir se détester, se trahir, s'entretuer et semer le Mal, on y va pour voir des héros ou héroïnes mais aussi des bad girls et des bad boys, on y va pour voir et ressentir tout le spectre émotionnel possible y compris la peur ou l'inquiétude, pour y sublimer toutes nos mauvaises pensées et mauvaises pulsions, toutes nos angoisses, parce qu'elles reflètent nos vies ou au contraire parce qu'on ne tient pas à les vivre dans la vraie vie.

Là aussi, cette valeur cathartique se pense incompatible avec une critique axiologique des actions des personnages, puisque la catharsis pose d'emblée le cinéma comme une interface non seulement inoffensive mais qui sublime pulsions, angoisses et mauvaises pensées. On

---

247. « what does it tell us about our times when films such as *Blow-Up* are deemed “unacceptable” while the shallow spectacle of reality TV shows are celebrated for their so-called sociocultural values? » (Laurence BESNARD-SCOTT, « Adaptation, translation and indeterminacy in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* : Towards a third space of representation », *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 13, n° 1, mars 2020, p. 7-22).

248. Laurence BESNARD-SCOTT, *Ibid.*



note cependant une incertitude dans ce propos entre une *catharsis* par reflet et une catharsis par rejet des expériences dans la fiction.

Pourtant, Laure Murat comme Camille de Villeneuve assignent toutes deux une valeur forte à l'œuvre d'Antonioni, qui ne se joue pas juste dans une balance des défauts moraux et des qualités esthétiques. Camille de Villeneuve fait ainsi résider la valeur du film précisément dans l'interrogation qu'il ouvre sur les violences sexuelles et la compréhension qu'il permet :

La scène représente, d'une manière magnifique et indispensable, c'est pourquoi il n'est en aucun cas question de la censurer, à la fois la représentation masculine du désir féminin, et la réaction féminine à une violence millénaire, réaction qui consiste à retourner celle-ci sur les femmes, sœurs, filles, petites-filles, dans une solidarité morbide. C'est pourquoi les commentaires du type « elles n'avaient qu'à sortir par la fenêtre » sont si méprisants des conditions concrètes de l'exercice de la violence sexuelle. Nous, femmes, avons été éduquées à croire que notre désir est appelé à épouser, fût-ce par la contrainte, celui de l'homme. *Blow Up* met le spectateur face à une question fondamentale pour les femmes, leur capacité à refuser la violence qui leur est faite.

La valeur de vérité référentielle sur les fondements patriarcaux de la violence sexuelle se traduit ici par l'interpolation d'éléments extérieurs à *Blow up* comme les commentaires courants en réaction aux témoignages de victimes ou l'énumération des catégories vers lesquelles peut être retournée la violence (« les femmes, sœurs, filles, petites-filles »). La valeur du film est alors directement aux prises avec le monde : le film dit quelque chose de vrai.

Pourtant, construire ainsi la valeur suppose de passer de l'interprétation d'un positionnement du film à sa capacité à déclencher le questionnement du spectateur, et semble-t-il, à produire le commentaire féministe qui est en train d'en être fait. Elle présuppose aussi que la représentation possède une forme de vérité dans son rapport mimétique au monde. Or dans le propos de Camille de Villeneuve, il semble que plusieurs niveaux soient fondus, en particulier en tenant ensemble « la représentation masculine du désir féminin, et la réaction féminine à une violence millénaire » : le film figure-t-il le fantasme masculin du viol consenti ou figure-t-il le viol comme consenti ? Cette distinction n'a-t-elle finalement pas d'importance dans notre rapport au film ?

Le rapport de Laure Murat à la valeur de *Blow up* est plus ambivalent, hésitant autour de deux questions : la réflexion féministe peut-elle se faire de façon complètement extérieure à l'évaluation de l'œuvre ? Si au contraire elle est intégrée à cette évaluation, accroît-elle ou diminue-t-elle la valeur du film d'Antonioni ?

Quand Murat suit la première hypothèse, la caractérisation du film comme chef-d'œuvre est réaffirmée et n'est pas remise en cause par la réflexion sur la violence sexuelle qui a ses vertus propres, de même qu'en retour ce jugement esthétique ne saurait remettre en cause l'identification d'un « problème » du film :

Cette réflexion n'entame en rien mon jugement sur le chef-d'œuvre qu'est ce film : elle m'aide

à mieux comprendre comment l'esthétique traite la violence de certaines représentations et imprime notre inconscient, en fonction des présupposés d'une époque<sup>249</sup>.

*Blow up*, tout chef-d'œuvre qu'il est, pose problème dans sa représentation des rapports hommes-femmes<sup>250</sup> !

Pourtant, dans d'autres entretiens, Laure Murat semble plutôt se positionner du côté de la deuxième hypothèse. Elle fait alors davantage de sa réflexion critique une nécessité interne à l'historicité du jugement esthétique. La réflexion critique va en effet permettre d'historiciser ce jugement tout en en acceptant les variations :

Si le jugement esthétique sur une œuvre ne peut pas dépendre du premier fait divers venu ni de la dernière tendance de la mode, une des fonctions élémentaires de la critique est d'analyser la capacité de résistance d'une œuvre à l'épreuve du temps et sa force à l'aune de l'évolution de la société. En clair, le jugement esthétique ne peut pas être atemporel, il s'inscrit forcément dans l'histoire et réfléchit à partir d'elle<sup>251</sup>.

Dans cette perspective, le chef-d'œuvre semble être aussi celui qui continue d'être éloquent à travers le temps, mais parfois pour d'autres raisons. En dernière instance, *Blow up* semble paradoxalement avoir de la valeur par le « problème » même que souligne Murat, puisqu'en déstabilisant, il nourrit la réflexion, la compréhension et permet de faire émerger de nouveaux sens :

Relire l'histoire des représentations me paraît une des fonctions fondamentales de la critique. Elle sert à révéler des impensés, à renouveler le sens. Elle augmente la compréhension et, partant, la jouissance qu'on a d'une œuvre. C'est l'inverse de la censure, qui « barre » le sens en interdisant l'accès à l'œuvre, et contre laquelle je m'élève sans réserve et sans appel<sup>252</sup>.

Forcée de répondre au soupçon de censure largement présent dans les réactions médiatiques à sa tribune, Murat convoque ainsi la notion de « jouissance », se plaçant sous le patronage de Roland Barthes tout en inscrivant le concept du côté de l'histoire des représentations et de la compréhension.

Qu'est-ce que le sens d'une œuvre cinématographique et comment penser sa relation au monde ?

En arrière-plan enfin, on lit des conceptions différentes du sens et de sa relation au monde.

Ces conceptions peuvent s'inscrire dans des positions théoriques explicites : ainsi, le texte de Thomas Clerc est autant une réponse à l'analyse de Murat qu'une diatribe plus large contre le « bréviaire politico-féministo-queer » des *cultural studies* auxquelles il attribue les

249. Laure MURAT, « La posture d'Adèle Haenel... » [2020], *op. cit.*

250. Laure MURAT, « Toutes les femmes savent dès l'enfance qu'elles sont des objets sexuels » , dans *Télérama*, 19 octobre 2018.

251. Laure MURAT, « Dire ce que l'on voit, voir ce que l'on voit » (C. Péguy). Entretien avec Gabrielle Houbre et Florence Lotterie » [2021], *op. cit.*

252. Laure MURAT, « Faut-il relire les œuvres à la lumière de MeToo ? », dans *Le Point*, 3 novembre 2019.

mêmes défauts. Il inscrit ainsi clairement son positionnement dans un espace conflictuel entre cet ennemi et une tradition formaliste française en péril, dans laquelle « il n’y a plus un seul mort-vivant pour émettre l’idée qu’un film parle d’abord de cinéma ». L’article se veut donc une réaffirmation de cette conception formaliste et largement autotélique du sens : « c’est dans la forme, qui est toujours le vrai sujet d’une œuvre, que se joue le sens ».

L’articulation que propose Kaganski semble plus ouverte à un lien entre le sens et le monde : « le cinéma est au mieux ou au pire un reflet du monde, de la société, des courants de pensée de son époque, et surtout de l’imaginaire individuel des cinéastes ». Dans cette compréhension à sens unique des rapports entre monde et cinéma, penser que des œuvres de fiction puissent faire la « promotion du viol » comme le fait Murat relève donc d’une erreur logique élémentaire. En effet, c’est cette relation univoque de reflet que Murat refuse explicitement dans son article, même si l’articulation varie : si le sens est rendu à la responsabilité (individuelle) d’un auteur, contre la théorie d’un reflet, il est en fait aussi inscrit dans une dynamique collective que Murat nomme idéologie. L’articulation qui est proposée apparaît véritablement dans le projet de « tracer la généalogie de ce qui unit, dans une solidarité complexe et souvent équivoque, notre imaginaire, nos pratiques sociales et nos valeurs collectives », qui conclut la tribune.

On se trouve très loin, à cet égard, de la théorie du conditionnement que Kaganski réfute par la notion de *catharsis*. Celui-ci voit en effet dans cette théorie un présupposé de la critique de Murat contre *Blow up* :

À condition de ne pas imaginer que les effets des œuvres induisent automatiquement les comportements des spectateurs dans la vie. Désolé, j’ai beau adorer *Blow up*, je ne me suis jamais conduit dans la vie comme le personnage joué par David Hemmings, j’ai vu des dizaines de films mettant en scène des meurtres, des tueurs en série, des viols, des massacres, des bastons et je n’ai jamais frappé, tué ni violé quiconque.

La centralité de la réception dans la proposition de Murat est en effet bien différente d’une telle confusion : elle interroge dans la réception de la scène sexuelle la capacité des spectateurs·rices à *voir* ou *ignorer* des violences sexuelles à l’écran *et* dans le monde, et absolument pas leur propension à les commettre. Cette perspective prend chez Iris Brey une dimension plus normative, puisque si celle-ci ne voit pas de viol dans la scène, elle souligne bien que le problème ne se situe pas dans la capacité de *Blow up* à déclencher des violences sexuelles par imitation, mais dans l’incapacité de la critique à voir l’agression sexuelle. Elle vise ici explicitement la requalification de la scène comme « jeu sexuel » par Kaganski : « On est rassuré de lire que Kaganski n’a jamais violé personne, mais sa critique laisse entrevoir qu’il confond une scène d’agression sexuelle avec “un jeu sexuel certes un peu brusque”, et c’est bien là que le bât blesse<sup>253</sup>. »

Là où Brey accepte une posture normative et polémique assez forte à l’égard de la per-

---

253. Iris BREY, *Le Regard féminin* [2020], *op. cit.*, p. 100.

ception, Murat semble au contraire tempérer le ton polémique de la tribune initiale par une posture très historique et réflexive : il s'agit de « comprendre ce qui a constitué et construit nos imaginaires, selon quels codes et quels implicites, quelles méthodes formelles et quels partis pris esthétiques<sup>254</sup> ». Si elle part bien de sa propre expérience, Murat construit une position d'observatrice d'une réception collective : « revoir [*Blow up*] cinquante ans après sa sortie, et incidemment après l'affaire Weinstein, produit un certain nombre d'effets intéressants à observer sur les spectateurs et les spectatrices<sup>255</sup> ». Ce qui est peut-être le plus frappant, c'est combien les désaccords interprétatifs persistants disparaissent derrière des attitudes plus générales sur l'intérêt ou le refus d'une analyse critique. Dès lors que Murat se situe dans l'expérience des spectateurs·rices plutôt que dans l'espace de débat public, elle pose bien un « nous » sans clivages, arasant les perceptions, les consciences et les mémoires dans une même évolution collective au gré de l'actualité et du temps : « comment un viol, parce qu'il est esthétisé, parvient à disparaître de notre conscience et de notre mémoire ? comment réapparaît-il grâce à une actualité qui nous rend soudain plus clairvoyants et plus attentifs<sup>256</sup> ? »

---

Parce qu'il s'oppose profondément à toute naturalisation des violences auxquelles il entend mettre fin, le mouvement féministe contre le viol construit un regard critique sur la culture au sens large en tant qu'elle transmet un ensemble de façons de percevoir, de penser et d'agir relatives aux rapports de genre, à la sexualité et au viol. Ce regard se décline au niveau des productions culturelles dans un sens plus restreint, objets partagés ou partageables qui lui permettent souvent d'illustrer et de soutenir son analyse critique. Une des modalités de ce regard consiste à identifier des traits récurrents, stéréotypés, dans cette matière et de les interpréter en termes de messages ou d'idées sur la sexualité et sur la violence sexuelle. Parmi ces stéréotypes, on a pu isoler et analyser l'intérêt renforcé du mouvement féministe pour un certain type d'enchaînement d'actions : la coexistence ou la succession d'actions de coercition (et généralement de signes de non-consentement) et d'éléments signifiant le plaisir, marquant la réciprocité ou l'abandon au désir, ou encore la réunion ou la formation d'un couple. Ces éléments narratifs sont interprétés en même temps qu'ils sont envisagés comme un discours : l'analyse féministe comprend ce récit-type comme un message qu'elle s'exerce à traduire sous la forme des « mythes sur le viol » si importants dans sa conceptualisation du viol (« les femmes aiment être forcées », « les femmes disent non mais veulent dire oui »). Elle réfléchit en même temps à la portée esthétique de tels scénarios (la roman-

254. Laure MURAT, « La posture d'Adèle Haenel... » [2020], *op. cit.*

255. Laure MURAT, « "Dire ce que l'on voit, voir ce que l'on voit" (C. Péguy). Entretien avec Gabrielle Houbre et Florence Lotterie » [2021], *op. cit.*

256. Laure MURAT, « La posture d'Adèle Haenel... » [2020], *op. cit.*

tisation lorsqu'il s'agit de nouer la relation amoureuse, l'érotisation lorsque c'est le plaisir qui est déterminant).

Le mouvement féministe contre le viol diffuse à cet égard un répertoire de scripts bien particulier : au lieu de mobiliser la connaissance pratique du viol et les normes érotiques des féministes, ils fonctionnent au niveau de la lecture rhétorique, par reconstitution des scripts que le texte assigne à son Lecteur modèle. Il faut par conséquent penser de possibles divergences interprétatives en fonction du niveau de lecture qui est privilégié, y compris entre des interprètes qui partageraient une définition féministe du viol. Prenons l'exemple d'une femme qui ne résiste pas à un homme agressif tout en ayant exprimé une réticence, par exemple pour *Blade Runner* ou *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* : va-t-on produire une lecture diégétique et expliquer son absence de résistance par ce contexte agressif qui lui fait peur ? Ou bien va-t-on interpréter cet enchaînement comme une occurrence d'un scénario-type où les actions suggèrent au Lecteur, comme souvent, que cette femme en a en fait un peu envie ?

Dans le cas de *Blade Runner*, on voit bien maintenant le contraste entre la lecture diégétique que construisait Mark 2000 sur Wikipédia, où toutes les actions de Rachael (même ses dernières paroles) sont contraintes par la menace que crée la violence de Deckard<sup>257</sup>, et la lecture rhétorique de la chaîne *Pop Culture Detective* : Jonathan McIntosh alterne à la toute fin de la scène les paroles de Rachael avec sa traduction du récit en « messages » — « le mythe de la femme qui en a en fait secrètement envie et encore une fois le mythe de la réaction positive des femmes à l'agressivité masculine<sup>258</sup> ». On peut alors supposer que ces interprétations répondent à des contextes de production interprétative différents : alors même qu'ils partagent certainement les mêmes normes sexuelles, Mark 2000 se demande comment résumer correctement l'histoire de *Blade Runner* sur Wikipédia, Jonathan McIntosh se demande quel message les films avec Harrison Ford construisent sur la sexualité masculine. Certains éléments non diégétiques peuvent alors être déterminants dans le choix entre ces deux options si leur valeur esthétique est très saillante : le point de départ de Jonathan McIntosh est le retour du thème musical très sensuel dans la scène de *Blade Runner*, qu'il interprète comme une instruction demandant au public de mobiliser dorénavant un cadre interprétatif cohérent avec cette esthétique.

Le cas de *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* suggère aussi que le niveau de lecture rhétorique intervient dans l'interprétation la plus basique des événements narratifs. En effet, le script est un cadre interprétatif qui va réduire l'indétermination des éléments narratifs les plus indéterminés. C'est certainement parce qu'elle mobilise le script de « la femme violée qui finit par apprécier » à un niveau de lecture rhétorique que bell hooks détermine

257. Voir *supra*, p. 158.

258. Jonathan McINTOSH, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies » [2017], *op. cit.*

l'expression du visage de Nola comme un regard de plaisir et estime que le film la montre prendre du plaisir au viol. En effet, « montrer une femme prendre plaisir à être violée » est « parfaitement cohérent avec le sexisme des fantasmes pornographiques sur le viol<sup>259</sup> ». Il faut évidemment prendre en compte l'expérience de bell hooks dans la salle de cinéma et les réactions du public dans ce qui la conduit à lire la scène de cette façon : la réception réelle d'autrui contribue à l'interprétation de la rhétorique du texte. Toutefois, on peut souligner en confrontant la lecture de bell hooks à d'autres commentaires du film que d'autres spectateurs·rices, qui lisent pourtant bien un viol dans cette scène, interprètent très différemment le visage de Nola. Dans ce cas, une hypothèse différente au niveau rhétorique, comme celle du critique Todd McGowan sur l'intention de la scène, recrée une cohérence au niveau diégétique (Nola réagit comme une victime de viol). Todd McGowan part d'une autre hypothèse différente sur l'intention de la scène : celle-ci cherche à signifier avant tout la faiblesse de Jaime et les limites de la masculinité plus douce qu'il incarne par contraste avec les autres amants de Nola. En cohérence avec cette interprétation, McGowan estime alors que le visage de Nola est filmé « de façon à ce que l'on voie l'expression de son visage et son dégoût face au comportement de l'homme qu'elle aime<sup>260</sup> ».

Le discours féministe sur les violences sexuelles est pris dans le débat public et se construit en opposition à d'autres positions politiques et normatives. Les récits de fiction constituent une interface de ces conflits politiques, à plusieurs niveaux : au niveau de sa définition du viol, puisque les conflits interprétatifs sur telle ou telle scène (est-ce un viol ou non ?) sont une façon efficace de confronter des définitions concurrentes de façon très concrète ; au niveau de la normativité sexuelle et de ce qui est désigné comme légitimement désirable, puisque les récits de fiction suscitent des affects pour leur public ; au niveau des conceptions de la culture, les féministes cultivant un regard très soupçonneux, leurs adversaires un regard souvent beaucoup plus positif — qu'ils y voient le lieu d'une connaissance anthropologique ou de normes civilisatrices ; au niveau aussi des conceptions de l'art et donc des cadres interprétatifs à mobiliser en priorité, en particulier pour la France qui hérite d'une tradition de revendication (toujours contestée) d'une autonomie de l'art vis-à-vis du domaine moral ou politique.

En politisant l'espace des productions culturelles au lieu de le séparer de l'espace du conflit politique, le mouvement féministe contre le viol politise aussi le geste interprétatif et l'expérience de réception elle-même : il problématise cette expérience, la raconte au prisme de sa vision des rapports de genre et de l'importance qu'il accorde à la construction d'une conscience féministe. Il analyse la non-perception du viol et ce qui la rend possible ; il

259. bell HOOKS, « Whose Pussy is This » [1989], *op. cit.*, p. 139.

260. Todd MCGOWAN, *Spike Lee*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 2014, p. 34. Précisons que McGowan n'ignore pas l'adhésion rétrospective de Spike Lee aux critiques qui lui ont été faites sur cette scène.

raconte l'expérience de conscientisation comme une irruption de la perception de scènes de violence sexuelle ou comme une transformation intime des affects produits par ces scènes de fiction.

---

# Discours critique et lecture du viol dans *Les Liaisons dangereuses*

---

### 1. La critique professionnelle dans la réception des *Liaisons dangereuses*

#### 1.1. « Feintes furent mes résistances » : préambule sur une réécriture des *Liaisons dangereuses*

Dans *Les Vrais Mémoires de Cécile de Volanges. Rectifications et suite aux Liaisons dangereuses*, œuvre de 1926 dont l'attribution est incertaine, le personnage fictionnel de Cécile de Volanges se propose de rectifier le « récit mensonger de ses fautes<sup>1</sup> ». Concernant les événements de la nuit du 30 septembre, la narratrice reproduit d'abord un long extrait de la lettre 96 des *Liaisons dangereuses* (adressée par le vicomte de Valmont à la marquise de Merteuil) avant d'y apporter « quelques rectifications<sup>2</sup> » :

---

1. *Les Vrais Mémoires de Cécile de Volanges. Rectifications et suite aux Liaisons dangereuses.*, Paris, Henry Goulet, 1926, vol. 1, p. 2.

2. *Ibid.*, p. 60.



Je n'ai rien à dire contre ce récit. J'y trouve bien ce que Valmont put éprouver et penser ; car, pas un moment, jusqu'au jour que je dirai, il ne connut ma vraie nature. Mais, si je me plaisais comme lui à raconter pareille histoire, je la rapporterais tout différemment :

J'étais bien loin de dormir quand Valmont entra ; le tourment de l'attente me l'interdisait ; mais je tenais les yeux mi-clos, curieuse de savoir comment il se présenterait. Sa façon me surprit, puis me déçut : Je le vis hésitant, s'inclinant comme pour me baiser et se relevant aussitôt, avançant la main et la retirant avant que de m'avoir touchée ; et, tandis que je brûlais, il n'eut dans ses gestes rien de l'ardeur que je pouvais attendre. Je saisis un regard qui était presque de pitié, comme sur une victime innocente ; d'où je sus que je m'offrais, non pas à un homme épris, mais à un galant ; et, sentant alors combien il était vrai que je n'avais pas d'amour pour lui, je pensai un moment à me dérober. Le désir, hélas ! parlait trop haut ; et je résolus de laisser faire ; mais, comprenant que ce galant n'entendrait rien à mes intentions de sincérité, je décidai, quelque regret que j'en eusse, de lui montrer autant d'innocence qu'il m'en croyait. Feint était mon sommeil, feintes furent mes résistances, feintes mes larmes, les premières, comme celles que j'eus ensuite, feinte la peur que je montrai de l'intervention de ma mère. Ne l'avais-je pas assez entendu parler de Valmont pour savoir que, si peu de confiance qu'elle eût en moi, elle l'accuserait de perfidie et de violence avant de me croire coupable. À quoi comparer la naïveté de l'homme quand il a jugé stupide la fille qu'il pense être le premier à séduire ! Il en vient à oublier combien les défenses de la pudeur sont aisées, et qu'une faible résistance, un mouvement de retraite suffisent à défaire l'assaillant, quelque force qu'il y mette, car il n'en a jamais assez, en même temps que d'adresse. Quand Valmont écrit : *je me trouvai moi-même à sa place*, quelle confiance a-t-il en lui pour croire que ce *Je* se fût trouvé en telle place et y serait demeuré, si Cécile n'y avait pas été consentante ! Mais je l'étais, en effet ; et, s'il put se plaire aux lenteurs et méditer pendant ce plaisir, c'est qu'aussi je ne m'y déplaisais pas. Je voulais goûter dans tout son détail une joie qui m'avait été si souvent décrite et que j'attendais depuis si longtemps<sup>3</sup>.

Le jeu de réécriture des *Liaisons dangereuses* dans ces *Vrais Mémoires* repose sur une analyse des caractéristiques génériques du roman épistolaire d'une part et du fonctionnement spécifique des *Liaisons dangereuses* d'autre part.

Bien que Cécile prenne soin de référencer en note de bas de page au fil de son récit toutes les lettres des *Liaisons dangereuses* correspondantes, le péri-texte éditorial si caractéristique du roman épistolaire est retourné lorsque Cécile dénonce dans les premières pages de ses mémoires l'invention par Laclos de certaines des lettres signées de sa main et de certains faits : Laclos aurait manipulé les faits dans le but de construire une scène où les « pantins du vice » s'opposent à ceux de la vertu, ce qui impliquait de faire d'elle un « pantin de sottise<sup>4</sup> » et d'innocence pour la présenter comme une victime excusable.

De plus, si la lettre 96 est ici jugée véridique, c'est en tant qu'elle rend compte sincèrement de la perception limitée de Valmont, qui ne se sait pas manipulé par la jeune fille : les mémoires renversent alors la signification de l'événement raconté du point de vue de Valmont en dévoilant le point de vue d'une Cécile déjà rompue aux stratégies des libertines. Ce faisant, les *Vrais Mémoires* ne font que reprendre en l'appliquant à une nouvelle scène un dispositif central dans *Les Liaisons dangereuses* : on pense bien sûr au double récit de la scène de charité. Conjointement, les *Vrais Mémoires* doivent remettre en cause l'apparente

3. *Ibid.*, p. 64-68.

4. *Ibid.*, p. 5.

convergence des récits de Valmont et de Cécile dans *Les Liaisons dangereuses* (lettres 96 et 97) : Cécile présente la lettre 97 comme celle qu'elle écrit à Mme de Merteuil « en affectant, si possible, plus de naïveté encore qu'[elle] n'en avai[t] montré à Valmont<sup>5</sup> », pensant à tort lui faire ainsi éprouver du dépit. Là aussi le commentaire implicite du fonctionnement *Liaisons* : les énoncés changent de sens selon qu'on les lit comme sincères ou calculés.

Faut-il alors envisager ces *Vrais Mémoires* comme un pastiche attirant l'attention sur un soupçon permanent que cultiveraient *Les Liaisons dangereuses* vis-à-vis du sens apparent des choses, ou bien comme une hypothèse interprétative sérieuse sur le personnage fictionnel de Cécile ?

L'interprétation des lettres 96 et 97 proposée ici par la réécriture s'oppose au consensus qui associe Cécile non seulement à la stupidité mais aussi à l'empire de la sensualité sur l'individu. Elle ne remet pas en revanche en question l'idée que Cécile dissocie l'amour de la sexualité, étant bien amoureuse de Danceny tout en expérimentant le plaisir sexuel avec Valmont. Dans le même temps, l'interprétation de la lettre 96 repose ici sur le déplacement vers le personnage de Cécile de stratégies libertines dont la maîtrise est habituellement attribuée à la marquise de Merteuil : c'est elle qui suggère dans la lettre 10 adressée à Valmont qu'il pourrait bien croire à tort « avoir viol[é] » les femmes qu'il a « eues » : « Mais quelque envie qu'on ait de se donner, quelque pressée que l'on en soit, encore faut-il un prétexte ; et y en a-t-il de plus commode pour nous, que celui qui nous donne l'air de céder à la force<sup>6</sup> ? »

C'est ainsi tout le système interprétatif de la résistance feinte (« Feint était mon sommeil, feintes furent mes résistances, feintes mes larmes, les premières, comme celles que j'eus ensuite, feinte la peur que je montrai de l'intervention de ma mère ») que mobilisent *Les Vrais Mémoires de Cécile de Volanges*. Il en rend en même temps les implications explicites : la croyance que la force ne peut suffire à vaincre une résistance réelle (« une faible résistance, un mouvement de retraite suffisent à défaire l'assaillant, quelque force qu'il y mette »), et son corollaire dans la croyance qu'un rapport sexuel obtenu par la force est en fait consenti puisqu'une femme réellement vertueuse, si elle peut faire l'objet d'une tentative de viol, aurait toujours les moyens de se défendre. La première croyance est bien mobilisée dans la lettre 96 des *Liaisons dangereuses* puisque Valmont dit avoir eu « la malice de n'employer de force que ce qu'on en pouvait combattre<sup>7</sup> », tout en concédant avoir dû mobiliser simultanément la menace. La deuxième croyance est moins nette dans la lettre 96 : pour Valmont, Cécile « a cédé d'abord et fini par consentir », plaçant le consentement dans un deuxième temps seulement de l'interaction. Pourtant, si l'hypothèse de la feinte

---

5. *Ibid.*, p. 71.

6. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Michel Delon (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2002. Toutes les références dans le corps de texte renvoient ensuite à cette édition.

7. *Ibid.*, p. 301.

est avancée par Valmont, c'est sur le mode de l'incertitude et de l'accessoire : « j'ignore s[i] [les reproches et les larmes] étaient vrais ou feints ; mais, comme il arrive toujours, ils ont cessé, dès que je me suis occupé à y donner lieu de nouveau<sup>8</sup> ». *Les Vrais Mémoires*, au contraire, tranchent en attirant au passage l'attention sur la métonymie grivoise de la lettre 96 : « quelle confiance a-t-il en lui pour croire que ce *Je* se fût trouvé en telle place et y serait demeuré, si Cécile n'y avait pas été consentante ! »

La feinte est donc une virtualité du texte exploitée par ces *Vrais mémoires*, qui recréent une cohérence interprétative en l'actualisant. Cette réécriture me permet pourtant de soulever trois problèmes liés autour de l'interprétation du consentement dans la lettre 96. Tout d'abord, la maîtrise libertine n'est qu'une modalité possible d'une vérité générale sur le comportement sexuel des femmes : l'affirmation de Valmont est aussi cohérente avec l'hypothèse de la sincérité de Cécile, alors piégée par sa propre sensualité. Il n'en demeure pas moins, de surcroît, que cette interprétation au prisme de la résistance feinte tranche nettement avec le consensus critique autour de l'identité du personnage de Cécile en lui donnant des traits et des compétences propres à celui de la marquise de Merteuil. Enfin, cette interprétation est-elle alors la seule qui permet aux lecteurs-rices de lire la lettre 96 autrement que comme le récit d'un viol ? Pour le dire autrement, si ces *Vrais Mémoires de Cécile de Volanges* se donnent l'ambition de faire apparaître Cécile autrement que comme une victime, c'est en affirmant que *Les Liaisons dangereuses* font apparaître ainsi la jeune fille aux yeux de tou-te-s. Mais cela signifie-t-il que les interprètes des *Liaisons dangereuses* perçoivent Cécile comme victime d'un viol de la part de Valmont ?

Ce bref détour par le cas bien particulier d'une réécriture qui partage avec *Les Liaisons dangereuses* une même intrigue est aussi l'occasion de soulever, comme l'a montré Richard Saint-Gelais, certaines questions théoriques sur la relation de la fiction à son texte<sup>9</sup>, et sur la nature de l'interprétation.

Premièrement, *Les Vrais Mémoires de Cécile de Volanges* respectent apparemment à la lettre le texte de Laclos, en se contentant par le biais d'une transfocalisation de modifier « la perspective sur les données diégétiques » pour réinterpréter les faits en produisant « de nouveaux jugements, inférences ou mises en rapport<sup>10</sup> ». Mais ce faisant, il produit un univers fictionnel habité par une Cécile dont l'identité semble être presque contradictoire avec le personnage des *Liaisons dangereuses*. Autrement dit, la réinterprétation transfictionnelle invite à dissocier les données de l'univers fictionnel de la perspective par lesquels nous y accédons, mais une telle dissociation est-elle légitime ?

Deuxièmement, on a ici une interprétation à la fois de l'univers fictionnel et du dispositif

---

8. *Ibid.*

9. Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

10. *Ibid.*, p. 160.

narratif des *Liaisons dangereuses*. Cela interroge les écarts et les ressemblances avec un autre format d'interprétation que je propose d'explorer dans ce chapitre et dans le suivant : le discours critique. Saint-Gelais pose la question en ces termes : la critique est-elle purement externe, métatextuelle, ou bien produit-elle aussi des textes qui partagent le même univers de fiction que le texte commenté mais qui restent bien des « énoncés qu'on chercherait en vain dans les récits originaux<sup>11</sup> », bien qu'ils prétendent à l'équivalence sémantique ? La variation interprétative de la critique se situe-t-elle alors toujours au niveau externe ou bien touche-t-elle aussi le *storyworld* fictionnel que construit chaque interprète ?

## 1.2. Des interprétations profanes à la critique professionnelle

Pour essayer de cerner plus précisément comment la critique professionnelle articule la production du *storyworld* fictionnel à sa perspective métafictionnelle sur le récit, lecture diégétique et lecture rhétorique, je propose d'examiner dans ce chapitre l'interprétation, dans *Les Liaisons dangereuses* des événements de la nuit du 30 septembre lorsque Valmont déflore Cécile (racontés dans les lettres 96 et 97) et du 28 octobre lorsque Valmont possède par deux fois Madame de Tourvel (racontés dans la lettre 125).

On a en effet pu établir rapidement à partir du corpus de résumés Wikipédia l'existence d'une variation interprétative de la première rencontre sexuelle entre Cécile et Valmont, aussi bien à propos du roman que de l'adaptation de Stephen Frears (voir *supra*, p. 139 et 145). Le rapprochement de cette variation n'engageait alors aucune source secondaire ou discussion d'ordre bibliographique sur les interprétations professionnelles du roman (contrairement, par exemple, aux échanges des wikipédien-ne-s sur *Tess d'Urberville* ou *Autant en emporte le vent*). Elle ne donnait pas non plus de poids aux spécificités de l'interprétation d'un monument du canon français, doté d'une longue tradition critique, et qui se trouve être également l'œuvre la plus ancienne du corpus et la seule d'un XVIII<sup>e</sup> siècle essentiel dans l'imaginaire et les polémiques sur les interactions sexuelles entre hommes et femmes.

Cette question apparaissait en revanche discrètement dans le corpus de textes féministes sur les violences sexuelles : l'ouvrage *Une culture du viol à la française* de Valérie Rey-Robert accusait précisément la tradition critique de passer sous silence le viol de Cécile « afin de continuer à vendre un roman national, où la galanterie, spécificité culturelle française, aurait laissé la part belle à l'initiative féminine<sup>12</sup> » (voir *supra*, p. 309). Le reproche de Valérie

---

11. *Ibid.*, p. 459.

12. Valérie REY-ROBERT, *Une Culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 207.

Rey-Robert est en fait lui-même appuyé sur un billet de Maxime Triquenaux alternant sur le danger de « fétichiser le XVIII<sup>e</sup> siècle » au point d’occulter les violences sexuelles de ses récits<sup>13</sup>. Ce type de problématisation explicite de la question de la violence sexuelle reste rare dans la critique des *Liaisons dangereuses*. Cette question est-elle pour autant absente, « passée sous silence » par la critique comme l’affirme Rey-Robert ? Observe-t-on une critique complaisante vis-à-vis de la violence sexuelle jusqu’à ce que #metoo et une sensibilité féministe nouvelle viennent en arracher le voile ?

Étrange par son renversement du personnage de Cécile qui nie être une victime, familière dans son emploi du stéréotype libertin (et plus large) de la résistance feinte, la réécriture de 1926 fait toucher du doigt le problème : il existe dans la critique un consensus interprétatif sur la présence dans *Les Liaisons dangereuses* d’une structuration du personnel romanesque entre roués d’un côté, victimes de l’autre (même si la dimension dynamique de ces positions, dans le cas de Valmont, est souvent un point d’intérêt des interprétations). Les victimes des libertins le sont dans l’ordre de l’amour et de la sexualité, mais lit-on plus spécifiquement Cécile et la Présidente de Tourvel comme des victimes *de violences sexuelles* ? Dans quelles conditions cette lecture émerge-t-elle et quelles en sont les implications ? Pour approfondir enfin une hypothèse esquissée dans le chapitre 3, une critique adoptant une perspective ouvertement féministe va-t-elle automatiquement lire ce qui se joue dans *Les Liaisons dangereuses* au prisme des violences sexuelles ?

### 1.3. Perspectives sur la réception des *Liaisons dangereuses*

Comme le signalait l’exemple des *Vrais Mémoires de Cécile de Volanges*, l’interprétation critique professionnelle n’est comme souvent qu’un discours parmi d’autres dans la réception des *Liaisons dangereuses* : la réception est co-construite par des échanges informels entre lecteurs·rices (et non-lecteurs·rices), des recensions dont l’horizon est d’abord évaluatif, des éditions, traductions et illustrations, des adaptations et des réécritures, des histoires littéraires, des discours d’écrivains, des discours universitaires spécialisés, des gestes pédagogiques, des mentions « au passage », sans que cette liste soit exhaustive. Aujourd’hui installée dans le canon littéraire, l’œuvre possède ainsi une caractéristique de réception qu’Alain Viala attribue au classique<sup>14</sup> : comme le suggère Catriona Seth, « Il est possible de nos jours de tout savoir (ou presque) des *Liaisons dangereuses* sans jamais avoir eu entre les

13. Maxime TRIQUENAUX, « Laclos, Casanova et la culture du viol, ou du danger de fétichiser le XVIII<sup>e</sup> siècle », sur *Imaginaires du pouvoir et de la noblesse (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>)*, 31 mars 2016.

14. Alain VIALA, « Qu’est-ce qu’un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 13-31.

mains un exemplaire du livre<sup>15</sup> ».

La réception des *Liaisons dangereuses* est marquée dans un premier temps par un immense succès de librairie au moment de sa parution en 1782. Ce succès contraste à la fois avec les attentes de son éditeur<sup>16</sup> et avec les échecs des tentatives littéraires de Choderlos de Laclos jusqu'alors. Catriona Seth note que « tout le monde paraît lire l'ouvrage mais bien peu de journaux imprimés en rendent compte<sup>17</sup> ». Ce succès se joue à une échelle européenne, puisque le roman est non seulement lu par les étrangers francophones mais rapidement traduit en allemand (1783) et en anglais (1784). Le succès et l'admiration coexistent avec une perplexité récurrente face à la noirceur du roman dans les recensions de 1782 à 1784, au point de faire douter de la légitimité de son écriture. Comme l'écrit Brissot de Warville en 1784 : « Si [une peinture de mœurs] n'est pas ressemblante, à quoi peut-elle servir ? Faut-il créer des monstres, pour détourner des vices ordinaires ? Si elle est vraie, il fallait la cacher<sup>18</sup>. » Michel Delon résume ainsi cette ambivalence :

Les *Liaisons* sont conjointement présentées comme péchant par invraisemblance et par excès de vérité. La complaisance de Laclos lui aurait fait imaginer des monstres au-delà du réel ou peindre les monstruosité du réel au-delà de ce dont la morale accepte la représentation<sup>19</sup>.

La publication de la brève correspondance entre Mme Riccoboni et Laclos en supplément d'une édition de 1787 — celle-ci lui reprochant en l'occurrence l'invraisemblance préjudiciable pour les femmes du personnage de Merteuil — témoigne à la fois de cette intrication des enjeux moraux et esthétiques et de l'intérêt de ce débat dans l'intérêt pour l'œuvre<sup>20</sup>.

C'est donc un questionnement des sentiments moraux produits par la lecture du roman qui domine les traces écrites de sa première réception, sans exclure ni le succès éditorial, ni l'admiration de ceux qui se demandent si un tel ouvrage n'est pas d'abord dangereux là où *Clarissa* de Richardson pouvait édifier<sup>21</sup>. Le danger dont il est question, dans des termes qui rappellent des débats plus contemporains, s'applique en particulier aux jeunes lecteurs-rices et, implicitement dans le cas des jeunes hommes, repose sur la crainte de donner à travers le personnage de Valmont un modèle à imiter et un manuel pratique<sup>22</sup>.

15. Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses*, Catriona Seth (éd.), *op. cit.*, p. 809.

16. Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [2011], *op. cit.*, X.

17. *Ibid.*, XI.

18. Jacques BRISSOT DE WARVILLE, « The dangers of connections, &C. ou Les Liaisons dangereuses » [1784], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 553-555.

19. Michel DELON, « Anne-Marie Jaton : *Le Corps de la liberté*. Lecture de Laclos. Avant-propos d'Yvon Belaval, 1983 », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 18, n° 1, 1986, p. 105.

20. Catriona Seth estime que la présence de cette correspondance dans l'édition de 1787 constitue « un argument de vente important » (Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [2011], *op. cit.*, p. 898).

21. ABBÉ ROYOU (?), « [Compte rendu des "Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 509-516.

22. On trouve cette idée dans les textes de l'Abbé Royou et de Brissot de Warville déjà cités, auxquels il faut ajouter François METTRA, « [Sur "Les Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 525-526.

Le roman connaît au XIX<sup>e</sup> siècle une traversée du désert marquée par la censure dès 1823-1824 et par une assimilation à la littérature pornographique dont témoigne notamment la condamnation d'un libraire en 1865 pour outrage aux bonnes mœurs pour la vente d'un ensemble d'ouvrages dont *Les Liaisons dangereuses*. Le roman continue cependant de circuler dans un cercle restreint : il est régulièrement célébré par des écrivains novateurs là où les études littéraires naissantes laissent le roman en marge des histoires littéraires<sup>23</sup>. Les universitaires se contentent donc d'allusions là où Stendhal, Baudelaire ou les Goncourt marquent leur intérêt pour le roman.

L'éloignement temporel permet de surcroît à la réception du XIX<sup>e</sup> siècle d'asseoir deux mythes importants liés au regard rétrospectif à la fois sur l'auteur et sur l'époque des *Liaisons dangereuses* : d'un côté s'ancre une légende noire autour de Laclos, perçu comme un officier machiavélique, double de Valmont ; de l'autre, l'idée que les *Liaisons dangereuses* constituent un document sur les mœurs de la fin de l'Ancien Régime<sup>24</sup>. Les « Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle » d'Alexandre de Tilly, parus tardivement en 1828 et relatant une rencontre avec Laclos, ont contribué à cette lecture biographique et référentielle. Une dernière implication possible de cette valeur documentaire accordée au roman est l'investissement de l'imaginaire libertin à partir de préoccupations postérieures :

aux héritiers sensibles du romantisme heurtés par la coquetterie féminine, et désireux de ne pas se laisser dominer par leurs émotions, Laclos et ses personnages sont apparus comme des modèles providentiels. *Les Liaisons* ont souvent été lues par les jeunes gens du XIX<sup>e</sup> siècle comme un traité de séduction. Le dominateur Valmont apparaît à plusieurs reprises comme un idéal chez des écrivains pour qui les relations avec les femmes n'allaient pas de soi. Comme Stendhal, Barbey d'Aurevilly et les Goncourt se sont identifiés au machiavélique séducteur<sup>25</sup>.

Si le conservatisme académique écarte le roman, les admirateurs du roman continuent de le célébrer, qu'ils cherchent à en montrer la valeur comme roman d'analyse, comme le fait Paul Bourget, ou qu'ils revendiquent la force de son immoralité au nom de l'autonomie de l'art<sup>26</sup>.

Le roman fait un retour auprès du public à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les rééditions et nouvelles traductions se multiplient à partir de 1885, et l'anniversaire de la mort de Laclos en 1903 accentue le regain d'intérêt pour l'œuvre. Signe et moteur de ce retour, une nouvelle adaptation théâtrale est créée par Nozière en 1907.

L'engagement dans l'interprétation s'accroît avec un ensemble de commentaires qui jalonnent une longue première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ensemble avec lequel dialoguera la première critique universitaire des *Liaisons*. On peut noter l'intérêt marqué de ces com-

23. Marie-Luce COLATRELLA, « *Ce hideux chef-d'œuvre* » : lectures, traductions, illustrations des *Liaisons dangereuses* : France, Allemagne, Angleterre (1860-1914), Paris 4, janvier 2005, p. 151.

24. *Ibid.*, p. 173.

25. *Ibid.*, p. 213.

26. *Ibid.*

mentaires pour la question de l'érotisme des *Liaisons dangereuses*, entendu par Giraudoux comme une lutte qui naît à partir du moment où les femmes sont disponibles puisqu'elles sont faciles, entendu comme contrainte dans un célèbre article de Malraux, puis réinscrit dans un cadre explicitement existentialiste par Salomon dans son article des *Temps modernes*. On voit dans *Liaisons dangereuses* le miroir où réfléchir une interrogation sur l'existence, la liberté et le rapport du sujet à autrui. L'investissement interprétatif se joue notamment dans les préfaces des éditions du roman, où l'on va retrouver les textes de Giraudoux et Malraux, mais aussi de l'éditrice Dominique Aury ou de l'universitaire Yves Le Hir dans les années 1950. Les ouvrages restent rares, mais il faut citer l'*Essai sur la séduction* de Jacques Faurie, qui réfléchit à la séduction à travers le personnage de Valmont tout en refusant de « faire une œuvre de critique littéraire<sup>27</sup> », ainsi que le *Laclos par lui-même* de Roger Vailland qui donne une large place à de longs extraits, peu commentés, des *Liaisons dangereuses*<sup>28</sup>.

Le processus de canonisation du roman suppose cependant une reconnaissance universitaire par l'analyse qui n'intervient que plus tardivement, après la seconde guerre mondiale : la thèse de Jean-Luc Seylaz en 1958 puis celle de Laurent Versini en 1968, le travail plus isolé des Delmas sur la réception des *Liaisons dangereuses*, et le colloque organisé en 1982 à l'occasion du bicentenaire de l'œuvre ont solidement inscrit le roman dans le champ des études littéraires sur le XVIII<sup>e</sup> siècle en même temps qu'elles ont initié le travail sur la réception du roman.

Cette dynamique d'analyse du roman dans la sphère de la recherche académique a une contrepartie pédagogique : la très symbolique intégration du roman au programme de l'agrégation en 1982 et l'apparition d'un premier extrait dans le Lagarde et Michard en 1985, initiant une arrivée progressive du dangereux roman entre les mains des élèves du secondaire en France.

Dans le même temps, une nouvelle adaptation théâtrale, celle de Christopher Hampton, suscite elle-même deux nouvelles adaptations cinématographiques en langue anglaise<sup>29</sup>, assurant la connaissance et le succès de l'histoire des *Liaisons dangereuses* auprès d'un plus large public, international.

C'est le discours critique professionnel sur *Les Liaisons dangereuses* qui m'intéressera ici. Celui-ci n'est pas homogène, bien que le corpus étudié soit principalement universitaire : je l'appréhende davantage comme un espace de dialogue souple. Les universitaires spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle discutent ainsi les études antérieures et les intègrent à leur bi-

27. Jacques FAURIE, *Essai sur la séduction*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1948, p. 8.

28. Roger VAILLAND, *Laclos par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

29. Christopher HAMPTON, *Les Liaisons dangereuses* [1985], Jean-Claude Brisville (trad.), Paris, Papiers, 1988; Stephen FREARS, *Dangerous Liaisons*, Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, Warner Bros., 1988, 1h59m; Milos FORMAN, *Valmont*, Renn Productions, Timothy Burrill Productions, 1989, 2h17m.



bibliographie même lorsqu'ils les rangent « à part » pour marquer une différence de statut<sup>30</sup>, et des universitaires peuvent à l'inverse adopter des formats plus libres de discours critique sur *Les Liaisons dangereuses* en s'éloignant du champ de discussion des spécialistes du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>.

## 2. Des femmes sont-elles violées dans *Les Liaisons dangereuses* ?

Ce discours critique professionnel sur *Les Liaisons dangereuses* appréhende-t-il ou non l'histoire des *Liaisons dangereuses* avec un concept de viol ? Quels événements fictionnels caractérise-t-il (ou non) de viols et y a-t-il alors consensus ?

L'étude de cette question se heurte à une difficulté méthodologique importante : si un discours critique ne parle pas de viol à propos d'un épisode de l'histoire, faut-il automatiquement en conclure qu'il juge que cet épisode n'en relève pas ? Une telle conclusion reposerait sur un présupposé fort : le viol comme motif narratif relèverait d'un phénomène saillant appelant nécessairement un commentaire qui en explicite la présence, contrairement à l'italique d'un mot qu'on ne nous soupçonnerait pas de nier si l'on n'en parlait pas.

La nomination de la violence sexuelle engage donc bien un triple enjeu interprétatif : premièrement, une question de type « l'objet X appartient-il au champ définitionnel du concept A ? » ; deuxièmement, une question de type « dois-je m'interroger à propos de A quand je regarde X ? » ; troisièmement, une question que l'on pourrait formuler comme « s'il se trouve que A correspond bien à X, est-ce important et nécessaire de le dire ? » Autrement dit, l'interprétation répond tout autant à des opérations de catégorisation qu'à des opérations de hiérarchisation des phénomènes : bref, à une sensibilité et une gestion de l'attention qui constituent un cadre interprétatif tout aussi important que la définition que l'interprète donne à la notion de viol. On a vu dans le chapitre 3 que le discours féministe dramatisait précisément la non-perception du viol comme un phénomène politiquement significatif. Or ce n'est pas exactement la même chose que de contester le terme : dans ce cas, la contestation d'une telle caractérisation de l'action ouvre un espace polémique dans lequel le désaccord porte sur l'adéquation d'un concept à un objet. Dans le cas de la non-perception ou de la non-mention, on peut reconstituer un dissensus interprétatif par

---

30. Dans sa courte synthèse de 1998 sur le roman placé alors au programme de l'agrégation, Laurent Versini propose une bibliographie sélective dont la section « Études sur *Les Liaisons dangereuses* » intègre par exemple les textes d'André Malraux, de Dominique Aury ou de Roger Vailland, séparés de la critique universitaire. Voir Laurent VERSINI, « *Le roman le plus intelligent* ». *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 196-197.

31. Jennifer TAMAS, *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Éditions du Seuil, 2023 et Guy SCARPETTA, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, 1998.

rapport à d'autres cadres interprétatifs privilégiés, mais il n'y a pas à proprement parler de conflit interprétatif.

Étudier l'interprétation de la violence sexuelle dans le discours critique sur *Les Liaisons dangereuses* exige donc de croiser avec prudence ces trois perspectives pour faire émerger une multiplicité de positionnements explicites ou implicites : le discours critique peut ou non poser la question de la caractérisation des scènes sexuelles fictionnelles comme viols. S'il le fait, il peut trancher en faveur de cette caractérisation (et éventuellement en approfondir l'interprétation) ou contre (avec des arguments qui peuvent aussi bien être détaillés qu'expéditifs), ou encore opter pour une modalisation de la notion. S'il n'aborde pas la question à propos de telle scène, il peut pourtant avoir mobilisé le concept de viol à propos d'une autre scène ou d'un autre texte : il n'y a dans ce cas pas de contestation explicite, mais on peut raisonnablement réfléchir à l'implicite de cet écart. Enfin, la qualification peut intervenir isolément comme une évidence dans un discours dont le point d'intérêt n'a rien à voir avec la question de la violence sexuelle, et n'être jamais ni justifiée ni problématisée comme un élément de premier plan.

L'étude du discours critique se heurte à une dernière difficulté : j'ai présenté mon interrogation à propos de deux scènes associées principalement à trois lettres (96, 97 et 125). Lorsqu'on lit dans le discours critique que tel personnage viole tel autre (ou au contraire ne le viole pas), il n'est en fait pas nécessairement dit à quels événements narratifs ou quels fragments textuels précis s'applique l'assertion : les énoncés susceptibles d'être analysés relèvent ainsi d'échelles parfois très variables allant de la caractérisation générale d'un personnage dans le roman à l'analyse d'une phrase d'une lettre des *Liaisons*. Ces nuances pourraient être secondaires si mon propos était de discuter la justesse de ces discours ; elles sont essentielles s'il s'agit de faire une cartographie descriptive des procédures interprétatives relatives à la violence sexuelle, dans une démarche méta-interprétative.

## 2.1. Cécile est-elle violée par Valmont ?

La défloration de Cécile par Valmont constitue un premier aboutissement des *Liaisons dangereuses* dans la lettre 96. Il se prolonge par des relations sexuelles quotidiennes et secrètes destinées à causer la grossesse de Cécile à son insu et à lui enseigner des pratiques sexuelles dont elle ignore le caractère transgressif, afin d'épouvanter son futur mari Ger-court lors de la nuit de noces. Seul l'épisode de la défloration, dans la nuit du 30 septembre, fait l'objet d'un double récit singulatif adressé à la marquise de Merteuil : par Valmont tout d'abord dans la lettre 96, puis par Cécile elle-même dans la lettre 97. Les autres événements sont racontés par Valmont à Merteuil sur un mode cette fois itératif (lettres 110, 115), à

l'exception de la scène de la fausse couche du 20 novembre qui a lieu lors d'une de ces rencontres sexuelles (lettre 140).

Alors que la marquise de Merteuil était devenue la principale confidente de Cécile, elle n'est destinataire que de deux de ses lettres après le 30 septembre : la lettre 97 dans laquelle Cécile, bouleversée, lui rapporte les événements de cette nuit, et la lettre 109 du 10 octobre écrite après deux nouvelles rencontres sexuelles avec Valmont. Cécile se rend aux arguments de la marquise exposés dans la lettre 105 en réponse à la lettre 97 : alors que Cécile avait fermé sa porte de l'intérieur, empêchant le deuxième rendez-vous convenu avec Valmont, la marquise lui donne sa propre interprétation de la nuit du 30 septembre et la convainc d'accepter les visites ultérieures de Valmont. On ne trouve parmi les soixante-six lettres restantes que deux lettres de Cécile contre une vingtaine auparavant : ces deux lettres sont adressées à Danceny, et l'une d'elles est en réalité composée et dictée par Valmont.

Qu'arrive-t-il à Cécile, jusqu'alors remplie des pensées de son amour contrarié pour Danceny ? Une partie importante de la critique avance que Valmont viole Cécile, sans nécessairement donner à cette interprétation une place de première plan. Toutefois, il n'existe pas de consensus autour de cette interprétation.

Le terme « viol » est utilisé sans équivoque très tôt dans la critique des *Liaisons dangereuses*. Il n'est cependant pas toujours simple d'en déterminer le sens exact, en particulier pour les occurrences les plus anciennes : s'agit-il de signifier une effraction dans l'intimité personnelle et morale d'une jeune personne innocente ou plus spécifiquement le fait que Cécile soit contrainte à cet acte sexuel ?

Dans son article de 1949, Jean-Jacques Salomon utilise le terme « viol » avec quelques flottements. Il s'agit d'abord d'exposer un système général dont on ne sait pas bien à quels personnages il s'applique, où « le temps de la séduction, celui où la volonté s'exprime en désir, mais souhaite que l'adversaire se refuse, est également celui où l'adversaire dit non, mais de si langoureuse façon qu'il appelle le viol, inconsciemment ou sciemment<sup>32</sup>. » On trouve ici une coexistence rare dans la critique entre la caractérisation du viol et l'idée d'une volonté des victimes dont les refus formels dissimulent mal le désir (les femmes cherchent le viol) : il est plus fréquent, dans le corpus critique, d'utiliser le second terme comme argument pour nier le premier (si les femmes veulent malgré leur refus, ce n'est pas un viol). Dans l'article de Salomon, le terme s'applique ensuite plus exclusivement à Cécile, puisque Salomon écrit que Merteuil « amène Valmont à violer Cécile, sachant qu'elle jouira du viol davantage que celui qui l'aura commis<sup>33</sup> » : la jouissance semble être bien ici celle de Merteuil, et on ignore si le terme s'applique seulement à la défloration de Cécile ou à l'ensemble de la période.

32. Jean-Jacques SALOMON, « Liberté et libertinage », *Les Temps modernes*, n° 45, juillet 1949, p. 52.

33. *Ibid.*, p. 66.

De la même façon, l'introduction de l'éditrice Dominique Aury en 1950 arrive très rapidement à la question du viol de Cécile, à laquelle la préface accorde une place assez inhabituelle (ailleurs, Cécile est souvent laissée en marge des commentaires). Là où Salomon évoquait d'abord la jouissance des libertins, Aury creuse la vulnérabilité du personnage de Cécile et fait du viol une scène centrale et très visuelle en résumant ainsi la lettre 96 : « on la voit se débattre sans oser crier autrement qu'à voix basse quand Valmont la surprend et la force<sup>34</sup> ». Glosant une gravure de 1796 qui représente Cécile endormie alors que Valmont entre dans sa chambre, Aury donne à la scène une portée pathétique voire horrifique mais souligne d'abord un contraste :

On est frappé par le contraste entre cette discrétion et cette licence, entre ce tranquille et sobre décor, cette tranquille et courtoise vie de château, et le déchaînement des sanglots dans la nuit, le sang répandu en secret, les gémissements de l'enfant violée, et plus troublants peut-être, ses rires et sa complaisance<sup>35</sup>.

Ce contraste qui, comme on le verra, constitue le nœud du problème interprétatif rapproche notamment la lettre 96 d'éléments rapportés par Valmont à propos du rire de Cécile lors de leurs rencontres ultérieures (dans la lettre 110 en particulier). Aury l'interprète positivement comme un coup donné par l'auteur aux poncifs sentimentaux comme « le poncif de la pureté naturelle aux jeunes filles<sup>36</sup> ». L'association crée certes le trouble, mais concilie finalement dans l'interprétation d'Aury l'empathie pour « l'enfant violée » et la reconnaissance d'une sexualité adolescente.

Au contraire, Yves Le Hir dans sa préface de 1952 évalue sévèrement la succession du viol (probablement la nuit racontée dans la lettre 96) et de la volupté, désignant par là le contenu des lettres ultérieures de Valmont. Alors que le préfacier passe en revue les personnages, marquant sa préférence pour la Présidente, il doit évoquer le personnage de Cécile :

Cécile Volanges! comme il serait tentant de la traiter d'*ingénue libertine*! Mais en vérité, nous avons tendance à être trop sévères. Car enfin Mme de Tourvel n'est qu'une toute jeune femme (22 ans); et Cécile, une enfant (15 ans), manœuvrée par des gens usagés. Justement, ici apparaît à mon sens le point faible du roman.

Seul un libertin a pu inventer l'histoire d'une enfant qu'on viole et qui glapit ensuite de volupté. D'où des inadvertances et des invraisemblances. (Lettres 110 et 115)<sup>37</sup>

Comme Aury, Le Hir privilégie l'empathie envers Cécile, marquant ici davantage la délibération dans le jugement moral. La polyphonie de l'énoncé est également évidente : Le Hir formule la tentation du jugement sur la moralité de Cécile avant de la réfuter. L'évaluation de la succession de la volupté au viol est cependant ambiguë : le « libertin » qui « invent[e]

34. Dominique AURY, « Introduction à Choderlos de Laclos », dans *Les Liaisons dangereuses*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1950, p. 89.

35. *Ibid.*, p. 91.

36. *Ibid.*, p. 96.

37. Yves LE HIR, « Introduction », dans *Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, Garnier frères, 1958, p. 12.

l'histoire » désigne-t-il l'auteur du roman, dans une réaffirmation tardive de la thèse ancienne du Laclos libertin, ou bien (ce qui est moins probable) Valmont, l'auteur des lettres citées ? Dans la première hypothèse, le trouble serait résolu par une caractérisation idéologique et morale de l'auteur du roman, accompagnée d'une évaluation associant morale et esthétique autour du critère de vraisemblance : l'intention libertine du romancier est la cause d'une faiblesse esthétique (le personnage de Cécile est incohérent). Dans la deuxième hypothèse, le jugement sur Cécile doit être suspendu parce que son comportement est tellement invraisemblable qu'il doit être attribué à l'imagination de Valmont, dont le récit n'est pas fiable. Cependant, le discrédit que provoque la succession viol / volupté vis-à-vis de la parole du personnage libertin resterait un défaut esthétique.

Les termes tranchés semblent disparaître dans la décennie des premiers travaux universitaires d'ampleur, pour ne réapparaître qu'à la fin des années 1970 sous la plume de Laroch à la fin de son ouvrage *Petits-mâîtres et roués* publié au Québec : Valmont « viole Cécile dans la nuit du 30 septembre<sup>38</sup> », suivant en cela le dessein de Merteuil. Dans son ouvrage de 1986, Michel Delon évoque dès le début du propos le « viol de la jeune Cécile<sup>39</sup> ». Béatrice Didier reprend cette position en 1998 en parlant du « viol de Cécile », ce qui ne l'empêche pas de remarquer un contraste entre les lettres 96 et 97, la mauvaise défense de Cécile ne remettant pas dans ce cas en cause le viol : « Les étapes successives du viol sont cependant concordantes dans les deux récits, et Cécile a l'honnêteté ou la naïveté de reconnaître qu'elle "ne s'est pas autant défendue" qu'elle le pouvait<sup>40</sup>. »

La caractérisation de ce que subit Cécile de la part de Valmont (au niveau de l'histoire) peut tout à fait intervenir au détour d'une remarque sur un tout autre sujet comme le fonctionnement de la langue : ainsi, Catriona Seth utilise encore le terme dans son édition du roman en 2011 en notant que dans la lettre 98, l'expression « violer [mon engagement] » fait écho, sous la plume de Madame de Volanges, à la littéralité du viol de Cécile qu'elle ignore<sup>41</sup>.

Le discours critique présente un certain nombre d'occurrences qui convoquent et mettent à distance, simultanément, l'univers conceptuel du viol à propos de Cécile. La catégorisation approximative suggère la coexistence d'éléments créditant et réfutant l'hypothèse du viol. Pour René Pomeau, l'épisode avec Cécile est la preuve que Valmont ne s'en tient pas toujours à la pureté de méthode qu'il revendique, et qu'il n'hésite pas à « employer même la

38. Philippe LAROCH, *Petits-mâîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 295.

39. Michel DELON, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 7.

40. Béatrice DIDIER, *Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses. Pastiches et ironie*, Paris, Éditions du temps, 1998, p. 316.

41. Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [2011], *op. cit.*, XLIX.

force, avec Cécile qui est presque violée<sup>42</sup> ». Si l'on comprend que le mot est appelé par l'emploi de la force, on ignore ce qui conduit le critique à conserver la réserve de ce « presque », mais celle-ci est bien présente. Plus récemment, David McCallam parle à propos de Valmont du « quasi-viol de Cécile »<sup>43</sup>, sans davantage de précisions mais pour gloser l'expression « [le] spécifique que vous avez employé » utilisée par Merteuil. La modalisation qu'introduit Jean-Luc Seylaz pour contextualiser un groupe de lettres a une valeur encore un peu différente : « Cécile vient d'être "forcée" par Valmont et Mme de Volanges, qui a remarqué son trouble, s'inquiète<sup>44</sup> ». La modalisation autonymique par les guillemets autour du mot « forcée » a une valeur énonciative forte, que l'on peut interpréter ici comme une ironie marquant une distance sceptique vis-à-vis de cette interprétation des événements (même si ce marquage ne nous dit pas si la distance se fait à l'égard d'une première impression, de l'interprétation de certain-es lecteurs-rices, ou même de l'interprétation de Cécile elle-même). Là encore, rien n'est dit sur ce qui suggère que Cécile, en réalité, n'est pas vraiment forcée.

De façon peut-être contre-intuitive, la contestation explicite de la caractérisation du viol ne s'accompagne pas nécessairement d'arguments textuels ou narratifs plus explicites, mais adopte davantage le registre polémique de l'évidence et de l'indignation. L'assertion d'Yves Le Hir dans sa préface, par l'outrance qu'elle donne linguistiquement au contraste entre les expressions « violer » et « glapir de volupté », a manifestement une portée polémique forte qui suscite des réactions sur le même registre. On trouve alors les rares cas de discours critiques qui nient explicitement que Cécile soit violée dans *Les Liaisons dangereuses*. Si l'on peut s'étonner de l'absence d'arguments précis pour réfuter cette interprétation, on peut cependant y voir le signe qu'une telle caractérisation a un poids axiologique fort et les échanges polémiques révèlent quels sont les enjeux interprétatifs menacés par une telle caractérisation.

Deux textes citent et discutent ainsi la position de Le Hir pour la rejeter très catégoriquement. Une des difficultés bien évidemment est que l'affirmation est double voire triple : Cécile est violée, l'association du viol et du plaisir vient de l'imagination d'un libertin, et ce libertin pourrait être Laclos lui-même. Le premier de ces textes, *À la recherche des Liaisons dangereuses* d'André et Yvette Delmas (1964), s'inscrit dans la décennie de travaux d'ampleur sur *Les Liaisons dangereuses* et se caractérise par une certaine érudition, quoique assez descriptive. Le deuxième texte a un rapport beaucoup plus lâche avec le champ de recherches sur *Les Liaisons dangereuses* et ne se réfère qu'à un nombre limité d'ouvrages consacrés à l'œuvre (principalement l'ouvrage de Roger Vailland) : *Pour le plaisir* de Guy

42. René POMEAU, *Laclos*, Paris, Hatier, 1975, p. 121.

43. David McCALLAM, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, 2008, p. 99.

44. Jean-Luc SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz, 1958, p. 29.

Scarpetta (1998).

Ce dernier ouvrage est pleinement un essai, dans lequel Scarpetta se positionne comme écrivain dans son rapport à la littérature plutôt qu'universitaire. Celui-ci mentionne le jugement de Le Hir dans une note de bas de page qui met précisément en scène une concurrence dans les positionnements sociaux des auteurs respectifs :

(là, on croit rêver : le « viol » et les « glapissements » n'existent, bien entendu, que dans l'imagination surchauffée du professeur. . .). En bref, tout cela ne montre qu'une chose : que les compétences académiques en matière de stylistique n'excluent ni le moralisme le plus rance ni la stupidité la plus massive<sup>45</sup>.

Violemment polémique, la note insiste sur la coexistence entre les attributs liés au statut et au prestige universitaires (le titre de « professeur », les « compétences académiques ») et les attributs dénigrés (« moralisme », « stupidité »). Elle n'argumente pas sinon en dramatisant la négation polémique : ce que Le Hir lit dans *Les Liaisons dangereuses* n'existe pas, et est le produit d'une imagination emportée soit par ses fantasmes, soit par son moralisme (ou les deux à la fois).

La réfutation des Delmas est un peu différente, bien qu'elle adopte également un ton polémique que marque le choix de l'ironie. La phrase de Le Hir devient l'exemple d'une réception indignée, réception qui démontre elle-même le potentiel transgressif du roman que les deux chercheurs-ses valorisent :

Tout se passe au niveau élémentaire, essentiel, des rapports d'un être avec un autre, dans le champ clos de l'amour, du corps à corps. Et c'est dans ce domaine d'élection du libertinage que la lutte contre les préjugés sera la plus active, parce que c'est précisément le domaine où les idées reçues, les interdits sont les plus profondément enracinés, les plus archaïques, qu'ils font partie, pour ainsi dire, de la réalité physique de chaque individu, si bien que même aujourd'hui, l'attitude de Merteuil et de Valmont révolte nombre de lecteurs.

« Seul un libertin a pu inventer l'histoire d'une enfant qu'on viole et qui glapit ensuite de volupté. . . » Éprouver de la volupté à la première expérience, quelle invraisemblance, plus, quel scandale, indigne d'une vraie jeune fille ! Et voilà Cécile rabaissée au niveau de la renarde en rut par un commentateur horrifié ! Ce commentaire — si révélateur — tombe d'ailleurs à faux puisque — et Laclos donne assez de précisions pour qu'il n'y ait aucun doute à ce sujet (l. 96) — Cécile n'a pas été violée. De plus, on joue ici sur le mot « enfant » : à quinze ans, au XVIII<sup>e</sup> siècle, une jeune fille n'était plus une « enfant ».

C'est que, pour lire *Les Liaisons dangereuses*, il faut considérer d'un oeil nouveau les problèmes que pose à l'homme l'existence du corps et du plaisir physique. Une des grandes leçons des *Liaisons dangereuses* c'est l'importance du plaisir ; et nous entendons ce mot au sens le plus précis<sup>46</sup>.

Le commentaire de Le Hir sur le viol de Cécile devient donc ici la preuve que *Les Liaisons dangereuses* appellent une révolution du regard dont tout-e lecteur-riche n'est pas capable, même dans les années 1950 et 1960. La lecture des *Liaisons* demande pour les Delmas de

45. GUY SCARPETTA, *Pour le plaisir* [1998], *op. cit.*, p. 213-214.

46. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 364.

se défaire d'interdits enracinés et d'idées reçues qui conduisent sinon au contresens interprétatif. Ici, c'est implicitement la reconnaissance de la possibilité du plaisir sexuel pour les jeunes filles de quinze ans qui est en jeu : le propos de Le Hir relèverait simultanément du contresens à propos du viol et d'un moralisme réifiant à propos du plaisir de Cécile. Or le plaisir est pour les Delmas ce qu'il y a de plus authentique dans le personnage de Cécile, d'où l'importance de placer celui-ci au centre de son interaction avec Valmont.

Les caractéristiques du commentaire des Delmas dans leur ensemble invitent à contextualiser cet échange polémique : l'horizon actualisant des Delmas affleure ici nettement, comme en témoigne ailleurs leur intérêt pour l'affirmation de l'individualité face à son écrasement par l'État et la société<sup>47</sup>. De la même façon, on peut lire la défense d'une forme de droit au plaisir pour Cécile contre la morale au prisme de l'horizon politique de « révolution sexuelle » qui se pense alors dans les années 1960<sup>48</sup>, et notamment contre la répression sexuelle des jeunes gens. On peut pourtant noter que voir chez Laclos une remise en cause des préjugés sur la pureté des adolescent-es est une hypothèse partagée par plusieurs critiques des années 1950 et 1960 dont les positions se répartissent le long de notre continuum : on a vu que pour Dominique Aury une telle interprétation coexistait avec la caractérisation de viol, et Seylaz qui mettait à distance le verbe « forcer » fait une proposition similaire en parlant simultanément de Cécile et de Danceny, dont le comportement dans le roman remet en cause « la croyance traditionnelle en l'innocence et en la pureté des êtres jeunes<sup>49</sup>. »

L'interprétation d'un viol de Cécile entre ainsi en conflit, pour ces deux ouvrages séparés par trois décennies, avec l'affirmation du potentiel émancipateur du roman, envisagé autour du modèle des libertins : elle oppose moralisme réactionnaire d'un côté, émancipation par l'accès au plaisir de l'autre. Ce sont ces enjeux qui passent au premier plan, tandis que l'examen précis de la question du viol reste expéditif : il suffirait de ne pas imaginer n'importe quoi ou de lire la lettre 96 pour lever tout doute sur la question.

On constate du moins la réversibilité des preuves textuelles dans la construction de l'interprétation, puisque cette même lettre reçoit la même valeur de clarté et de précision par les partisans de l'hypothèse du viol : Maxime Triquenaux affirme ainsi qu'« un examen du texte invite à considérer que la situation est tout à fait claire : c'est un viol caractérisé, ra-

47. « Quand tout ce qui écrase l'individu se fait plus pesant, quand les autorités, les États, les blocs se dressent et se raidissent, quand les hommes désemparés cherchent un refuge dans l'aveuglement et la soumission au conformisme de systèmes et de superstitions, quelques individus se lèvent pour protester et pour exalter la valeur du moi, en face de collectivités qui toutes exigent d'abord son anéantissement » (*Ibid.*, p. 451).

48. Je mets ici à distance le sens galvaudé de l'expression qui désigne une transformation des normes et pratiques sexuelles dans les années 1960 (le mot « révolution » occultant alors le temps long de cette transformation), pour désigner plus spécifiquement les discours de politisation de la question sexuelle de cette décennie associant sexualité et révolution. Sur ce concept et sur les continuités et ruptures entre la révolution sexuelle des années 1960 et les mouvements féministes et homosexuels des années 1970, voir Blanche PLAQUEVENT, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel-le-s et étudiant-e-s en quête de subversion », *Ethnologie française*, vol. 49, n° 2, mai 2019, p. 277-292.

49. Jean-Luc SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos* [1958], *op. cit.*, p. 97.



conté dans le détail par le violeur lui-même<sup>50</sup> », citant la lettre 96 (de « Après avoir calmé ses premières craintes » à « mon adresse a retenu son bras à temps »). L'argumentation de Triquenaux a elle aussi comme point de départ un contexte polémique : Marc Hersant, dans un article plus large sur les « classiques en procès », juge que le terme de viol ne doit pas être hâtivement appliqué à tout texte où se manifestent des stéréotypes de sexe organisant les interactions sexuelles et amoureuses comme des conquêtes, entre un homme qui a le rôle de l'initiative et une femme qui a le rôle de défense. Confrontant plusieurs œuvres mettant à l'œuvre ce stéréotype, Hersant avance notamment que « Valmont est peut-être un monstre, mais ce n'est pas un *violeur*, en tout cas pas avec la Présidente – le cas de Cécile est beaucoup plus problématique<sup>51</sup> ». L'objection de Triquenaux touche à la contradiction potentielle entre le refus de qualifier Valmont de violeur et la réserve concernant le cas de Cécile, « beaucoup plus problématique », caractérisation que Triquenaux va traiter comme une euphémisation à laquelle il oppose alors l'évidence du viol de Cécile : « Le texte ne semble guère poser de problème pour identifier une absence claire et distincte de consentement de la part du personnage de Cécile Volanges ». Si la rhétorique de l'évidence incontestable demeure, il y a ici un argument plus précis (Cécile n'est pas consentante), appuyé sur un fragment textuel où Cécile cherche à se défendre d'un baiser, à crier, pleure et essaie de sonner pour appeler à l'aide.

Ce panorama ne doit pas faire surestimer la place accordée par le discours critique à la question de la violence sexuelle : les remarques sont très largement incidentes, sinon complètement absentes, et de façon parfois si allusive qu'on ne sait pas bien quelle proposition est faite sur le texte. Par exemple, Laurent Versini parle dans *Laclos et la tradition* du « plaisir qu[e] Valmont a pris à séduire Cécile<sup>52</sup> » qu'il exagère auprès de la Marquise dans la lettre 96, et décrit les lettres 96 et 97 « la version du séducteur puis celle de sa victime<sup>53</sup> ». On reviendra sur l'emploi dans le discours critique d'un sens vieilli de la séduction ; on peut noter que le verbe « séduire » s'applique aussi à ce que la Marquise veut que Danceny fasse à Cécile. Au contraire, le viol est principalement mentionné comme ce que rejette Valmont lorsque Versini aborde les relations des *Liaisons* avec ses intertextes — on y reviendra également. Les rares occurrences qui pourraient en faire un terme qui dit quelque chose de ce qui se joue dans *Les Liaisons dangereuses* restent assez obscures : une occurrence décrit le mot « violées » employé par la Marquise dans la lettre 10 comme un choix exceptionnel-

50. Maxime TRIQUENAUX, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? », *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 20-21, septembre 2021, p. 55-65.

51. L'article de Maxime Triquenaux fait référence à une première version de l'article de Marc Hersant publiée par le mouvement *Transitions* : Marc HERSANT, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès », *Transitions. Littéarité*, n° 10, 6 juillet 2019.

52. Laurent VERSINI, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, C. Klincksieck, 1968, p. 221.

53. *Ibid.*, p. 287.

lement déshonnête du « mot juste »<sup>54</sup>. Dans son ouvrage de synthèse de 1998, on lit enfin que « Le malaise éprouvé à une première lecture des *Liaisons dangereuses* provient peut-être moins des viols qui jalonnent l'intrigue, que du viol de la conscience du lecteur obligé par un style captieux et en apparence respectueux des bienséances de lire jusqu'au bout ce qui révolte l'honnêteté et la pudeur<sup>55</sup> ». La répétition du mot pose ici des difficultés : faut-il comprendre ces « viols qui jalonnent l'intrigue » dans un sens large de violation de la personne, compte tenu du sens qu'il prend vis-à-vis du lecteur ? L'absence de précisions empêche de trancher. Difficile également de déterminer le positionnement interprétatif de Roger Vailland en termes de caractérisation dans *Laclos par lui-même* en 1953, bien qu'on puisse interroger l'écart très frappant de ton avec la préface d'Aury quelques années plus tôt : la manipulation de Cécile par les libertins est donnée par l'auteur comme un divertissement sous forme de choix de lettres (54, 63, 96 titrée « Valmont prend la suite », 97 titrée « remords », 105 et 110) :

Il sera plus piquant de laisser raconter par les deux complices comment ils ont éduqué la jeune Cécile de Volanges. On sait que les spécialistes ont la manie de la pédagogie, et nos deux libertins n'échappent pas à ce travers-là. Mais l'affaire est contée drôlement ; c'est la seule *séquence galante* des *Liaisons* : nous avons bien mérité cette distraction après tant de *libertinomachie*<sup>56</sup>.

Face aux absences, mais aussi aux mentions souvent uniques et discrètes (quoique récurrentes), quelques rares discours critiques de spécialistes problématisent explicitement la question du viol de Cécile dans *Les Liaisons dangereuses*. L'article que consacre Pierre Hartmann en 1994 au motif du viol dans la littérature libertine — traité de façon plus diffuse dans son ouvrage sur l'intersubjectivité amoureuse, *Le Contrat et la séduction* — est un des rares, à l'exception peut-être de la préface d'Aury, à singulariser la lettre 96 par la noirceur de son contenu littéral :

La 96<sup>e</sup> lettre des *Liaisons dangereuses* est au fond la plus forte et la plus scandaleuse de l'œuvre : elle décrit le viol d'une adolescente de quinze ans par un libertin chevronné, qui fait lui-même le récit détaillé de sa « prouesse ». D'où vient donc qu'elle ne fasse pas davantage scandale, qu'elle ne franchisse pas le seuil de la recevabilité littéraire, que l'acte de Valmont suscite moins d'indignation que celui de son prédécesseur Lovelace<sup>57</sup> ?

Cette entrée en matière est bien un questionnement à visée herméneutique. Elle intègre la réception à la construction de ce questionnement, sans donner à l'absence d'indignation la portée politique que lui donnait le discours féministe dans les exemples du chapitre précédent : on peut y voir une singularité de la posture critique universitaire, à condition de noter d'emblée que d'autres discours universitaires donneront à leurs choix interprétatifs une portée plus politique.

---

54. *Ibid.*, p. 356.

55. Laurent VERSINI, *Le roman le plus intelligent* [1998], *op. cit.*, p. 150.

56. Roger VAILLAND, *Laclos par lui-même* [1953], *op. cit.*, p. 140-141.

57. Pierre HARTMANN, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Travaux de littérature*, n° 7, 1994, p. 233.

Alors même que Pierre Hartmann montre en s'appuyant sur le propos initial de Valmont qu'il n'y a pas de doute sur la caractérisation, il élargit l'espace conceptuel pour situer plus finement l'interaction : « l'acte de Valmont s'inscrit sur une ligne de partage d'une extrême ténuité, entre le viol consenti et l'assentiment extorqué<sup>58</sup> ». Placée en tension entre deux oxymores, l'action narrative se singularise par rapport à d'autres configurations littéraires par le type de contrainte que construit Valmont face à Cécile : « situation globalement coercitive » plutôt que « violence caractérisée » que supposerait l'emploi déterminant de la force.

Sans portée polémique, l'identification du motif du viol sert chez Pierre Hartmann une démarche comparatiste et de singularisation du viol de Cécile, là où la réaffirmation de la caractérisation par Maxime Triquenaux avait au contraire un horizon plus polémique à partir d'une critique de l'euphémisation du viol dans la réception des textes du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La problématisation de Pierre Hartmann soulève pourtant un étonnement : attaché à comparer finalement le viol dans *Les Liaisons dangereuses* au sens du motif chez Crébillon et Richardson, il ne discute en revanche à aucun moment du statut de la « chute » de la Présidente placée en regard du viol de Cécile à l'intérieur du roman.

## 2.2. La Présidente de Tourvel est-elle violée par Valmont ?

Le parcours de la bibliographie critique sur les *Liaisons dangereuses* fait en effet apparaître une différence nette entre Cécile et la Présidente dans la fréquence des discussions sur la caractérisation du premier rapport sexuel qui les lie à Valmont. Si le consensus n'est pas complet dans le cas de Cécile, la discussion est bien plus rare concernant la Présidente de Tourvel.

Là encore cependant, il est aisé de montrer que l'interprétation d'un viol comme composante de la chute de Tourvel n'a rien d'inédit dans l'histoire critique, même si elle est beaucoup plus discrète. Dès 1979 au Québec, Laroch souligne la brièveté de la mention de la lettre 125 par contraste avec l'observation détaillée qui se joue dans la lettre 96 : « une ligne lui suffit pour décrire sa première victoire qui n'est, en fait, que le viol d'une femme évanouie<sup>59</sup>. » La locution « en fait » souligne ici que cette interprétation n'est peut-être pas immédiate et demande un effort de décryptage des propos de Valmont.

L'interprétation du viol de la Présidente se produit ainsi souvent au détour d'une remarque sur tout autre chose : c'est dans l'introduction de son article du collectif du bicentenaire, consacré à la lettre 48, que Jean Biou résume simultanément les scènes des lettres 96 et

58. *Ibid.*, p. 253.

59. Philippe LAROCH, *Petits-mâtres et roués* [1979], *op. cit.*, p. 274.

125 comme viols par Valmont respectivement de Cécile et de la Présidente<sup>60</sup>. Dans l'édition du texte par Michel Delon en 2002, l'interprétation est donnée sur le mode de l'évidence mais aussi de façon extrêmement discrète à deux reprises : c'est au détour d'une note sur les convulsions de la lettre 99 que Delon propose un rapprochement avec celles qui suivent le « viol » de la Présidente<sup>61</sup>. Elle est renouvelée dans la notice sur les illustrations au détour d'une remarque sur les vêtements des protagonistes : « Mme de Merteuil, après son viol prétendu par Prévan, est aussi déceimment vêtue que Mme de Tourvel, après son viol bien réel par Valmont<sup>62</sup>. » La caractérisation ne prend donc pas de valeur interprétative forte, si ce n'est qu'elle souligne la réversibilité de la valeur du viol par ce rapprochement avec l'épisode de Prévan.

Le rejet explicite de l'interprétation d'un viol de Madame de Tourvel est rarissime : on n'en trouve trace que dans la première version de l'article de Marc Hersant pour qui « [Valmont] n'est *pas un violeur*, en tout cas pas avec la Présidente<sup>63</sup> ». Dans une version ultérieure de l'article publiée dans la revue *Lumières*, Hersant nuance et adopte au contraire une position interprétative minoritaire en identifiant le premier rapport sexuel avec la Présidente de « viol *de fait*<sup>64</sup> », renforçant à cet égard la bizarrerie de l'affirmation « Valmont est peut-être un monstre, mais ce n'est pas un *violeur* » qu'il maintient. L'évolution demeure pourtant intéressante dans la mesure où elle suggère qu'une discussion explicitement consacrée à la question du viol dans le champ universitaire appelle par le jeu des objections un examen plus précis qui surdétermine la littéralité des événements narratifs analysés à l'aune de cette question, comme ici l'évanouissement.

Toutefois, l'épisode de la lettre 125 désigné comme « la chute de la Présidente » par la critique fait l'objet, plus que la lettre 96, d'une interprétation *en creux* qui l'arrache au champ du viol. Ce type d'interprétation intervient lorsque le viol est thématé à proximité et par opposition au cas de la Présidente. Le phénomène est évident en particulier lorsque la situation de Tourvel est comparée à celle de Clarisse dans le roman de Richardson. Ainsi, Jean-Luc Seylaz insiste sur l'opposition suivante : « Clarisse était violée par Lovelace ; Mme de Tourvel se donne à Valmont<sup>65</sup> ». Malgré l'absence de connecteur, il faut bien comprendre ces propositions comme mutuellement exclusives : Seylaz n'envisage pas la possibilité que les deux propositions puissent être vraies à propos de la Présidente. De la même façon, pour Madeleine Therrien, « Madame de Tourvel se donne à Valmont, elle n'est pas violée dans

60. Jean BIOUS, « Une lettre au-dessus de tout soupçon », dans René Pomeau (dir.), *Laoclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 191.

61. Appareil critique de l'éditeur dans Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LAOLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 314.

62. *Ibid.*, p. 537.

63. Marc HERSANT, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès » [2019], *op. cit.*

64. Marc HERSANT, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès », *Lumières*, vol. 34, n° 2, Presses universitaires de Bordeaux, 2019, p. 127-147.

65. Jean-Luc SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laoclos* [1958], *op. cit.*, p. 93.

son sommeil comme Clarisse<sup>66</sup> ».

Cette position interprétative en creux se manifeste aussi chez les critiques qui emploient le terme de « viol » à propos de Cécile mais pas à propos de la Présidente, en particulier lorsque les lettres 96 et 125 sont rapprochées et comparées. C'est le cas lorsque Béatrice Didier aborde l'enjeu des narrations multiples d'un même épisode : elle consacre un paragraphe à la comparaison des lettres 96 et 97 qui racontent « le viol de Cécile », puis immédiatement après un autre paragraphe aux lettres 125 et 128 qui racontent « la chute de la Présidente ». Ce paragraphe est lui-même l'occasion d'une comparaison entre les deux épisodes, par rapprochement (« comme dans le viol de Cécile, Valmont se représente lui-même en stratégie de haut rang ») et contraste (« contrairement à ce qui se passe dans le récit du viol de Cécile, Valmont rapporte longuement des paroles de la Présidente »)<sup>67</sup>. Si la caractérisation de l'interaction sexuelle n'est pas l'enjeu du paragraphe, si elle n'est jamais explicitement discutée, l'omniprésence du terme à propos de Cécile suggère bien que Didier l'estime au contraire inadéquat à propos de la Présidente. De façon analogue, Michel Delon dans son ouvrage de synthèse de 1986 d'emblée dès l'introduction du « viol de la jeune Cécile », mais de « la scène d'amour entre Valmont et la Présidente » dans la même page<sup>68</sup>.

De cette non-caractérisation en creux peuvent également relever des énoncés qui ne font pas apparaître le terme de « viol » mais comparent une situation largement dénoncée au prisme de la violence sexuelle et celle de la Présidente : la question de la violence affleure dans l'examen que propose Roger Vailland de l'éthique de la chasse revendiquée par Valmont et de ses potentielles implications sexistes. Le passage est intéressant à bien des égards par sa dimension actualisante et axiologique :

Que si l'on s'étonne que je ne m'indigne pas de cette assimilation de la femme au lièvre, je répondrai, tout chasseur que je sois, que si je devais avoir quelque pitié, c'est au lièvre que je la réserverais. Le lièvre risque sa vie, la Présidente ne risque que quelques remords, compensés par avance par bien des plaisirs. Ceci dans la perspective historique de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et du milieu social où se déroulent les *Liaisons*. Aucun rapport donc avec, par exemple, le patron du XX<sup>e</sup> siècle, qui profite du rapport actuel des forces sociales pour contraindre sa secrétaire à se livrer à lui sans plaisir. Le libertinage, jeu de société, se jouait entre hommes et femmes d'une fortune et d'un rang social analogues ; c'étaient des fauves d'une force presque égale qui s'affrontaient. Laclos ne cache pas quelque faiblesse pour la Présidente, qui est *bourgeoise* comme lui. Mais « grande bourgeoise » et dévote. Je connais trop bien cette espèce-là pour approuver l'indulgence de l'auteur<sup>69</sup>.

La critique a très tôt pointé l'erreur de lecture du statut social de la Présidente, déjà présente dans les notes de Baudelaire, dans la perspective marxiste qui est celle de Vailland. On voit ici de surcroît ses implications dans la réception de l'éthique libertine : si ce parallèle avec la contrainte sexuelle dans le cadre de relations de travail peut exister, même pour

66. Madeleine B. THERRIEN, *Les Liaisons dangereuses. Une interprétation psychologique*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973, p. 135.

67. Béatrice DIDIER, *Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses* [1998], *op. cit.*, p. 90.

68. Michel DELON, P.-A. *Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses* [1986], *op. cit.*, p. 7.

69. Roger VAILLAND, *Laclos par lui-même* [1953], *op. cit.*, p. 90-91.

être rejeté, c'est bien que la question du pouvoir dans l'interaction sexuelle, de sa violence et de son injustice se pose à la lecture des *Liaisons dangereuses*. Pourtant, l'analyse de la contrainte sexuelle d'une femme par un homme doit, en dernière instance, rester subordonnée à une analyse en termes de classe : si Valmont et Tourvel sont du même rang social, alors le parallèle tombe et il s'agit d'autre chose. Aussi l'emporte le mépris de la bourgeoise, bien actualisé par le rapprochement de Tourvel avec des contemporaines de Vailland. À cet argument s'ajoute celui du plaisir de Tourvel, qui vient à son tour justifier la prédation et la différencier de l'employée violée à l'intérieur du rapport de salariat. Enfin, on voit que cette réflexion est encadrée par l'enjeu des émotions programmées par le texte : Vailland refuse, contre ce qu'il pense être le positionnement auctorial, deux émotions qui nouent éthique et esthétique — la pitié et l'indulgence. Le cadre interprétatif marxiste, en somme, permet d'envisager la possibilité d'une analyse politique de la poursuite sexuelle en même temps qu'il donne des raisons définitives pour l'écarter dans le cas des *Liaisons*.

On trouve pourtant bien une problématisation précoce par Jean Goulemot de la question du viol dans *Les Liaisons dangereuses* à l'occasion du colloque du bicentenaire en 1982. Contrairement à Pierre Hartmann, Goulemot ne s'en tient pas alors au cas de Cécile. Spécialiste de littérature érotique et pornographique, Jean Goulemot va développer cette interprétation à l'intérieur d'une problématisation de l'imaginaire viril des *Liaisons* et d'un regard masculin que le lecteur est amené à partager en voyeur. Là où dans l'article précédent des actes du colloque, Anne-Marie Jatton construisait une lecture féministe des *Liaisons* dans laquelle le libertinage suppose la libre volonté des proies contre la morale sexuelle, Goulemot propose de voir de façon complémentaire dans les *Liaisons* une œuvre dominée en dernière instance par un imaginaire de la virilité stéréotypé. Le roman raconte « que les hommes sont virils ou ne sont pas, et qu'il n'est pas de femme qui ne finisse par céder à l'appel du séducteur<sup>70</sup> ». Cette fois, contrairement à la conclusion de Vailland, les métaphores de la chasse et de la guerre viennent donner tout leur sens à la présence au « viol tout net de Mme de Tourvel puisque Valmont profite de son évanouissement<sup>71</sup> ».

Alors que l'évanouissement de la Présidente n'est qu'un exemple parmi d'autres pour Goulemot, Melanie Slaviero fait quatre décennies plus tard du choix de lire ou non un viol dans la lettre 125 une bifurcation pour l'interprétation du roman. Le cadre de l'intervention — une journée d'étude sur la question des violences sexuelles dans la littérature — était probablement déterminant pour qu'un travail soit exclusivement consacré à cet épisode : Slaviero y assume le choix du regard contemporain à condition que celui-ci serve d'« outil heuristique pour ouvrir le champ des possibles lectures du roman<sup>72</sup> ».

70. Jean GOULEMOT, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans “Les Liaisons dangereuses” », dans René Pomeau (dir.), *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 172.

71. *Ibid.*, p. 166.

72. Melanie SLAVIERO, « Vous vouliez bien attendre que j'eusse dit oui, avant d'être sûr de mon consente-

La problématisation de Slaviero diffère pourtant en profondeur de celle de Goulemot : l'ambition de Goulemot est de réinscrire *Les Liaisons dangereuses* dans la continuité intertextuelle de la littérature érotique et pornographique et par là dans « un théâtre des fantasmes d'une société virile avec ses figures emblématiques, ses séquences imposées, ses censures, ses punitions nécessaires<sup>73</sup> ». Son horizon est celui de l'inertie de l'imaginaire et du stéréotype : il s'agit de dégager « sous l'écume événementielle, toujours la même séquence, à la façon d'une obsession : à savoir que les hommes sont virils ou ne sont pas, et qu'il n'est pas de femme qui ne finisse par céder à l'appel du séducteur<sup>74</sup> », dont le viol est simplement un élément logique. Au contraire, la démarche de Slaviero consiste davantage à différencier les positions des personnages des *Liaisons* à partir de leur rapport au viol, et à faire du viol de Madame de Tourvel un élément de dissonance interne au texte auquel il faut donner toute sa portée interprétative en multipliant les relations intratextuelles autour de ce motif.

### 2.3. Plus ou moins un viol : quelques conclusions et hypothèses sur l'interprétation

Ce parcours permet donc d'observer un continuum de positions interprétatives sur ce que fait Valmont à Cécile dans la lettre 96 puis à la Présidente de Tourvel dans la lettre 125 : si l'hypothèse du viol dans le cas de Cécile est récurrente, elle reste souvent incidente, parfois hésitante, parfois absente (alors même que l'épisode est constamment cité) et n'exclut pas des désaccords explicites, pourtant peu argumentés, d'interprètes pour qui il ne s'agit *évidemment* pas d'un viol. Les occurrences de l'interprétation de ce que subit Cécile comme viol remontent au moins au tournant des années 1950 et les deux réfutations explicites que j'ai relevées sont séparées par plus de trente ans (et par le mouvement féministe). Sur cette période du moins, aucune évolution franche ne se dessine sur la caractérisation elle-même.

Les interprétations de la « chute » de la Présidente au prisme du viol présentent un tableau un peu différent par comparaison : cette interprétation est quantitativement beaucoup plus rare, mais elle est formulée au moins depuis la fin des années 1970 et régulièrement. De façon significative, la chute de la Présidente n'est en revanche jamais un « quasi-viol » ou « presque un viol ». Dans la mesure où elle est rare, il est assez logique que l'interprétation soit aussi très rarement réfutée explicitement ; l'épisode est en revanche souvent implicite-

---

ment". Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* : analyse critique et enjeux méthodologiques », sur *Malaises dans la lecture*, avril 2019.

73. Jean GOULEMOT, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril » [1983], *op. cit.*, p. 164.

74. *Ibid.*, p. 172.

ment ou explicitement distingué d'un viol, et ce d'autant plus que le destin de la Présidente est comparé à celui de Cécile ou de Clarisse. On peut avancer qu'interpréter un viol dans la lettre 125 implique d'interpréter un viol dans la lettre 96, alors que l'inverse n'est pas vrai.

Le corpus de discours critique sur *Les Liaisons dangereuses* permet donc d'avancer une conclusion que l'hétérogénéité du corpus de cette thèse ne permet pas de faire entre les différentes œuvres étudiées : la possession de Clarisse par Lovelace est toujours perçue comme un viol par les interprètes de Laclos. Elle apparaît davantage sous ce jour que la première possession de Cécile par Valmont, qui est elle-même davantage interprétée comme un viol que la première possession de la Présidente de Tourvel.

On ne peut que faire des hypothèses prudentes sur les paramètres qui expliquent cette hiérarchie, là où des démarches expérimentales à partir de courts récits de fiction pouvaient mesurer l'interprétation en fonction de variables précises (voir *supra*, p. 226). Ces paramètres peuvent être des éléments narratifs, qu'il s'agisse alors des modalités précises de réalisation de l'interaction sexuelle ou d'éléments contextuels en amont et en aval de cette relation. Mais ils peuvent aussi reposer sur des éléments esthétiques comme la densité d'informations disponibles, la modalité de présentation et les registres privilégiés de narration.

Par exemple, on aurait pu penser que les deux relations sexuelles impliquant des femmes inconscientes appelleraient la même interprétation, plus aisée que celle où Cécile reste pleinement consciente : mais les interprètes dans leur ensemble se rapportent en fait différemment au sommeil d'une Clarisse droguée et à l'évanouissement de la Présidente face aux menaces de suicide de Valmont. Qu'est-ce qui est alors déterminant pour faire de la première possession de la Présidente une scène nettement moins interprétée comme viol ? Est-ce la force de son amour pour Valmont, ses hésitations, son cri et son mouvement vers lui avant son évanouissement, son consentement total ultérieur dans la même lettre puis dans la suite du roman (là où le propre de Clarisse est de maintenir d'autant plus fermement son refus) ? Ou l'explication se trouve-t-elle dans l'asymétrie formelle entre les deux moments — parce qu'on a d'abord une ellipse pour le premier rapport (qui laisse la temporalité de l'évanouissement incertaine), ensuite une l'expressivité inhabituelle de la part de Valmont pour décrire la pleine jouissance et la réciprocité du deuxième rapport sexuel, les lecteurs-rices garderaient plus facilement en mémoire le deuxième temps et s'intègre aisément dans le fil de la séduction de la Présidente (contrairement à un viol qui ferait rupture) ?

De la même façon, qu'est-ce qui fait que la défloration de Cécile est plus facilement perçue comme un viol que la première possession de la Présidente, mais qu'il reste tout de même des interprètes pour lesquels une telle interprétation est tout simplement aberrante ? Les discours critiques qui problématisent la question de la violence sexuelle proposent sur ce point des hypothèses intéressantes. Pierre Hartmann s'interroge ainsi sur les raisons



pour lesquelles l'acte de Valmont reste dans l'ordre de l'acceptabilité littéraire et « suscite moins d'indignation que celui de son prédécesseur Lovelace » alors qu'il s'agit du récit détaillé d'une adolescente de quinze ans. Son questionnement concerne l'axiologie et les affects de la réception, mais constituent aussi des hypothèses convaincantes pour expliquer la moindre caractérisation :

C'est d'abord que ce viol n'est pas décrit dans sa brutalité factuelle, mais présenté, au cours d'une analyse rétrospective, comme une expérimentation philosophique. Son récit accède de la sorte à la dignité d'un genre littéraire, le style propre à Laclos et le recours à la convention épistolaire concourant par ailleurs à une intellectualisation permettant une efficace mise à distance du fait ? Mais c'est aussi que le moment du viol paraît intégré à une histoire, placé entre un amont qui en atténue l'énormité en lui frayant les voies, et un aval qui le dépénalise en en faisant le moment inaugural d'une liaison<sup>75</sup>.

La présence de l'analyse dans le récit constitue en fait tout autant une modalité esthétique que ce qui vient donner sens à un élément narratif essentiel : la sensualité de Cécile, enjeu de démonstration de la « thèse libertine de la toute-puissance du désir ». De la même façon, la liaison ultérieure (quoique initiée par la lettre de Merteuil qui souligne combien il serait dangereux de fâcher Valmont) contraste là aussi avec le refus maintenu de Clarisse : elle pourrait faciliter la mise à distance de la caractérisation de la défloration de Cécile comme viol.

Melanie Slaviero, de son côté, s'interroge au contraire sur ce qui rend le viol de Cécile plus interprétable que celui de la Présidente. Elle souligne que ce viol a la particularité d'être « assumé comme tel par Valmont qui n'hésite pas à expliquer les différents moyens qu'il met en œuvre pour la contraindre » dans la lettre 96, d'être suivi de l'expression de la détresse de Cécile dans la lettre 97 (mais associer cette détresse au viol, peut-on objecter, n'est pas automatique : plusieurs discours critiques l'associent au remords). On aurait donc un récit plus détaillé à la fois du point de vue de la contrainte que du point de vue des affects négatifs de la victime, favorisant l'interprétation du viol. Slaviero formule une hypothèse complémentaire qui touche cette fois aux représentations des interprètes :

il n'est pas interdit que penser que si le viol de Cécile nous frappe davantage que celui de Madame de Tourvel, c'est aussi en partie parce que notre sensibilité contemporaine est encore imprégnée d'un imaginaire sexuel et genré où l'indignation devant le viol d'une vierge ou d'une mineure minimise ou banalise les viols de femmes qui ont une sexualité active<sup>76</sup>.

L'âge (auquel il faut ajouter l'inexpérience et l'ignorance) et la virginité de Cécile sont donc deux caractéristiques qui pourraient favoriser la perception d'un viol dans la lettre 96 par contraste avec le statut de femme mariée et mieux instruite de Madame de Tourvel.

On ne peut cependant pas négliger d'autres éléments narratifs essentiels comme la passion de la Présidente et la crainte qu'elle exprime elle-même auparavant (par sa fuite) de

75. Pierre HARTMANN, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle » [1994], *op. cit.*, p. 233.

76. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

succomber par amour pour Valmont. Au contraire, la défloration de Cécile se fait en dépit de son amour pour Danceny et sans qu'elle se soit représenté auparavant désirer Valmont. Les « voies » en amont dont parle Hartmann touchent en effet à l'évaluation que fait Merteuil de sa sensualité et à la préparation que constitue la manipulation pour obtenir de Cécile qu'elle permette la copie de sa clef et prépare la visite de Valmont, mais constituent une rupture de son point de vue là où la Présidente se représente dans son propre destin la fatalité de la chute et la nécessité d'y résister. Autrement dit, la scène de la lettre 125 est précédée par une intersubjectivité très dense en virtualités narratives intériorisées par la Présidente, alors qu'avant la nuit du 30 septembre, la détresse de Cécile se formule autour des virtualités du mariage avec Gercourt et d'une union désirée et interdite avec Danceny : si sa défloration par Valmont ne représente aucune surprise pour l'interprète placé dans la confiance du projet de la marquise de Merteuil, ce même interprète peut se représenter l'effraction et la rupture qu'elle représente du point de vue de Cécile — Valmont n'était tout simplement pas dans le tableau, et n'a pas de sens pour Cécile jusqu'à ce que la lettre de la marquise donne à ce bouleversement une cohérence. Il est significatif à cet égard que les *Vrais Mémoires de Cécile de Volanges* aient besoin de construire par la voix de Cécile des attentes érotiques qui effacent une telle rupture. Sans une telle réécriture, comment donner sens à ce qui arrive à Cécile ?

### 3. Les procédures interprétatives de la critique

C'est à cette question plus large de la cohérence du sens, au-delà de la caractérisation ou catégorisation de l'action que je voudrais maintenant m'attacher, même si l'étude du dissensus de caractérisation a déjà esquissé dans certains cas les procédures d'interprétation qui se jouent autour de la question des violences sexuelles.

Approfondir ces procédures interprétatives interroge dans le même temps les spécificités de la critique universitaire. Sans négliger leur hétérogénéité, les buts et les méthodes que se donne cette critique déterminent-elles la façon dont les interactions sexuelles sont interprétées et intégrées dans une interprétation plus large ?

Je retiendrai quatre spécificités des méthodes et des buts propres à la critique universitaire qui me semblent ici pertinentes pour examiner l'ensemble interprétatif dans lequel s'insère la question de la violence sexuelle :

1. La critique universitaire qui se développe à partir des années 1960 se distingue par sa volonté de rendre compte des cadres interprétatifs et conceptuels du XVIII<sup>e</sup> siècle, de ce que son anthropologie a d'inédit, des débats intellectuels et philosophiques qui s'y jouent et du positionnement de Laclos et des *Liaisons dangereuses* dans ces débats. Une conséquence de cette visée compréhensive est souvent l'adoption d'un vocabulaire

critique qui épouse ces cadres interprétatifs sans forcément objectiver la polysémie des termes : le terme de « séduction » est probablement le terme le plus emblématique.

2. L'attention prêtée à la mise en relation intertextuelle est une spécificité forte des études littéraires qui répond en partie à cette visée compréhensive mais soulève en même temps des enjeux esthétiques et littéraires. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, l'intertextualité s'appuie en partie sur des mentions internes au roman qui appellent une telle mise en relation. Il faudra donc explorer les relations nouées avec *Clarissa* et avec l'œuvre de Crébillon dans le discours critique.
3. La critique universitaire et les genres de discours qu'elle pratique (l'article, l'ouvrage, la thèse) favorisent un troisième trait : la maximisation des mises en relation intratextuelles, à l'intérieur du roman cette fois. La spécificité se situe ici bien dans l'intensité de cette mise en relation, et non dans sa pratique elle-même qui relève d'un processus de lecture ordinaire.
4. Donner sens à la forme, enfin, constitue une des manières privilégiées pour les études littéraires de construire l'originalité de leur approche et la légitimité de leur existence. Dans le cas des *Liaisons dangereuses*, l'intérêt de la critique porte bien entendu un intérêt de premier plan à la forme épistolaire du roman et à la polyphonie narrative qui en résulte.

Ces spécificités n'excluent pas, y compris à l'intérieur de la critique universitaire, la présence de cadres plus marqués, pointant vers des enjeux d'appropriation plus explicites. C'est le cas de la critique féministe bien sûr, mais aussi de la tradition critique existentialiste des *Liaisons dangereuses*, plus ancienne, que n'ignorent pas les travaux plus universitaires quand bien même ils prendraient des distances avec celle-ci.

### 3.1. Sur deux corps : donner sens aux scènes sexuelles et aux personnages

Avant d'approfondir ces spécificités en les isolant, il me faut revenir sur les deux nœuds interprétatifs identifiés plus haut pour en donner une première approche. J'entends par là les éléments auxquels il faut donner sens en interprétant ou non les scènes sexuelles comme des violations : le corps évanoui puis en crise de la Présidente dans la lettre 125 d'une part, le corps non maîtrisé de Cécile face à la sexualité.

Au fond, soulever la question du viol ou celle du consentement implique pour tout discours critique d'articuler une anthropologie du sujet à une sémantique de leurs actions dans la scène sexuelle. Où se trouve la subjectivité qui pourrait consentir de façon convaincante

ou suffisante ? Dans le corps, dans la volonté, dans le cœur, dans l'inconscient ? De quelles actions peut-on dire qu'elles sont faites par le personnage dans une scène sexuelle ? Desquelles pourra-t-on dire, de surcroît, qu'elles manifestent sa volonté, voire sa liberté ? Le discours critique sur *Les Liaisons dangereuses* ne répond qu'implicitement à ces questions, mais n'y échappe pas.

### 3.1.1. Le corps de la Présidente dans la lettre 125

Puisque le discours critique qualifie rarement de viol la première possession de Madame de Tourvel par Valmont, comment fait-il sens de l'évanouissement à l'issue duquel la Présidente est désormais « soumise » ? Comment va-t-elle interpréter les signes de son corps que rapporte Valmont alors qu'il tente à nouveau de la toucher ? En examinant ces deux questions, le regard se déplace de la question de la caractérisation à celle du sens donné au corps de la Présidente : comment ce corps fait-il sens dans le discours critique du point de vue des émotions de Tourvel et de sa volonté ?

Les Delmas, qui prolongent les analyses existentialistes amorcées par Jean-Jacques Salomon en 1949, interprètent le corps de Tourvel au prisme de la mauvaise foi sartrienne. Alors même qu'au niveau des relations intratextuelles, les Delmas affirment que contrairement à la scène du 2 octobre où la Présidente « cédait, s'abandonnait », c'est ici « [Valmont] qui cède » à la Présidente qui le retient et « se précipite dans ses bras<sup>77</sup> », ils mettent ensuite en relation la crise de Tourvel dans la lettre 125 avec la crise émotionnelle de la lettre 99. C'est le concept sartrien de mauvaise foi qui va servir de cadre interprétatif au personnage de Tourvel : pour les Delmas, c'est un personnage caractérisé par l'oubli de son corps. La crise de la lettre 125, de façon analogue, signifie la violence du sentiment et un type d'émotion face au danger que soutient l'analyse que fait Sartre de l'évanouissement :

La scène de la chute est précédée d'une crise émotive d'une violence extrême ; Mme de Tourvel tombe évanouie entre les bras de Valmont et ne revient à elle que « soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur » (l. 125). On voit ici comment l'évanouissement est cette « conduite d'évasion », ce « refuge » dont parle Sartre, et qui nie le danger dans l'anéantissement. Ces crises émotionnelles qui trahissent la violence du sentiment provoqueront bientôt des manifestations psychasthéniques<sup>78</sup>.

On peut comprendre cette interprétation dans la perspective d'une question posée à la scène sexuelle qui semble proche de celle du consentement et qui en est pourtant sensiblement éloignée : la question ici n'est en effet pas de savoir si la Présidente est ou non consentante, mais plutôt ce qui l'empêche d'agir de façon authentique, c'est-à-dire conformément à son désir pour Valmont.

77. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 372.

78. *Ibid.*, p. 412.

Dans l'étude de René Pomeau, l'évanouissement fait l'objet d'une analyse principalement structurée par un questionnement autour du meuble sur lequel a lieu le premier rapport sexuel, où « la Présidente s'est abandonnée à son séducteur<sup>79</sup> ». De façon paradoxale, Pomeau souligne à la fois l'évanouissement et des actions ou états qui semblent contradictoires avec une perte de conscience, comme la réciprocité de l'action :

Une fois la Présidente évanouie dans les bras de Valmont, sur quel meuble va-t-il la déposer, pour l'assaut final? [...] Valmont et la Présidente se sont aimés dans une pièce abstraite, sur un meuble abstrait. Seul n'était pas abstrait le délire de leurs sens<sup>80</sup>.

Ce commentaire pourrait indiquer deux types de lecture : ou bien l'évanouissement signifie l'abandon volontaire à une expérience-limite dans laquelle la conscience n'est pas totalement abolie et à l'intérieur de laquelle la Présidente vit effectivement des émotions et des sensations, ou bien René Pomeau lit la célèbre phrase lapidaire de Valmont comme la succession d'un moment d'évanouissement et, lorsque la Présidente revient à elle, d'un « assaut final » auquel la Présidente s'abandonne volontairement.

En réalité, René Pomeau fait de l'évanouissement lui-même « un mouvement d'abandon où l'excès à la fois de l'angoisse et du bonheur abolit la conscience<sup>81</sup> », qu'il interprète comme une « faiblesse » de la part de la Présidente par opposition à la volonté, mais bien sans parler de viol : c'est une Présidente réduite par ses propres émotions que présente Pomeau. De façon significative, au niveau des relations intratextuelles, il met l'évanouissement raconté par Valmont dans la lettre 125 en relation de contradiction avec l'affirmation de la Présidente à Madame de Rosemonde, lorsqu'elle affirme « Tout ce que je puis vous dire, c'est que, placée par M. de Valmont entre sa mort ou son bonheur, je me suis décidée pour ce dernier parti ». Cette contradiction appelle le commentaire suivant :

Mais cette faiblesse, elle ne veut pas se l'avouer. Quand elle annonce à Mme de Rosemonde qu'elle a succombé, elle prétend avoir agi par une volonté délibérée. [...] Même dans l'adultère cette femme veut rester noble et grande<sup>82</sup>.

Cette mise en relation engage elle aussi le séquençage de la lettre 125<sup>83</sup> : c'est à l'évanouissement qu'il confronte ce récit et non à la déclaration de la Présidente qui succède aux paroles de Valmont sur son propre bonheur et précède le deuxième rapport sexuel où selon Valmont, « l'ivresse fut complète et réciproque ». Dans l'interprétation de Pomeau, les deux rapports sexuels semblent au contraire fondus en un seul événement, où Tourvel ne fait pas d'acte volontaire, où elle est la victime de ses passions et non d'un viol. L'absence d'acte

79. René POMEAU, *Laclos* [1975], *op. cit.*, p. 90.

80. *Ibid.*, p. 90-91.

81. *Ibid.*, p. 143.

82. *Ibid.*

83. Béatrice Didier formule une remarque analogue à celle de Pomeau en mettant en relation le long récit de Valmont et la phrase lapidaire de la Présidente. Elle oppose cependant de son côté la « grandeur cornélienne » et le « ton décidé » apportés par une telle concision aux « atermoiements » du dialogue dans la lettre 125 (Béatrice DIDIER, *Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses* [1998], *op. cit.*, p. 91).

volontaire de la part de Tourvel n'a donc pas ici pour corollaire la caractérisation d'un viol, alors même que Pomeau envisage le terme (« presque violée ») dans le cas de Cécile.

Au contraire, c'est à la succession du viol à la réciprocité que Jean Goulemot prête attention lorsqu'il commente le « viol tout net de Mme de Tourvel » :

même si Mme de Tourvel en reste pétrifiée et si, pour une fois, « les sensations n'aident pas le sentiment », c'est l'évocation du bonheur du séducteur qui comble la victime. « Ce fut avec cette candeur naïve ou sublime qu'elle me livra sa personne et ses charmes » (125). Comme on n'est pas censé s'y attendre, le viol est le plus court chemin pour conduire à l'extase partagée. Cécile et Valmont se séparent « satisfaits l'un de l'autre ». Avec la Présidente de Tourvel, le Vicomte avoue que « l'ivresse fut complète et réciproque »<sup>84</sup>.

L'analyse de Jean Goulemot présente au niveau des relations intratextuelles et de l'interprétation de l'idéologie de l'œuvre des spécificités fortes : tout d'abord, le viol de la Présidente est commenté conjointement à celui de Cécile, la dynamique narrative n'en étant séparée que par le rôle des sensations, remplacé pour Madame de Tourvel par les sentiments. De surcroît, ces deux épisodes reçoivent comme clef d'interprétation une déclaration de la marquise de Merteuil, que Jean Goulemot transforme ainsi en positionnement idéologique de l'œuvre :

[viols] appelés de leurs vœux, à en croire l'éloge de « l'attaque vive et bien faite » (10), laissant par là entendre que le viol n'est jamais qu'une façon galante de lever les dernières hésitations et d'éviter à la dame conquise on ne sait trop quelles gaucheries (10). *Les Liaisons dangereuses* le disent tout nettement : les femmes séduites par la violence n'en sont que mieux comblées<sup>85</sup>.

On comprend qu'avec cette conclusion interprétative sur l'idéologie des *Liaisons*, la mention de la pétrification du corps de Tourvel après le premier rapport sexuel<sup>86</sup> se trouve dans une concessive (« même si Mme de Tourvel en reste pétrifiée ») : ce qui compte, c'est bien le « chemin » du viol à l'extase, comme manifestation de l'imaginaire masculin des *Liaisons*. La pétrification du corps, au lieu d'être une conséquence du viol, est rejetée comme un élément accessoire ou une nuance puisqu'elle n'engage pas cet imaginaire. On peut reconnaître ici la mobilisation au niveau métafictionnel du script si souvent rencontré dans le discours féministe dans le chapitre 3 : ce script rend parfaitement cohérent cet enchaînement d'actions (le viol, l'extase) tout en le mettant à distance... et en exigeant de minorer la valeur de la crise.

La mobilisation d'un cadre interprétatif féministe donne-t-il automatiquement à ce premier rapport la valeur d'un viol ? L'interprétation de l'évanouissement de Madame de Tourvel montre qu'il n'en est rien. Le corps de la Présidente est en effet au cœur de l'analyse

84. Jean GOULEMOT, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril » [1983], *op. cit.*, p. 166.

85. *Ibid.*

86. « Figurez-vous une femme assise, d'une roideur immobile, et d'une figure invariable ; n'ayant l'air ni de penser, ni d'écouter, ni d'entendre ; dont les yeux fixes laissent échapper des larmes assez continues, mais qui coulent sans effort. Telle était madame de Tourvel pendant mes discours ; mais si j'essayais de ramener son attention vers moi par une caresse, par le geste même le plus innocent, à cette apparente apathie succédaient aussitôt la terreur, la suffocation, les convulsions, les sanglots, et quelques cris par intervalle, mais sans un mot articulé. » (Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 400).

d'Anne-Marie Jaton dans *Le Corps de la liberté* où la lettre 125 est précisément évaluée à l'aune de la notion de liberté.

Là où Pomeau interprétait les paroles de Tourvel après sa chute comme relevant d'une forme de mensonge à elle-même parce que déguisant sa faiblesse en décision délibérée, Jaton, en séquençant beaucoup plus fermement la lettre 125 sous la forme d'une répétition-opposition<sup>87</sup>, voit dans le consentement de la Présidente de Tourvel à la répétition du rapport sexuel « le moment charnière du roman » qui transforme son écriture et explique l'« esprit de décision » inédit que la lettre 128. Mais là où Goulemot voyait dans cette succession du viol et de la jouissance réciproque une façon de donner raison aux règles pratiques prônées par la lettre 10 et une idéologie misogyne, Jaton interprète au contraire la séquence de façon extrêmement positive, comme une dynamique très profondément émancipatrice.

C'est ici qu'il faut s'arrêter sur la façon dont les cadres interprétatifs de Jaton produisent une lecture féministe du corps de Tourvel dans la lettre 125, valorisant le consentement féminin dans le second temps, sans pourtant la conduire à parler de viol pour le premier rapport sexuel. En effet, la domination et la violence patriarcales dont ce corps se fait le symptôme dans l'interprétation de Jaton ne sont pas celles de la violence sexuelle, mais celles de la répression internalisée de la sexualité féminine par les normes morales. Son interprétation rejoint à cet égard partiellement celle des Delmas dans sa façon d'interpréter l'évanouissement, tout en prenant une coloration beaucoup plus sociale qui tranche avec la philosophie existentialiste. Elle convoque de son côté un intertexte vague mais plus contextuel : c'est l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle qui donne sens à l'évanouissement :

La figure qui accompagne le plus souvent l'instant tragique de la « chute » d'une honnête femme dans le roman européen du XVIII<sup>e</sup> siècle est l'évanouissement au moment de se rendre ; fuite suprême et ultime, il représente le refuge du corps devant l'agression qu'il souhaite et refuse à la fois. Même si la femme est consentante, elle doit, au nom de la vertu qu'elle bafoue et trahit, apparaître paralysée pour sembler moins coupable ; la pâmoison, ce trouble du corps porté à son comble, renforce l'imagerie traditionnelle de la fondamentale « passivité » féminine : la femme ne participe pas à sa propre déchéance, elle ne fait que la subir<sup>88</sup>.

L'évanouissement de la Présidente est ici éclairé par une interprétation de son fonctionnement dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle — elle trouve en somme une justification métanarrative, même si elle fonctionne aussi comme clef de cohérence narrative et psychologique au niveau interne. Cette explication ayant une portée générique, elle ne dit pas strictement si Tourvel consent à la relation sexuelle, mais insiste davantage sur l'impossibilité d'une sexualité féminine active dans un univers réglé par la vertu et dans un roman régi par ces normes. Pour Anne-Marie Jaton, l'évanouissement est associé à une tension tragique entre

87. On trouve chez Goldzink la même insistance sur « la succession bien caractérisée des deux possessions » (Jean GOLDZINK, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, Corti, 2001, p. 31), en soulignant la spécificité du deuxième rapport à la fois par la participation de la Présidente et par l'expérience inédite que fait Valmont.

88. Anne-Marie JATON, *Le Corps de la liberté. Lecture de Laclos*, Lausanne / Vienne, Âge d'homme / Karo-linger, 1983, p. 90.

désir et refus ; il n'exclut pas le consentement, mais le dissimule à cause de cette norme morale qui interdit aux femmes d'exprimer leur désir. Du point de vue féministe qui est celui de Jaton, ce script de l'évanouissement n'est donc pas problématique parce qu'il légitimerait la violation sexuelle d'une femme qui refuse, mais parce qu'il indique en creux une répression sociale et morale de la sexualité féminine qui les confine dans la passivité. La Présidente est « prisonnière des bienséances et d'une vertu singulièrement vécue<sup>89</sup> » : c'est donc une contrainte pleinement internalisée réprimant le désir dont il est question, et non une contrainte exercée par l'amant qui étouffe le refus en s'appropriant sexuellement un corps évanoui. C'est ce même cadre qui permet l'interprétation du corps immobile de Tourvel après le premier rapport sexuel :

Le corps et son langage révèlent soudain toute leur impuissance. Les gestes de la tendresse sont perçus comme ceux de l'agression, de la violence et de la faute. Madame de Tourvel subit un processus de dissociation totale et elle est, littéralement, hors d'elle. L'horreur et la terreur, provoquées par le sens moral et reflétées sur le physique, de la « chute » dans un « abîme », provoque à la fois la paralysie et l'aphasie et font du corps un objet dérisoire, déchiré et balbutiant. Ce ne peut plus être le langage des gestes qui brise la rigidité cadavérique des membres, l'immobilité stupéfaite devant la faute, mais le message, fût-il mensonger, qui s'adresse au cœur<sup>90</sup>.

Dans l'interprétation d'Anne-Marie Jaton, la réaction du corps de la Présidente est là aussi une façon de somatiser la culpabilité d'avoir transgressé ses propres valeurs morales, au point de déformer la perception : « Les gestes de la tendresse sont perçus comme ceux de l'agression, de la violence et de la faute ».

Le contraste avec l'interprétation volontairement actualisante que fait Melanie Slaviero du corps de la Présidente dans ce même passage souligne la pluralité des cadres interprétatifs féministes :

S'il fallait le dire en des termes contemporains, nous dirions que Valmont nous livre la description d'un état traumatique ; le personnage nous apparaît comme aliéné et signale un profond divorce entre la volonté et le corps — « larmes qui coulent sans effort » — puisqu'en la violant, en prenant possession de son corps, Valmont l'empêche précisément de jouir de l'exercice de sa volonté propre, de dire non.

Dans l'interprétation que propose Slaviero, ce n'est plus le poids d'une morale sexuelle condamnant l'adultère qui prive le corps de Tourvel de volonté par l'intermédiaire d'un conflit interne (c'était pour elle ce qui causait en revanche l'évanouissement), mais Valmont qui en dernière instance agit contre la volonté (même tiraillée) de la Présidente en prenant son corps. L'état traumatique comme conséquence de la violence sexuelle se substitue ici aux interprétations des crises de la Présidente au prisme de l'hystérie et de l'inconscient. Dans l'interprétation plus précise que propose Deneys-Tunney, le corps fou de la Présidente a la particularité de résister à l'abstraction des corps qui règne dans l'économie libertine dominée par la raison et la valeur d'échange :

---

<sup>89</sup>. *Ibid.*

<sup>90</sup>. *Ibid.*, p. 91.



Ce récit de la découverte de la jouissance avec la Présidente est en même temps le récit de la découverte du corps de l'autre, d'un corps qui ne se réduit plus à une marchandise qu'il s'agit d' « avoir ou perdre », mais à l'irréductibilité de sa folie. Le corps de la femme n'apparaît dans *Les Liaisons dangereuses* que sous la forme de ce corps fou, énigmatique et effrayant, comme si l'alliance originare du corps et de l'irrationnel, déliée par le cogito cartésien et le modèle du corps-machine avait ressurgi des profondeurs de l'inconscient<sup>91</sup>.

Mettant en relation la lettre 99 avec la lettre 125, Michel Delon dans son travail éditorial réinscrit au contraire le corps de la Présidente dans la médecine du XVIII<sup>e</sup> siècle : au même moment où il caractérise discrètement le premier rapport sexuel de la lettre 125 de viol, Delon convoque sobrement, avec le ton de l'annotation érudite propre à l'édition scientifique, l'article « Spasme » de *L'Encyclopédie* pour mettre en évidence la dimension involontaire des contractions et son association à l'absence de modération des passions, retenant comme cause « une crainte excessive ou une joie trop vive » sans retenir l'une ou l'autre interprétation dans le cas de la Présidente. Slaviero, en créant la même relation intratextuelle entre ces deux lettres, discute cette possible ambivalence avant de trancher par des arguments cotextuels :

Si, on l'a vu, les convulsions peuvent receler une forme d'ambiguïté — symptôme de terreur et/ou de jouissance — il semblerait que le contexte immédiat dans lequel elles apparaissent en fait l'indice d'une volonté bafouée, la marque corporelle de la violence psychologique infligée au personnage, davantage que le signe d'un désir inassouvi ou frustré, comme on pourrait le croire en faisant appel à l'imaginaire de l'hystérie qui se cristallise à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>.

On peut tirer de ce rapide parcours trois conclusions. Premièrement, le séquençage narratif de la lettre 125 en deux interactions sexuelles qualitativement très différentes est plutôt l'exception que la règle dans le discours critique qui tend à lisser l'épisode autour d'une seule action. Quand l'interprétation opère un tel séquençage, elle souligne par comparaison la dimension volontaire de la deuxième interaction par rapport à la première, sans faire automatiquement de cette première possession un viol. L'interprétation tend d'ailleurs à accentuer le poids de l'une ou l'autre et l'on peut penser que l'interprétation ou non d'un viol est déterminant. On peut d'un côté avec Jatton placer tout le sens émancipateur dans la deuxième interaction, en reléguant le premier temps à son statut de stéréotype narratif :

Le second va annuler le premier, l'effacer complètement et l'on peut affirmer qu'il représente le moment charnière du roman. Car ce qui se passe entre la première scène (banale « chute » de l'héroïne vertueuse selon les conventions du roman) et la seconde, contient peut-être l'un des sens du roman.

la Présidente accomplit un don total d'elle-même, conscient, volontaire et où, pour la première fois, son corps va participer activement à l'abandon et y participer dans le bonheur. Madame de Tourvel libère son cœur et son corps : elle rompt définitivement les amarres qui l'attachaient à une éthique de l'obéissance et faisaient d'elle une éternelle mineure ; enfin présente au monde, elle prend en main sa propre vie<sup>93</sup>.

91. Anne DENEYS-TUNNEY, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 296.

92. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

93. Anne-Marie JATON, *Le corps de la liberté* [1983], *op. cit.*, p. 93.

On peut au contraire, en voyant dans la première interaction un viol, en faire un point de rupture du projet libertin qui entache définitivement la suite. Le résumé que fait Slaviero du deuxième temps est ainsi nettement moins enthousiaste, voire franchement ironique : « le libertin relate un deuxième rapport sexuel qui semble davantage consenti — du moins cette fois-ci la Présidente était-elle consciente »<sup>94</sup>. C'est là le prix de la cohérence narrative. Il semble compliqué pour l'interprète contemporain·e, d'une façon générale, de donner dans le même temps pleinement sens au viol comme échec de Valmont puis pleinement sens au consentement de Tourvel comme acte de liberté ou de don sublime de soi à partir d'une succession narrative si serrée dans laquelle l'après immédiat du viol serait le contexte d'exercice d'un consentement pleinement signifiant.

Deuxièmement, la présence d'un cadre d'interprétation féministe n'a pas de conséquence univoque sur l'interprétation. Il existe une tension évidente entre deux horizons de sens : d'un côté, la mise en avant dans la littérature du passé de l'expression sexuelle des femmes transgressant une norme de la vertu qui les oblige à refuser ce qu'elles désirent ; de l'autre, la valeur accordée au refus des femmes (même contre leurs propres désirs) face aux hommes, comme expression et condition de leur autonomie sexuelle (et de leurs consentements éventuels) plutôt que signe de leur vertu. Si d'un point de vue logique, le féminisme peut faire coexister ces deux sens de la liberté sexuelle, leur mobilisation comme cadres interprétatifs de récits de fiction situés dans des univers dominés par la valeur contraignante de la vertu des femmes aboutit à des interprétations opposées de la lettre 125 des *Liaisons dangereuses*.

Une tension supplémentaire est présente dans les interprétations critiques de l'ordre du genre ou de la domination masculine : d'un côté l'investissement du sens du viol au niveau de l'histoire, qui incite à construire une cohérence narrative entre la violence exercée sur la Présidente et les crises qu'exprime son corps — que cela prenne la voie de l'érudition sur la médecine du XVIII<sup>e</sup> siècle ou celle de l'actualisation des signes comme symptômes traumatiques ; de l'autre, la substitution d'une cohérence idéologique (l'imaginaire sexiste) à la succession du viol et du bonheur à son incohérence narrative, du moins en ces termes.

Troisièmement, le discours interprétatif peut bien sûr ne rien dire de l'évanouissement de la Présidente et retenir avant tout par exemple le cri par lequel Tourvel ordonne à Valmont de rester et ne conserver que le verbe d'action initial allégé de son élément discordant : « elle se précipita [...] dans mes bras ». Le consentement serait dans cette action. En revanche, lorsque le discours critique donne sens à l'évanouissement, il ne l'interprète pas comme une action pleine, comme un acte de consentement. Les interprètes qui parleront de viol y verront l'élément décisif qui empêche la Présidente de consentir, les autres en feront quelque chose qui oscille entre la faiblesse, l'incapacité à maintenir la résistance souhaitée

94. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

et la fuite face à sa propre liberté. C'est dans un univers normatif d'attaque et de défense que cet entre-deux est intelligible : pour que l'interaction sexuelle n'ait pas lieu, il faudrait une action continue et volontaire du personnage féminin ; pour qu'elle ait lieu, il n'y a rien à faire. C'est donc une non-action qu'il s'agit d'interpréter, dans un contexte narratif où Valmont a de surcroît reconfiguré le maintien du refus comme la décision de le faire mourir. L'interprétation de l'évanouissement cristallise ce paradoxe de la non-action et la caractérisation de ce qui arrive comme viol suppose de passer de l'interprétation d'une volonté absente (qui laisse le chemin libre à la passion) à une volonté déchirée mais bafouée.

### 3.1.2. Sensualité et plaisir de Cécile

Pour la Présidente comme pour Cécile, le discours critique qui se déploie hors des cadres interprétatifs du viol ne les décrit pourtant pas comme des sujets sexuels autonomes susceptibles d'actions volontaires (si l'on exclut le don final de la Présidente qui est précisément commenté comme tel). Le vocabulaire du discours critique épouse à bien des égards la métaphore militaire chère à Valmont et filée aussi bien dans la lettre 96 que dans la lettre 125 : il n'est question que de femmes qui cèdent, abandonnent, sont prises, esclaves, victimes, défaites. Pourquoi alors n'est-il pas question de viol ?

C'est que le cadre interprétatif des interactions sexuelles tend dans ce cas à insister pour les personnages féminins sur les déterminations internes de l'action au détriment des déterminations externes incarnées par Valmont, sur les conflits intériorisés par le sujet au détriment du conflit interpersonnel que serait le viol. Autrement dit, s'il y a contrainte, s'il y a prise de possession de la part du séducteur, c'est seulement en tirant parti avec intelligence d'une force interne aux victimes et non pas en exerçant une contrainte externe. Dans ce cadre interprétatif, des forces internes au sujet prennent le relais de la volonté pour construire la causalité de l'action sexuelle, si bien qu'il reste cohérent de les rendre agents, même de façon limitée, de l'interaction sexuelle.

À l'intérieur de ce cadre interprétatif, le discours critique distingue les cas respectifs de la Présidente et de Cécile en fonction de la force interne que Valmont met en branle : passion amoureuse pour la Présidente, sensualité pour Cécile. Ainsi, sous la plume des Delmas qui ne parlent de viol ni pour Tourvel ni pour Cécile, il y a une distinction claire entre les deux séductions : pour le séducteur, « les autres sont esclaves de leurs sens ou de leurs sentiments, et c'est par là qu'il faut les attaquer<sup>95</sup> » et « on prend Cécile par les sens, comme on prend Mme de Tourvel par le sentiment<sup>96</sup> ».

Bien que le discours critique parle fréquemment de viol à propos de Cécile, les critiques qui n'en parlent pas identifient presque unanimement la sensualité comme la force qui, chez

95. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 354.

96. *Ibid.*, p. 355.

Cécile, détermine sa défloration. Lorsque Seylaz compare cette fois la lettre 90 et la lettre 96, on retrouve la même distinction qui éclaire peut-être le soupçon suggéré par les guillemets que Seylaz place autour du verbe « forcer » à propos de la nuit du 30 septembre un peu plus tôt dans sa thèse ; là aussi, Cécile ne « cède » pas à la contrainte exercée par Valmont mais à une force beaucoup plus internalisée :

la lettre 90, de la Présidente, est l'aveu, évident par le désordre de la lettre, qu'elle est sur le point de succomber ; et la lettre 96 nous apprend comment Valmont est devenu l'amant de Cécile. Défaite morale pour l'une et physique pour l'autre. Et certes, là où l'une cède d'un coup à l'*occasion*, c'est-à-dire à l'appel de la sensualité, l'autre se débat, tente d'échapper. Mais l'aveu de la Présidente témoigne d'une défaite aussi irrémédiable que l'abandon de Cécile<sup>97</sup>.

On voit très bien ici la reprise de la métaphore militaire par le discours critique qui loin de donner un rôle contraignant à Valmont, fait céder Cécile à son propre désir. Pour Anne-Marie Jaton aussi, Cécile est d'abord « victime de ses sens<sup>98</sup> », citant à l'appui la confusion entre amour et plaisir dans la lettre 97. Colette Cazenobe soutient la même interprétation en interprétant le corps passif de Cécile au prisme du désir :

On peut trouver des excuses, sinon des justifications, à la conduite de Cécile en cette nuit du 30 septembre, il n'en demeure pas moins que son désarroi ne dissimule pas sa rapide défaite, une torpeur, une paralysie qui ressemblent fort à celles du désir auquel elle a cédé par manque de réflexion, de volonté, par perversité peut-être<sup>99</sup>.

Le discours critique isole ainsi le désir dans la subjectivité de Cécile : le désir n'est pas l'objet de la volonté mais profite de son absence.

Contrairement à la peur<sup>100</sup>, la sensualité constitue une force subjective dont certains discours critiques peuvent faire un argument au moins implicite contre l'interprétation du viol. Chez les Delmas par exemple, l'évidence de l'absence de viol dans le cas de Cécile s'accompagne d'une insistance sur l'importance du corps et du plaisir dans le roman, en particulier dans sa dissociation vis-à-vis de l'amour. Sont alors cités les « aveux de Cécile » de la lettre 97 notamment, ainsi que le passage de la lettre 96 dans lequel Valmont affirme « La tendre amoureuse oubliant ses serments a cédé d'abord et fini même par consentir... nous ne nous sommes séparés que satisfaits l'un de l'autre »<sup>101</sup>. Le plaisir se voit investi dans

97. Jean-Luc SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos* [1958], *op. cit.*, p. 35. On a une interprétation similaire de « la puissance de l'occasion » dans l'ouvrage des Delmas à propos de la lettre 96 (A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 354).

98. Anne-Marie JATON, *Le corps de la liberté* [1983], *op. cit.*, p. 115.

99. Colette CAZENOBÉ, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, the Voltaire foundation, 1991, p. 417.

100. Face à ces interprétations, celle de Jean Goldzink présente une certaine originalité ; dans son propos en effet, c'est une autre émotion qui permet à Valmont de « l'emporter », sur Cécile comme sur la Présidente : la peur. Pour Goldzink, celle-ci constitue bien une contrainte à laquelle, par contraste, Merteuil refuse absolument de céder. S'il caractérise la peur comme une des *passions* dont il veut réhabiliter l'intérêt interprétatif dans le discours critique sur *Les Liaisons dangereuses*, elle est la contrepartie intérieure d'une contrainte exercée par autrui : « [Merteuil] ne saurait accepter, sans se renier et se détruire (je veux dire, bien entendu : sans renier la lettre 81), de se soumettre à une volonté extérieure, encore moins de plier sous une menace » (Jean GOLDZINK, *Le Vice en bas de soie* [2001], *op. cit.*, p. 97).

101. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 365.

l'ouvrage de toute la force de l'authenticité du sujet dans la séparation entre corps et esprit, amour et plaisir qui caractérise Cécile<sup>102</sup>. Il n'est alors pas étonnant que le corps recouvre tant l'individualité que le plaisir suffit à conférer à l'acte sexuel une forme d'intentionnalité même si les Delmas affirment en même temps que « Cécile n'a jamais accompli un acte libre ; elle est punie pour des fautes où sa responsabilité n'était pas engagée<sup>103</sup> ».

Chez Pomeau, l'emploi de la force et donc le viol sont mis en balance avec la nature profonde de Cécile, justifiant alors peut-être l'expression « presque violée » : « Et tant d'adresse n'est mise en œuvre qu'avec un sens aigu de l'opportunité. Il a jaugé Cécile du premier coup d'œil : avec cette ingénue au fond libertine il a senti qu'il pouvait oser<sup>104</sup>. » Ici la caractérisation comme viol semble amorcée par l'emploi de la force, puis désamorcée par la nature de Cécile qui permet son succès là où l'emploi de la force aurait peut-être échoué avec d'autres. À la contrainte extérieure répond et collabore la nature intérieure, là encore caractérisée par son penchant pour le plaisir sexuel.

Dans tous les cas, il semble bien que la critique reproche fréquemment à Cécile de n'avoir pas opposé une résistance suffisante (et si possible, efficace). Les propos récurrents de Colette Cazenobe à ce propos témoignent le plus clairement d'une dimension axiologique du discours critique qui reste généralement moins avouée :

Bien que la crainte, l'ignorance et la surprise soient des excuses à sa conduite dans la nuit du 3 septembre (*sic*), sa défaite est pourtant si rapide que l'on peut suspecter chez elle un certain consentement. C'est ce que semble confirmer la suite de l'aventure. La Marquise lui assure que ce qui est arrivé n'est pas si grave. Elle l'admet volontiers et ajoute « il y a bien du plaisir ». [...] Tout cela est évidemment lamentable, et pourtant, Cécile n'est-elle pas tout autant, et peut-être plus, à plaindre qu'à blâmer<sup>105</sup> ?

Elle a été profondément corrompue mais ce vice est celui d'une enfant violée, d'une petite fille imbécile savamment dépravée. Il mérite moins de mépris que de pitié. Elle est le personnage le plus solitaire du livre<sup>106</sup>.

On peut faire prudemment l'hypothèse que Cazenobe tente ici de répondre à ce qui lui semble être l'attitude majoritaire vis-à-vis du personnage au moment où elle écrit, en distinguant plusieurs gestes :

1. concernant l'interprétation de la faible résistance de Cécile, les concessions aux explications relatives à la peur et l'ignorance de la jeune fille ne résistent pas à une conclusion qui tranche en faveur d'un processus plus profond où Cécile cède au désir, ou consent en réalité. Le vocabulaire axiologique est ici omniprésent : Cécile a des excuses du point de vue moral mais ces excuses sont rejetées à la périphérie, comme des circonstances atténuantes d'une faute bien attestée.

102. *Ibid.*, p. 424.

103. *Ibid.*, p. 429.

104. René POMEAU, *Laclos* [1975], *op. cit.*, p. 121.

105. Colette CAZENOBÉ, « Le couple enfantin : Cécile et Danceny », dans *Laclos*, « *Les Liaisons dangereuses* », Paris, Ellipses, 1991, p. 83-84.

106. Colette CAZENOBÉ, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos* [1991], *op. cit.*, p. 417.

2. concernant l'interprétation plus large du destin de Cécile, on trouve cette fois une concession à l'évaluation morale (« lamentable ») ou à la caractérisation morale de Cécile (« corrompue », « vice »), pour finalement faire prévaloir une décision ferme sur les émotions qui doivent y être associées de la part des lecteurs·rices : pitié, plutôt que blâme ou mépris.

On note surtout que l'expression topique « enfant violée » vient justifier le passage du mépris à la pitié. Le participe passé « violée » oscille ici entre une signification morale (l'effraction dans l'intimité et la subjectivité d'une personne innocente) et la caractérisation de l'interaction sexuelle elle-même. Parce que Cécile est une enfant, il convient du moins pour Cazenobe de suspendre l'émotion qui sanctionnerait peut-être la conduite d'une femme adulte.

Caractériser comme viol ce que vit Cécile dans la scène racontée dans les lettres 96 et 97 n'oblitére donc pas la question de la sensualité et du plaisir. Toutefois, le discours critique peut se désengager d'une évaluation faisant du plaisir de Cécile et de son incapacité à opposer une résistance efficace l'aveu de son consentement. Mais les possibilités interprétatives restent alors multiples : il est possible, comme le fait Hartmann, de poser le motif du viol pour montrer ce qu'en font *Les Liaisons dangereuses*, en se plaçant à distance de la cohérence ainsi reconstituée. Partant précisément de la faible indignation que suscite ce viol en réception, Hartmann affirme que cela est lié au choix de banaliser le viol en le présentant comme une expérience philosophique où s'affrontent bien d'un côté la sensualité, de l'autre l'amour et les affects moraux, afin de vérifier aussi bien la thèse de l'inégalité physique des sexes que « la thèse libertine de la toute-puissance du désir<sup>107</sup> ». Dans le commentaire de Pierre Hartmann, la sensualité de Cécile n'est donc plus un élément narratif à discuter à charge ou décharge de la caractérisation de l'action narrative, mais une idée qui permet dans *Les Liaisons dangereuses* une présentation du viol sous une forme particulièrement intellectualisée, plutôt que dramatisée. Autrement dit, une fois le viol interprété au niveau narratif, la question de la sensualité n'est intégrée qu'à un niveau d'analyse plus esthétique. De surcroît, Hartmann ne déduit pas de l'expérimentation philosophique qu'il reconstitue une légitimation du viol par Laclos mais une problématisation politique qui explique la relégation à l'arrière-plan du viol lui-même :

le viol de Cécile par un libertin n'est que la métaphore de la violence quotidiennement infligée aux humains par un système politique qui transgresse en permanence le contrat social, en violant systématiquement les droits imprescriptibles de l'humanité<sup>108</sup>.

La mise à distance chez Goulemot se fait au contraire au profit d'une interprétation qui critique dans *Les Liaisons dangereuses* la vérification par l'« abandon naturel<sup>109</sup> » de Cécile

107. Pierre HARTMANN, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle » [1994], *op. cit.*, p. 234.

108. *Ibid.*

109. Jean GOULEMOT, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril » [1983], *op. cit.*, p. 173.

d'un imaginaire masculin qui postule que « le viol est le plus court chemin pour conduire à l'extase partagée » et qu'« il y a en toute femme une putain<sup>110</sup> », comme on l'a déjà vu à propos de l'interprétation du viol de la Présidente. Il semble bien qu'il s'agisse ici d'objectiver pour le critiquer un positionnement idéologique de l'œuvre, et non pas seulement celui de Valmont.

Par contraste, le récent essai de Jennifer Tamas *Au non des femmes* construit sa lecture féministe dans une toute autre interprétation du positionnement idéologique du roman mais aussi de l'action narrative. L'originalité de Tamas n'est pas de parler de viol à propos de la nuit du 30 septembre, mais de réinterpréter pleinement le corps de Cécile dans la lettre 96 comme un corps souffrant produit par le viol :

Valmont est parfaitement conscient que Cécile *cède sans consentir*, ce qui transparaît dans le choix des autocorrections qu'il utilise pour tempérer ses propos.

Eh bien ! sans autre soin, la tendre amoureuse, oubliant ses serments, *a cédé* d'abord et *fini par consentir* : *non pas* qu'après ce premier moment les reproches et les larmes ne soient revenus de concert ; j'ignore s'ils étaient vrais ou feints : mais, comme il arrive toujours, ils ont cessé, dès que je me suis occupé à y donner lieu de nouveau.

Ces paroles marquent très clairement que dans le cas de Cécile le consentement arraché est une défaite absolue qui donne naissance aux larmes et aux injonctions « de concert » (on imagine la violence de la protestation) : le corps lâche, il abandonne la bataille. Quand Valmont reprend ses attaques (« y donne lieu de nouveau »), les pleurs s'éteignent et ils sont relayés par le mutisme de la victime effrayée. Toute la lettre témoigne de cette alternance entre les moments où la voix se dérobe et les récits où Cécile peut articuler ce qu'elle ressent<sup>111</sup>.

Il est significatif que ce même passage soit cité par les Delmas pour montrer l'aveu du plaisir de Cécile, distinct de son amour pour Danceny. En soulignant les corrections, Tamas résiste à la démonstration de Valmont qui repose précisément sur le triomphe du deuxième terme, pour construire tout le sens de l'épisode dans le premier. La description que Tamas fait du corps de Cécile se rapproche ici nettement des récits contemporains d'expériences de violences sexuelles, écartant ainsi la possibilité d'un consentement de Cécile cédant à sa propre nature sensuelle. Son corps est plutôt, dans cette interprétation de Tamas, rendu vulnérable par la violence même qu'elle subit. Tamas invite aussi à investir la mention des reproches de Cécile, redonnant de la force aux refus verbaux et à la détresse de Cécile plutôt que de souligner comme d'autres critiques la faible résistance physique de Cécile. Surtout, l'interruption des pleurs n'est pas interprétée comme le passage du remords au plaisir, mais comme « le mutisme de la victime effrayée ». De la même façon, l'interprétation traumatique domine le commentaire du corps de Cécile le lendemain, toujours décrit dans la lettre 96 par Valmont :

la gêne sociale de la jeune fille qui vient d'être initiée à l'amour physique et ne sait contenir son apparence. Pour moi, cette scène dit très cruellement à quoi ressemble le spectacle d'une fille violée : un corps qui ne s'appartient plus, qui se dérobe, qui échappe même à la bienséance

110. *Ibid.*, p. 168.

111. Jennifer TAMAS, *Au non des femmes* [2023], *op. cit.*, p. 217-218.

du maintien (marque des familles aristocratiques), mais aussi la déchirure de l'entre-jambe, la difficulté à marcher et surtout, dans le cas de Cécile, la perte irrémédiable de sa bouille enfantine, la « figure si ronde » qui au lieu de s'amenuiser avec l'adolescence est soudainement ravie à l'enfance<sup>112</sup>.

Tamas n'écarte pourtant pas la question des sensations corporelles de Cécile associées au plaisir sexuel dans son sens physiologique. Cependant, c'est en commentant la lettre 97 qu'elle l'aborde, c'est-à-dire à partir du point de vue de Cécile, et non plus de Valmont. Alors que l'interprétation très actualisante de Tamas écarte tout ce qui pouvait sous-entendre le plaisir de Cécile dans la lettre 96 pour le réinterpréter comme symptôme du trauma, la question revient. L'actualisation prend alors une direction légèrement différente, justifiée à la fois par l'absence d'expérience sexuelle antérieure au viol et l'appartenance de Valmont à l'entourage familial de Cécile. L'actualisation donne une pertinence référentielle aux sensations qui troublent Cécile, en rapprochant plus spécifiquement son expérience de celles de certaines victimes d'inceste. C'est la notion de dissociation, désormais convoquée pour décrire l'expérience des victimes de violences sexuelles et non plus le remords hystérique de la Présidente, qui vient éclairer l'écart entre les refus de Cécile et les sensations de son corps<sup>113</sup>. La lettre 97 ne montre alors plus la faiblesse de Cécile face à la puissante sensualité de son corps, mais la violence spécifique d'une dépossession et de sensations sexuelles qui lui sont imposées :

L'expérience vécue par Cécile décrit avec une très grande clairvoyance le trouble d'un corps qui s'éveille à la sexualité sous l'emprise d'une personne familière. Cécile parle ainsi de la dissociation qu'éprouvent son corps et son esprit, de la fermeté du *non* qu'elle répète, alors même que son corps lui est ravi, qu'il semble vivre autre chose qu'elle<sup>114</sup>.

On voit combien Tamas résiste au lexique ambigu du plaisir dans son commentaire, au profit d'expressions strictement attribuables au corps (« s'éveille à la sexualité »). Cette interprétation suppose de poser précisément une rupture entre le sujet et son corps, là où les Delmas suggéraient que le corps était le centre de la subjectivité : ici « [le corps de Cécile] semble vivre autre chose qu'elle », précisément parce qu'il s'agit d'un corps violé.

112. *Ibid.*

113. La notion clinique de dissociation est ancienne et son rattachement au psycho-traumatisme et à l'expérience de violences sexuelles relève de l'histoire longue et discontinue de la psychiatrie. La notion est en effet étroitement liée aux descriptions de l'hystérie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier dans celle de Janet. L'hypothèse d'une cause traumatique est formulée à la fois par Janet et par les premiers travaux de Freud, mais celui-ci y renonce par la suite au profit d'une conceptualisation en termes de conflit interne du sujet (qui désire inconsciemment ce que son sens moral lui refuse). La description clinique du traumatisme se déporte ensuite du côté des expériences des soldats avec les guerres qui émaillent le XX<sup>e</sup> siècle. Elle se reconnecte à la question des violences sexuelles avec l'émergence du mouvement féministe contre le viol : la prise en charge des victimes dans les *rape crisis centers* trouve progressivement un relais dans la psychiatrie plus institutionnelle et finalement dans les savoirs *folk* sur le traumatisme. Des éléments aussi précis que la culpabilité spécifique d'enfants qui ont fait l'expérience d'une forme de plaisir sexuel en étant victimes d'abus incestueux figurent ainsi dans la description que propose la psychiatre Judith Lewis Herman du trouble de stress post-traumatique complexe en 1992. Voir Judith Lewis HERMAN, *Reconstruire après les traumatismes : de la maltraitance domestique aux violences sociales* [1992], Gérard Battarel (trad.), Malakoff, interéditions, 2023.

114. Jennifer TAMAS, *Au non des femmes* [2023], *op. cit.*, p. 221.



Cette interprétation au niveau narratif a pour corollaire une prise de position sur l'intention d'auteur et sur le positionnement idéologique de l'œuvre : le type de l'ingénue sensuelle n'est qu'un intertexte des *Liaisons*, déplacé de façon critique selon Tamas, et non pas l'identité de Cécile qui traduirait un positionnement misogyne : « Laclos retravaille un stéréotype bien connu, celui de l'*ingénue sensuelle*, mais qu'il infléchit pour penser l'abus. » On constate, toutefois, l'étendue des concepts tirés de la psychotraumatologie contemporaine nécessaires à la construction de cette cohérence référentielle, alors que le « reste » moins actualisable est rejeté du côté du stéréotype littéraire mis à distance par Laclos lui-même, justifiant de ne pas l'intégrer au contenu littéral interprété mais au contraire de l'examiner comme un leurre que le texte déplace.

Si Pierre Bayard propose une configuration légèrement différente dans les places respectives qu'il donne au corps et à l'esprit, son interprétation se rapproche de celle de Tamas, si ce n'est qu'il s'approprie plus facilement le lexique du plaisir : pour lui, le plaisir éprouvé « par moments » par Cécile, et qu'elle rapporte dans la lettre 97 à travers l'expression souvent citée « il y avait des moments où j'étais comme si je l'aimais », constitue en fait une surenchère de souffrance là où Cécile éprouve déjà « la culpabilité d'avoir été contrainte ». Bayard parle d'un « viol psychologique » qui double le viol du corps : là où Tamas mettait en avant la dissociation entre corps et esprit, Bayard insiste sur la façon dont la psyché de Cécile est aliénée par le viol. On est dans tous les cas très loin du corps adolescent des Delmas dont il s'agit de normaliser la nature sexuelle : « elle n'a pas voulu, elle n'a pas cherché son aventure avec Valmont, mais après une très courte crise d'hésitation, — on ne peut même pas parler de remords — elle accepte sa sensualité comme une chose naturelle et normale, source de plaisir, ce plaisir qui, pour elle, est la réalité<sup>115</sup> ».

Pour une partie de la critique, il n'est donc pas nécessaire d'ignorer la dimension agressive de l'intrusion de Valmont dans la chambre de Cécile la nuit du 30 septembre, sans que cela conduise pour autant à absoudre la jeune fille. En effet, cette agression amorce un horizon d'attente de la violence sexuelle que le comportement de Cécile déjoue :

elle fait preuve, au moment de l'agression nocturne de Valmont, d'une passivité déconcertante. Le viol n'est pas un événement rare dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en général, ou bien il est empêché par une vigoureuse défense, ou par l'intervention d'un sauveur providentiel, ou bien il ne s'accomplit qu'à la faveur d'une perte de conscience de la victime. Mais Cécile demeure lucide<sup>116</sup>.

Que cet horizon d'attente soit purement intertextuel ou non, l'inefficacité de la défense de Cécile « déconcerte », la rend suspecte. L'hypothèse d'une disposition au plaisir vient redonner une cohérence narrative à cet échec, sans demander pour autant de faire de cet acte sexuel une action pleinement volontaire ou intentionnelle de la part de Cécile : il suffit que sa sensualité l'explique et lui serve de cause. On est bien loin de la Cécile rusée des

115. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 425.

116. Colette CAZENOBÉ, « Le couple enfantin : Cécile et Danceny » [1991], *op. cit.*, p. 83.

*Vrais Mémoires* : passivité, inconsistance morale et sensualité du corps de Cécile suffisent à l'interprétation.

Interpréter la scène sexuelle comme viol ramène au contraire la détermination de l'action du côté de la contrainte exercée par Valmont. L'articulation entre le viol et le corps ou les sensations physiques de Cécile se fait alors différemment, mais pas de façon homogène : ou bien il s'agit de décrire l'articulation entre viol et plaisir comme un scénario-type libertin (soit celle que Valmont cherche à démontrer, soit celle que le roman privilégie), ou bien il faut réintégrer le corps à l'expérience de la violation et de la dépossession en traitant le plaisir comme une sensation elle aussi imposée.

L'interprétation de l'action de Valmont s'articule donc à des interprétations divergentes des corps féminins des *Liaisons dangereuses* : corps sain et authentique de Cécile qui accepte sa sensualité, ou corps souffrant de l'adolescente dont les sensations imposées par autrui ne sont aucunement appropriables ? Corps apathique de la Présidente dissocié par un conflit affectif et moral interne ou traumatisé par le viol qu'elle vient de subir ? Les significations rejoignent en actualisant *Les Liaisons dangereuses* des tensions aussi cruciales pour l'histoire de la sexualité que le conflit entre « révolution sexuelle » et luttes féministes contre le viol, ou celui qui se joue déjà au tournant du xx<sup>e</sup> siècle entre deux interprétations cliniques des corps hystériques.

### 3.2. Excursus : le mot « séduction » dans le discours critique

Le mot « séduction » est omniprésent dans la critique des *Liaisons dangereuses*. On a souvent vu le désaccord interprétatif se cristalliser entre les termes « viol » et « séduction » (ou « violer » et « séduire »), en particulier parmi les contributeurs-rices à Wikipédia. Le discours critique a cependant ceci de spécifique qu'il tend à reprendre partiellement les catégories conceptuelles de la culture ou de la littérature qu'il commente, précisément pour en restituer la cohérence interne sans les dénaturer par une synonymie imparfaite. La distinction entre « viol » et « séduction » dans le discours critique doit être envisagée au prisme de ce trait spécifique du langage critique. On peut noter, de surcroît, que le discours critique résume fréquemment l'action narrative en reprenant les mots du texte, c'est-à-dire dans *Les Liaisons dangereuses* les mots d'un personnage.

Prenons l'exemple d'une remarque incidente de René Pomeau à propos de Cécile qui ferme finalement sa porte de l'intérieur pour empêcher Valmont de revenir : « Cécile, après sa séduction, prétend à une vertu tardive en se refusant à lui<sup>117</sup> ». Pomeau reprend en fait les mots de Valmont dans la lettre 99. Celui-ci considère qu'« il faut convenir qu'elle s'y

117. René POMEAU, *Laclos* [1975], *op. cit.*, p. 125.

prend un peu tard » et discrédite ironiquement Cécile : « De la vertu ! c'est bien à elle qu'il convient d'en avoir ! ». Comme critique, Pomeau reprend donc sans difficulté le concept de vertu dans son sens de chasteté féminine, parfaitement désuet au moment où il écrit mais très cohérent avec l'univers moral du XVIII<sup>e</sup> siècle et avec le texte des *Liaisons dangereuses*. Ce faisant, il l'actualise en partie par le discours critique : le concept devient opératoire pour évaluer le comportement de Cécile, sans être mis à distance. Comment alors, dans cette phrase saturée par le point de vue de Valmont, comprendre le mot « séduction » ?

Le terme « séduction » a une acception au XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'en fait pas un terme exclusif du lexique du viol. Les critiques s'interrogent ponctuellement à la fois sur le risque de malentendu lexical et sur l'évolution des catégories conceptuelles. Dans *Le savoir-vivre libertin* (mais pas spécifiquement à propos des *Liaisons dangereuses*), Michel Delon note que « la justice considère alors comme séduction ce que nous qualifions aujourd'hui de viol, elle tend à voir quelque consentement féminin dans ce que nous condamnons comme violence masculine<sup>118</sup> » : il rappelle que la définition de la séduction dans *L'Encyclopédie* implique une forme de tromperie pour « faire consentir [quelqu'un] à quelque acte ou démarche contraire à son honneur ou à ses intérêts ». On peut ajouter à l'analyse de Delon que dans *L'Encyclopédie*, le « rapt de séduction » est précisément celui qui se fait sans résistance de la part de la personne enlevée (et sans violence de la part du ravisseur) car celle-ci y a consenti<sup>119</sup>. Enfin, le viol est défini toujours dans *L'Encyclopédie* comme « le crime que commet celui qui use de force & de violence sur la personne d'une fille, femme ou veuve, pour la connaître charnellement, malgré la résistance forte & persévérante que celle-ci fait pour s'en défendre<sup>120</sup> ». Ce double critère est important, puisque c'est une résistance « persévérante jusqu'à la fin » qui caractérise le viol alors qu'en est exclu le cas où il n'y aurait « que de premiers efforts », la force ou la violence seules ne suffisant pas à la caractérisation, entendue ici dans un sens juridique.

Pour ces raisons, viol et séduction ne sont pas d'abord des antonymes contradictoires mais des concepts proches dans la langue du XVIII<sup>e</sup> siècle. De surcroît, les deux concepts peuvent relever d'échelles différentes et sont à cet égard largement compatibles : ainsi, le travail de Pierre Hartmann sur le motif du viol problématise et interroge pour chaque cas le rapport de la scène de viol au projet plus long de séduction<sup>121</sup>. Il n'est pas étonnant, à cet

118. Michel DELON, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000, p. 54.

119. Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (dir.), « Rapt, (Jurisprud.) », dans *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, vol. XIII, p. 809.

120. Antoine-Gaspard BOUCHER D'ARGIS, « Viol, (Gram. & Jurisp.) », dans Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, vol. XVII, p. 310.

121. Chez Crébillon, le viol est partout mais son rôle déterminant doit être occulté dans un moment de réconciliation pour « faire prévaloir la séduction galante codifiée » ; la tentative de viol est l'un des moments de la séduction chez Richardson, comme épreuve rationnelle du séducteur — rationalité que dérègle la résistance de Clarisse ; chez Laclos, il est une expérimentation où se joue la manipulation d'autrui ; chez Rétif, il relève

égard, qu'ils puissent être présents simultanément dans le discours critique à propos des mêmes interactions. Il n'en reste pas moins que le travail de définition conceptuelle reste rare, et qu'il n'est pas toujours évident de savoir si le langage critique vise un sens courant ou vieilli.

Au contraire, la distinction entre viol et séduction peut être remotivée pour permettre un langage critique actuel. C'est le cas dans un essai important dans la réception des *Liaisons dangereuses*, qui ne prétend pas relever de la critique littéraire mais précisément d'un propos général atemporel : *Essai sur la séduction* de Jacques Faurie (1948). Faurie y affirme que c'est précisément l'apport des *Liaisons dangereuses* que d'avoir clarifié ces concepts, renouvelant le concept de séduction dans une acception qui peut cette fois prétendre à se confondre avec la nôtre :

La séduction n'était rien avant Valmont. Pour qu'elle existât, il fallait que vînt un homme qui s'aperçût qu'elle était à la fois, et dans l'ordre, un art et une science. Tant qu'on ne voyait en elle qu'une façon de réussir auprès des femmes, on la distinguait mal de notions qui lui étaient tout à fait étrangères : le viol, l'achat, le chantage, étaient séduction. En introduisant des préoccupations artistiques Valmont rend ces confusions à jamais impossibles<sup>122</sup>.

Ici le travail conceptuel vient précisément exclure le concept de viol à propos de Valmont (et *du fait* de Valmont), participant des commentaires sur la « pureté de méthode » du libertin sur lesquels on reviendra.

Au contraire, les interprètes qui assument une perspective actualisante et féministe explicite peuvent réaffirmer cette distinction mais pour arracher les interactions de Valmont avec Cécile et la Présidente cette fois à la séduction : c'est le cas dans la note de bas de page par laquelle Jean Biou justifie son choix d'utiliser le mot « viol » à propos des lettres 96 et 125 : « Utiliser le mot “viol”, c'est [...] refuser le mot “séduction” »<sup>123</sup>.

Ce qui distingue pourtant la séduction dans son sens courant contemporain et le mot dans son sens vieilli, c'est bien le fait d'envisager au XVIII<sup>e</sup> siècle la séduction comme une façon de nuire de fait à la femme séduite parce qu'elle a quelque chose à perdre en ayant des relations sexuelles hors du mariage. Or, ce n'est pas strictement ce que dit le concept contemporain de viol, construit quant à lui (de façon négative) sur une notion de plus en plus ambitieuse du consentement mais dont l'extension ne fait toujours pas consensus. Dire que le viol est nommé séduction dans les cadres conceptuels du XVIII<sup>e</sup> siècle laisse donc en suspens certains problèmes, comme le souligne Melanie Slaviero :

Si bien évidemment les relations de séduction libertines reproduisent un rapport violent de domination masculine sur les femmes, encore faut-il tirer les conséquences interprétatives de ce constat, en ayant bien conscience que cette violence structurelle n'aboutit justement pas systématiquement à un viol dans *Les Liaisons dangereuses*<sup>124</sup>.

du débordement amoureux, un « viol courtois » (Pierre HARTMANN, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle » [1994], *op. cit.*).

122. Jacques FAURIE, *Essai sur la séduction* [1948], *op. cit.*, p. 52.

123. Jean BIOU, « Une lettre au-dessus de tout soupçon » [1983], *op. cit.*, p. 191.

124. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

La valeur axiologique du mot « séduction » dans le discours critique des spécialistes peut donc osciller entre sa valeur positive contemporaine et sa valeur plus ambivalente propre au XVIII<sup>e</sup> siècle et se présenter ou non comme exclusive du viol. On voit enfin combien les concepts de viol et de consentement restent longtemps définis par la norme de « résistance forte et persévérante », pour laquelle l'échec de la résistance rend plausible le consentement malgré le recours à la menace ou à la force.

### 3.3. *Les Liaisons dangereuses* et ses intertextes

Dès la première réception des *Liaisons dangereuses* à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les rapprochements intertextuels parsèment le discours critique, et ce d'autant plus aisément que certaines œuvres sont explicitement mentionnées dans le roman : la recension attribuée à Meister évoque la « vertu d'une nouvelle Clarisse » dont Valmont veut triompher, reprenant l'expression de celui-ci dans la lettre 110. Le rapprochement et la comparaison soit entre *Les Liaisons dangereuses* et *Clarissa*, soit entre Valmont et Lovelace, est presque systématique dans les recensions de 1782<sup>125</sup>. Les mentions de Crébillon sont plus discrètes, mais présentes elles aussi de façon récurrente : Mouffle d'Angerville affirme que Laclos marche sur ses pas et La Harpe compare Valmont aussi bien à Lovelace qu'à Versac<sup>126</sup>.

Le développement d'une critique universitaire sur Laclos favorise la remobilisation de ces deux intertextes, en particulier après la thèse de Laurent Versini *Laclos et la tradition*<sup>127</sup>. Les études sur *Les Liaisons dangereuses* interrogent ainsi le roman à l'intérieur de l'espace littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la critique universitaire mobilise aussi un intertexte non fictionnel pour interroger le positionnement philosophique et politique du roman : l'essai de Choderlos de Laclos *Des Femmes et de leur éducation*. Comment la question des violences sexuelles va-t-elle engager ces intertextes ?

125. Parmi les recensions du XVIII<sup>e</sup> siècle reproduites dans l'édition de Catriona Seth, toutes y font référence sauf une : l'Abbé Royou et François Mettra, déjà cités, mais Meister, Mouffle d'Angerville, La Harpe et Chaillet. Brissot de Warville, quant à lui, se contente d'évoquer Richardson sans citer plus spécifiquement *Clarissa*. Voir notamment MEISTER (?), « [Compte rendu des "Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 517-521 ; Henri-David CHAILLET, « [Compte rendu des "Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 532-548.

126. LA HARPE, « [Nouvelles littéraires du printemps 1782] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 529-531 ; MOUFLE D'ANGERVILLE (?), « [Quatre notes sur "Les Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (éd.), *Les Liaisons dangereuses*, *op. cit.*, p. 517-521.

127. Laurent VERSINI, *Laclos et la tradition* [1968], *op. cit.*

### 3.3.1. À la recherche de la femme naturelle

Avec *Des Femmes et de leur éducation*, il ne s'agit pas en effet pour la critique de mettre *Les Liaisons dangereuses* en relation avec d'autres œuvres de fiction mais de l'éclairer par la façon dont Laclos théorise l'inégalité et le désir féminin. Fortement marqué par la pensée de Rousseau, *Des Femmes et de leur éducation* fait émerger une figure inaugurale dont les critiques cherchent les traces dans *Les Liaisons dangereuses* : la femme naturelle, définie par sa liberté et sa puissance dans un état de nature antérieur à l'inégalité des sexes.

Les personnages féminins du roman, qui se débattent pourtant dans le monde le plus social qui soit, embrassent tour à tour ce statut aux yeux de la critique : pour les Delmas, c'est Cécile qui, « dans cet âge où l'activité et la curiosité sexuelles sont intenses<sup>128</sup> », témoigne de l'attachement de Laclos à l'importance de la sensualité chez l'adolescent. Cécile retrouve ainsi par son interaction avec Valmont un état de nature où le plaisir a toute sa place. Mais citant longuement le récit de l'attirance qui fait courir la femme naturelle vers un homme dans *Des Femmes et de leur éducation*, les Delmas jugent que c'est Merteuil qui incarne une telle initiative dans le domaine de la sexualité<sup>129</sup> : cela leur permet de nuancer son assimilation à la femme sociale, contre l'hypothèse notamment de Vailland qui fait de Mme de Tourvel la femme naturelle<sup>130</sup>. Anne-Marie Jaton au contraire rapproche le même passage de l'essai du mouvement de Mme de Tourvel dans la lettre 125 :

Malgré les lieux communs du topos romanesque qui tend à sauvegarder l'image de la vertu lors de la « chute », la scène rappelle de près celle de la femme naturelle serrant dans ses bras l'homme de son choix. Le même verbe à l'actif « elle s'élança »<sup>131</sup> décrit l'attitude de la femme mythique et celle de la figure romanesque, double face d'un même tableau rêvé...

Dans le renversement du mythe de l'âge d'or rousseauiste, il est significatif de voir l'héritier des philosophes infidèle à l'imagerie traditionnelle de la « féminité » montrant la femme qui ne subit pas les attaques de l'homme, mais les provoque sans ambiguïté, et va d'elle-même au-devant de son propre plaisir<sup>132</sup>.

Du mouvement et de l'évanouissement de Tourvel dans la lettre 125, c'est donc bien le premier que retient Jaton, reléguant tout ce qui marque l'absence de consentement de la Présidente au statut de lieu commun parasite que l'interprétation peut ignorer (là où au contraire Slaviero commente « elle se précipita, ou plutôt tomba évanouie dans mes bras » comme une épanorthose très significative où c'est le deuxième terme qui révèle la réalité de

128. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 425.

129. *Ibid.*, p. 364.

130. Roger VAILLAND, *Laclos par lui-même* [1953], *op. cit.*, p. 39. Chez Vailland, l'assimilation repose surtout sur le type de beauté de Madame de Tourvel, puis sur sa capacité à aimer. Toutefois, quelques pages plus haut, il attribue à la Présidente la capacité à la ruse, propre à la femme esclave dans la société, jouant de l'art de refuser pour mieux diriger les désirs (*Ibid.*, p. 28).

131. Je fais ici l'hypothèse d'une erreur de la part d'Anne-Marie Jaton, puisque l'expression ne figure pas dans *Les Liaisons dangereuses*. J'estime que le rapprochement concerne l'expression « elle se précipita » dans la lettre 125.

132. Anne-Marie JATON, *Le corps de la liberté* [1983], *op. cit.*, p. 117.

la scène). La lettre 125 double alors pour Jatou dans la fiction le mythe de la femme naturelle dans une même contestation de la féminité traditionnelle (y compris rousseauiste).

### 3.3.2. Crébillon et « l'occasion » comme concept intertextuel

L'intertexte que constitue l'œuvre de Crébillon fils va de pair avec l'usage fréquent dans le discours critique sur *Les Liaisons dangereuses* de la notion d'« occasion » — d'autant qu'on trouve le mot dans un contexte libertin sous la plume de Merteuil ou Valmont à plusieurs reprises<sup>133</sup>. À l'instar de la séduction, le terme fait partie de ces mots qui renvoient à un sens ancien et spécialisé lui-même défini par la littérature, et dans lequel le discours critique se fonde sans nécessairement le définir, à l'exception de Jean-Luc Seylaz qui l'identifie à « l'appel de la sensualité » pour Cécile qui cède<sup>134</sup>. Comparer *Les Liaisons dangereuses* au corpus crébillonien, c'est aussi construire une position sur la nature des interactions érotiques dans cet intertexte.

C'est d'abord le refus de l'occasion revendiqué par Valmont que retient Laurent Versini : de la même façon que Valmont refuse les moyens du Lovelace de Richardson, il n'emprunte à Crébillon, pour Versini, que l'analyse des passions et l'instrument du langage au détriment de la méthode de ses héros. En effet, selon Versini, la méthode des héros de Crébillon repose en dernière instance sur l'inconscient au détriment de la volonté : cette méthode consiste pour Versini à « occuper si bien le cœur, l'esprit et les sens, que la volonté est comme absente<sup>135</sup> ». Il s'agit donc au contraire pour Valmont de faire participer Madame de Tourvel de façon volontaire à sa chute, projet qui pour Versini ne semble pas recevoir de démenti.

Ce refus de l'occasion crébillonienne ne s'applique-t-il qu'au projet de conquérir Madame de Tourvel, ou peut-il être généralisé plus largement ? À la fin de *Laclos et la tradition*, reprenant la double exclusion du viol richardsonien et de l'occasion crébillonienne, Versini glose cette dernière, de façon très allusive, « Laclos dédaigne de faire de la Présidente une nouvelle Clarisse autant que de faire passer Valmont pour un sylphe ou un songe<sup>136</sup> ». Le propos de Versini est de montrer que les références intertextuelles dans *Les Liaisons dangereuses* dissimulent une « fausse affinité » avec Richardson et Crébillon, l'affinité profonde se situant du côté de Rousseau. Mais cette fois il s'agit *a priori* de rendre compte d'une remarque de Valmont dans la lettre 96, lorsque celui-ci exclut d'attaquer Cécile *dans son sommeil* :

133. Celle de Merteuil dans la lettre 33 à propos de Tourvel et 81 à propos d'elle-même, 141 à propos des autres maîtresses de Valmont, de Valmont dans les lettres 44 à propos de la femme de chambre de Tourvel qu'il surprend, 66 et 76 à propos de Cécile et Danceny, 96 à propos de Cécile, 99 à propos de Tourvel.

134. Jean-Luc SEYLAZ, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos* [1958], *op. cit.*, p. 35. On a une interprétation similaire de « la puissance de l'occasion » dans l'ouvrage des Delmas à propos de la lettre 96 (A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 354).

135. Laurent VERSINI, *Laclos et la tradition* [1968], *op. cit.*, p. 133.

136. *Ibid.*, p. 636.

J'ai d'abord été tenté d'aller plus avant, et d'essayer de passer pour un songe ; mais craignant l'effet de la surprise et le bruit qu'elle entraîne, j'ai préféré d'éveiller avec précaution la jolie dormeuse, et suis en effet parvenu à prévenir le cri que je redoutais<sup>137</sup>.

Si Versini ne le précise pas, c'est bien ce passage qui est interprété comme une référence au *Sylphe* de Crébillon, qui est pourtant le récit d'une Comtesse de R. bien active (qu'on estime qu'elle dorme ou qu'elle soit éveillée lors de la visite et de sa longue conversation avec ce sylphe). Ici l'intertexte construit par Versini autour du mot « songe » est privilégié par le commentaire, au détriment d'une interprétation qui insisterait sur l'euphémisation de la violence sexuelle par ce langage (alors qu'au contraire Versini nomme le viol du côté du refus de « faire de la Présidente une nouvelle Clarisse »). Le champ de l'occasion, pourtant, s'étend avec la mention du songe : le concept semble pouvoir intégrer des occurrences assez variées, dont le noyau serait bien plus une vulnérabilité matérielle à l'agressivité sexuelle masculine qu'un éveil du cœur ou des sens.

D'autres critiques comme Georges Poulet font au contraire de Cécile une exception au rejet de l'occasion. L'opposition se joue alors dans le rapport à la temporalité : l'occasion s'inscrit dans le présent, l'instant, là où le projet libertin de séduction est tourné vers le futur, avec un temps calculé. D'un point de vue textuel, cela permet de rendre compte à la fois des déclarations de Valmont relatives à son projet de séduction dans la lettre 99 (« Je ne veux rien devoir à l'occasion ») et au récit de la « conquête et instantanée de la petite Volanges<sup>138</sup> » dans la lettre 96 (« j'étais bien aise d'observer une fois la puissance de l'occasion, mais de l'occasion seule »).

Pourtant, si le commentaire des références dans le cas de Crébillon détourne parfois le regard de la question de la contrainte exercée par Valmont lorsqu'il parvient à ses fins, la construction d'une relation intertextuelle peut au contraire tout à fait se prêter à une requalification brutale des concepts crébilloniens. Ainsi, Philippe Laroch affirme que « Bon lecteur de Crébillon, [Valmont] parvient même à susciter le “moment”<sup>139</sup> », citant alors le « Non » de Tourvel, son refus de fuir et de laisser Valmont partir vers la mort dans la lettre 125, et son évanouissement dans les bras de celui-ci. Mais il requalifie aussitôt la « première victoire » qui y succède en « viol d'une femme évanouie », comme on l'a vu : c'est bien ici le « moment » crébillonien que Laroch définit de façon plus générale comme une rupture de la tranquillité et non pas seulement une surprise des sens, et incarné ici par le mouvement de la Présidente vers Valmont et son évanouissement, auquel succède la notion de viol, alors qu'une plus grande partie de la critique associe cette notion à Richardson. Reste à savoir cependant si le viol lui-même est contradictoire ou non avec le moment crébillonien, Laroch s'attachant surtout à montrer que le style devient bizarrement allusif dès lors que

137. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 299.

138. Georges POULET, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, 1 vol., p. 75.

139. Philippe LAROCHE, *Petits-maîtres et roués* [1979], *op. cit.*, p. 274.



Valmont peut effectivement posséder Tourvel, par excès de sentiments que celui-ci voudrait dissimuler à Merteuil.

Lorsque la notion de viol est le point de départ de la problématisation critique, le rapport entre Crébillon et Laclos se formule assez différemment : commentant la scène racontée dans la lettre 96, Pierre Hartmann souligne précisément qu'elle est d'une autre nature que celles de Crébillon. En effet, Crébillon fait du viol, selon Hartmann, un simulacre joué par deux partenaires qui partagent une connivence, une complicité. Hartmann souligne le lien intertextuel avec Crébillon noué par la présence dans la lettre 96 par le vocabulaire de l'occasion, mais dément toute similarité : le statut de simulacre propre au coup d'autorité dans les récits de Crébillon ne vaut plus pour une Cécile « totalement inexpérimentée<sup>140</sup> ». Il faut retenir qu'ici aussi, le vocabulaire richement intertextuel de Valmont est examiné de façon critique et confronté à la dissemblance entre le personnage de Cécile et les personnages féminins de Crébillon.

On voit qu'entre pouvoir de l'inconscient chez Versini et code de connivence entre libertins usagés chez Hartmann, l'imaginaire de l'occasion lui-même est investi d'interprétations parfois opposées du point de vue de sa dimension volontaire pour le personnage féminin. Le problème s'accroît si l'on questionne le rapport du personnage de Merteuil à Crébillon : Versini la situe résolument du côté de « l'occasion » dans ses positions, par opposition au rejet de Valmont<sup>141</sup>. Pourtant, la façon dont Merteuil formule sa propre théorie libertine fait au contraire de la défaite des femmes face à la force un phénomène parfaitement maîtrisé pour de pures raisons d'apparence, bien loin de l'inconscient que Versini associe aussi à l'occasion.

### 3.3.3. *Clarissa* et la pureté de méthode de Valmont

Si Valmont fait référence à *Clarissa* dans la lettre 110, c'est pour rejeter les moyens utilisés par Lovelace pour violer Clarisse — s'introduire chez la Présidente la nuit, lui administrer une drogue pour l'endormir — puisque la vertu et la supériorité morale de la Présidente resteraient alors intactes comme celle de l'héroïne de Richardson.

On a vu que la comparaison avec *Clarissa* était fréquemment l'occasion d'opposer la chute de la Présidente au viol de Clarisse. C'est ainsi que chez de nombreux critiques, la référence à *Clarissa* est précisément le lieu où apparaît le terme de viol, alors qu'il est absent à propos du commentaire des *Liaisons*. Valmont est souvent dans la critique caractérisé par contraste avec Lovelace, contraste évidemment appelé par un rapprochement préalable entre deux libertins qui se donnent comme projet de séduire une femme exceptionnelle-

140. Pierre HARTMANN, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle » [1994], *op. cit.*, p. 235.

141. Laurent VERSINI, *Le roman le plus intelligent* [1998], *op. cit.*, p. 103.

ment vertueuse. La conviction que le viol n'appartient qu'à l'univers de *Clarissa* est ainsi manifeste dans la section que consacre Laurent Versini aux affinités entre les *Liaisons* et le roman de Richardson : soulignant en dernière instance la profonde différence d'esthétique entre les deux romans, Versini met notamment en avant le fait que Lovelace « répète que l'idée de la force lui fait horreur, mais [qu']il s'y résout tout de même<sup>142</sup> », contrairement à Valmont. Ainsi pour Versini, « Valmont n'accepte pas de tenir sa victoire d'un grossier artifice qui ferait perdre conscience à sa victime, ni même d'un égarement des sens. Il faut que la volonté de la femme cède<sup>143</sup> ». On trouve le même type de remarque chez Pomeau lorsqu'il évoque Lovelace par comparaison avec Valmont : « Mais l'anglais se conduit en débauché grossier. Il ne triomphe de sa victime que par des moyens brutaux : ipéca, incendie, opium<sup>144</sup> ». Versini réitère l'affirmation de façon encore plus explicite trente ans plus tard, toujours en renvoyant à la lettre 110 : Valmont « prend lui-même ses distances en refusant [...] les moyens brutaux de Lovelace, soporifique et viol »<sup>145</sup>.

Faut-il alors comprendre que rien dans le roman ne vient contester cette revendication du libertin? L'absence de viol de la part de Valmont est dans cette veine critique une condition pour cerner la spécificité du libertinage de Valmont dans toute sa subtilité et sa méthode — c'est généralement à la poursuite de Tourvel que la comparaison s'applique implicitement (les déclarations de Valmont sur l'éthique libertine se rapportant toujours à elle), mais Cécile n'est pas non plus mentionnée comme exception à cette éthique libertine<sup>146</sup>.

L'intertexte de Richardson est donc profondément engagé dans la revendication par Valmont d'une éthique libertine revendiquée lettre après lettre à propos de son projet envers la Présidente de Tourvel, que désigne dans la lettre 125, juste après la première possession, l'expression « pureté de méthode<sup>147</sup> ». La caractérisation du premier rapport sexuel raconté dans la lettre 125 comme viol pourrait alors renverser l'interprétation en provoquant une prise de distance par rapport aux affirmations de Valmont. C'est précisément l'argument de Melanie Slaviero, qui s'appuie à cet égard sur la référence intertextuelle interne au roman — le refus de faire de Tourvel une « nouvelle Clarisse » pour la retourner au lieu de l'accepter comme argent comptant :

La déclaration est non moins proleptique et n'en ressort que plus ironique. Madame de Tourvel

142. Laurent VERSINI, *Laclos et la tradition* [1968], *op. cit.*, p. 603.

143. *Ibid.*, p. 503-504.

144. L'ipéca renvoie à la maladie que se cause volontairement Lovelace. L'incendie et l'opium renvoient respectivement à la tentative de viol de Clarisse et à son viol par Lovelace. Voir René POMEAU, *Laclos* [1975], *op. cit.*, p. 116.

145. Laurent VERSINI, *Le roman le plus intelligent* [1998], *op. cit.*, p. 94.

146. Il faut excepter Marc Hersant, qui affirme en effet que Valmont « n'engage aucun commerce sexuel avec [Tourvel] sans son consentement : c'est une question de dignité libertine pour lui, et ce consentement est la condition de son succès plein et entier », ce qui justifie son refus de caractériser Valmont de « violeur ». Cependant, il souligne dès la première version de l'article que Cécile constitue une exception. Voir Marc HERSANT, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès » [2019], *op. cit.*

147. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 398.

devient à bien des égards une nouvelle Clarisse Harlowe, quoiqu'en dise Valmont : en la violant tandis qu'elle est inconsciente, Valmont devient un avatar de Lovelace qui violait la jeune femme dans son sommeil, inconsciente elle aussi. Laclos imagine en outre que le roman de Richardson repose sur le chevet de la Présidente à côté d'un recueil de *Pensées chrétiennes* (Lettre 107, p. 343). Ainsi faisant, Valmont échoue à mettre en pratique des « inventions » (Lettre 115, p. 368) en accord avec ses « principes ». Pire, il recourt à un moyen qu'il déclarait lui être étranger, le viol.

On assiste ainsi à une dégradation du statut de libertin qui ne peut plus vraiment se vanter d'avoir suivi des règles qui lui auraient permis de réaliser son projet de séduction tel qu'il l'envisageait<sup>148</sup>.

Le même raisonnement figurait déjà dans la brève note de pas de page du texte de Jean Biou à l'occasion des actes du colloque du bicentenaire de l'œuvre : « il paraît difficile de prendre au sérieux la “pureté de méthode” qu'il affiche à l'occasion [...] des viols de Cécile (96) et de la Présidente de Tourvel (125)<sup>149</sup> ».

On voit donc que l'interprétation de la lettre 125 engage simultanément deux gestes interprétatifs. D'une part, la procédure d'attribution d'une valeur de vérité à l'assertion d'un personnage pour l'intégrer ou non comme un fait du monde fictionnel se joue dans une confrontation entre plusieurs passages : les actions de Valmont sont-elles cohérentes avec le discours qu'il porte sur lui-même ? L'interprétation de la première possession de Tourvel dans la lettre 125 oblige-t-elle les lecteurs-rices à réévaluer la valeur de vérité de l'assertion lue dans la lettre 110, et à examiner avec suspicion la revendication d'une « pureté de méthode » qui suit immédiatement cette première possession ? D'autre part, découle de cette décision le rapport intertextuel exact que l'on construira entre Lovelace et Valmont : sont-ils semblables ou dissemblables dans leur rapport à la contrainte sexuelle et au viol ? Dans les deux cas, l'allusion à Clarisse soulève de façon transparente pour les spécialistes l'enjeu du viol, bien que le mot ne soit pas toujours prononcé, mais les lectures des critiques s'opposent dans la manière de donner sens à cet enjeu, donc à la référence intertextuelle. Par la puissance de la référence intertextuelle, la critique comprend « en faire une nouvelle Clarisse » comme un euphémisme de « violer », alors qu'une telle interprétation est bien plus rare pour la phrase « elle ne revint à elle que soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur ».

### 3.4. Faire converger ou se confronter plusieurs lettres

Il reste à examiner et articuler deux procédures interprétatives essentielles pour *Les Liaisons dangereuses*, que ce parcours dans le discours critique aura déjà largement mis en

148. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

149. Jean BROU, « Une lettre au-dessus de tout soupçon » [1983], *op. cit.*, p. 191.

évidence : tout d'abord, le caractère essentiel des liaisons intratextuelles pour l'interprétation, l'interprète rapprochant, associant ou confrontant plusieurs passages du roman. Une lecture de spécialiste, par son intensité (que l'on peut bien sûr retrouver dans certaines pratiques de lecture profane), favorise l'intensification de ces mises en relation pour créer une cohérence textuelle. Tantôt il s'agit de confronter plusieurs passages soulevant une question commune, tantôt d'inscrire le sens d'un passage précis dans une signification transversale (qu'il s'agisse d'un thème, d'un personnage...).

Parce que la critique littéraire universitaire se définit par sa capacité à donner sens à la forme, la forme épistolaire du roman constitue bien entendu un point d'intérêt essentiel pour la critique. La polyphonie propre à l'épistolaire à plusieurs voix favorise alors la confrontation des points de vue dès lors que les personnages sont en désaccord et formulent leurs interprétations respectives du monde fictionnel. À cet égard, le travail de circulation à l'intérieur du texte consiste aussi à confronter plusieurs lettres donnant des visions convergentes ou divergentes des personnages, du monde ou des événements fictionnels. Parce que la manipulation est au cœur du roman et s'exerce par le biais des lettres l'interprétation de la forme est en même temps une activité qui consiste à évaluer la crédibilité des assertions des personnages.

### 3.4.1. Interpréter la convention libertine qui « donne l'air de céder à la force » dans la lettre 10

En mettant en œuvre ces procédures interprétatives, comment la critique interprète-t-elle l'unique occurrence du mot « violer » dans *Les Liaisons dangereuses*? Celle-ci intervient dans la lettre 10 lorsque la marquise de Merteuil reproche à Valmont sa décision de renoncer à « [s]es heureuses témérités » pour attendre au contraire que Tourvel « se donne ». La marquise questionne alors Valmont :

Dites-moi, amant langoureux, ces femmes que vous avez eues, croyez-vous les avoir violées? Mais quelque envie qu'on ait de se donner, quelque pressée que l'on en soit, encore faut-il un prétexte; et y en a-t-il de plus commode pour nous, que celui qui nous donne l'air de céder à la force? Pour moi, je l'avoue, une des choses qui me flattent le plus, est une attaque vive et bien faite, où tout se succède avec ordre, quoique avec rapidité; qui ne nous met jamais dans ce pénible embarras de réparer nous-mêmes une gaucherie dont au contraire nous aurions dû profiter; qui sait garder l'air de la violence jusque dans les choses que nous accordons, et flatter avec adresse nos deux passions favorites, la gloire de la défense et le plaisir de la défaite<sup>150</sup>.

Que fait la critique de la présence de ce passage et met-elle en lien ce qui s'appliquerait aux expériences libertines passées avec les interactions sexuelles de l'intrigue qui surviennent ensuite?

C'est en abordant la question du langage libertin que Versini commente ce mot : là où règne l'euphémisme dans la langue des libertins pour parler de sexualité, « L'unique

150. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 67.

exemple du mot juste [...] n'en ressort que mieux. Pour une fois, la Marquise est brutale et déshonnête<sup>151</sup> ». Le passage est interprété à partir de la question du langage libertin – question esthétique s'il en est – et confronté ainsi au langage de Merteuil dans toutes ses autres lettres. Versini ne dit pourtant pas en quoi « violées » relève du mot juste, alors même Merteuil en nie justement la pertinence et l'illusion dans cette lettre. Le mot peut-il être juste s'il n'est pas pertinent ?

Deux commentaires s'attardent davantage sur la signification de ce passage mais précisément en considérant que la question du viol est d'emblée écartée au profit d'un questionnement sur les conceptions respectives qu'ont Valmont et Merteuil du libertinage dans le roman. Pour Anne-Marie Jaton tout d'abord, la question de Madame de Merteuil montre qu'elle est « consciente que la contrainte n'existe que sur le plan social et pas sur le plan des rapports privés » : il faut donc bien retenir qu'il n'y a pas viol, mais seulement illusion de pouvoir en raison de l'association du libertinage masculin avec l'ordre moral. Dans le cadre d'interprétation féministe des *Liaisons dangereuses* que propose Jaton, la marquise propose bien une parole lucide : dans ce cadre, le libertinage féminin de la marquise de Merteuil constitue « l'ironique remise en question du libertinage masculin<sup>152</sup> » parce qu'il dévoile son alliance avec l'ordre moral qui ne tolère pas l'initiative sexuelle féminine et la contraint à se donner l'apparence de la soumission, de la passivité.

Goldzink interprète plutôt ce passage comme le signe d'un malentendu ou un désaccord fondamental entre Merteuil et Valmont, issu de leurs expériences respectives : réduction à une technique articulée autour de la « ruse féminine » pour Merteuil, éradiquant la question amoureuse dans la continuité d'un libertinage traditionnel, là où le projet de Valmont de conduire Tourvel à « se donner » relève de l'érotisme et d'une confrontation à l'amour<sup>153</sup>. L'enjeu n'est donc pas vraiment de déterminer le rapport des deux libertins au viol mais davantage de caractériser leur rapport à la question amoureuse, en accordant manifestement plus de profondeur au libertinage de Valmont.

Deux commentaires des *Liaisons dangereuses* construisent au contraire une relation entre ce passage et les viols interprétés dans l'intrigue du roman : Goulemot le convoque lorsqu'il insiste sur la présence du viol dans le roman, après avoir rapproché les viols de Cécile et de la Présidente « appelés de leurs vœux, à en croire l'éloge de "l'attaque vive et bien faite" (10), laissant par là entendre que le viol n'est jamais qu'une façon galante de lever les dernières hésitations et d'éviter à la dame conquise on ne sait trop quelles gaucheries (10). »<sup>154</sup> La référence à la lettre 10 vient donc commenter les lettres 96 et 125 pour décrire

151. Laurent VERSINI, *Laclos et la tradition* [1968], *op. cit.*, p. 356.

152. Anne-Marie JATON, « Libertinage féminin, libertinage dangereux », dans René Pomeau (dir.), *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 156.

153. Jean GOLDZINK, *Le Vice en bas de soie* [2001], *op. cit.*, p. 139.

154. Jean GOULEMOT, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril » [1983], *op. cit.*, p. 166.

ce qui relève selon Goulemot non pas d'une position propre à la marquise de Merteuil mais d'un positionnement du roman dans son ensemble. De surcroît, loin de permettre une critique du libertinage masculin en révélant que la contrainte n'est qu'une illusion appelée par l'ordre social (la thèse d'Anne-Marie Jatton), Goulemot soutient au contraire que ce passage constitue une justification du viol en le présentant comme secrètement désiré par les femmes.

Si Slaviero met elle aussi ce passage en relation avec l'épisode de la lettre 125, son interprétation diffère sensiblement : pour elle, la lettre 10 expose à travers la voix de Merteuil une convention libertine grâce à laquelle Valmont interprète l'évanouissement de Mme de Tourvel comme feint. De surcroît, la présence de cette lettre ouvre pour Slaviero un problème de lecture dans la mesure où elle incite les lecteurs-rices (avec le récit de l'aventure de Prévan) à faire de l'évanouissement la même interprétation. Slaviero creuse en fait le problème en montrant que la lettre 10 « souligne surtout la réversibilité de l'interprétation des comportements des personnages féminins, selon le point de vue adopté », permettant certes de voir la convention libertine derrière l'apparence du viol, mais aussi le viol derrière l'apparence de la victoire puisque « les attitudes de Merteuil et de Tourvel se manifestent par des signes et indices corporels comparables » : c'est alors le rapport respectif au désir, à la sexualité mais aussi au jeu social qui permet de « parler de consentement pour la première et de viol pour la seconde »<sup>155</sup>.

Les interprètes disposent ainsi avec la lettre 10 d'une série d'assertions qui constitue un cadre interprétatif très cohérent — celui de la fausse résistance — des relations entre hommes et femmes. Mais encore leur faut-il en évaluer le champ d'application et toutes les implications de ces assertions, et choisir d'en faire ou non une loi du monde fictionnel des *Liaisons dangereuses*.

### 3.4.2. Que croire et de qui douter pour construire la fiction ?

Une des décisions interprétatives les plus fortes dans le cas des romans épistolaires consiste en effet à attribuer une valeur de vérité aux assertions des personnages dont les lettres construisent le récit.

Si l'on tente par exemple de cartographier les possibilités interprétatives du passage de la lettre 10, on peut dégager la configuration suivante. La question de Merteuil peut recevoir deux descriptions : la marquise affirme que Valmont se représente avoir violé ses maîtresses (mais vouloir faire autrement avec la Présidente), et la marquise affirme qu'en réalité il n'en est rien — Valmont ne les a pas réellement violées. La marquise affirme que les femmes accordent en fait ce que leurs partenaires se représentent avoir obtenu par la contrainte ; elle affirme qu'elle-même vit ce type d'interaction (ses partenaires ont l'illusion l'avoir possédée

155. Melanie SLAVIERO, « Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* » [2019], *op. cit.*

par la force mais ses actions étaient en réalité volontaires). Le propos de la marquise est donc très dense et ses assertions concernent à la fois la vie libertine de Valmont, la sienne et celle potentiellement de tous les hommes et toutes les femmes engagé-es dans des interactions érotiques — en particulier la Présidente de Tourvel à propos de laquelle est dispensé ce conseil. Elle attribue dans chaque cas des perceptions aux hommes et des intentions aux femmes, tout en disant que les premières sont erronées et les secondes cachées mais réelles.

Parmi tous ces éléments, lesquels va-t-on intégrer à notre construction du *storyworld* fictionnel, lesquelles va-t-on continuer de désigner simplement comme les positions de Merteuil, sujettes à caution? Que va-t-on accepter comme vrai dans ce *storyworld* et de quoi va-t-on douter? On peut comme Slaviero accepter les assertions de Merteuil à propos d'elle-même et refuser sa généralisation, en particulier lorsqu'il s'agit de l'appliquer à la Présidente de Tourvel qui n'est pas une libertine. On peut leur donner un périmètre d'application plus large comme le fait Jaton pour scruter le fonctionnement du libertinage.

La théorie initiale de la lettre 10 interroge : dans ses interactions sexuelles ultérieures, Valmont suit-il le conseil de la marquise ou refuse-t-il la contrainte? Les actions de Cécile et de la Présidente viennent-elles confirmer ou au contraire démentir les assertions de la lettre 10 sur ce « nous » de la marquise? De là, faut-il penser que le roman et son auteur proposent un regard critique ou complaisant vis-à-vis de cette légitimation de la contrainte sexuelle? On a vu que Goulemot faisait converger les lettres 10, 96 et 125 autour d'un même imaginaire du viol menant au plaisir et les mettait à distance de façon critique tout en considérant qu'il s'agissait là de l'arrière-plan idéologique du roman.

C'est un lieu commun de dire que le roman épistolaire est un dispositif particulièrement favorable à la polyphonie et aux oppositions de points de vue sur la réalité fictionnelle. Un Pierre Bayard ou un Michel Delon tirent ce dispositif du côté d'une instabilité généralisée du sens, qu'ils l'envisagent ensuite dans un sens psychanalytique<sup>156</sup> ou à l'intérieur d'une crise des Lumières et du classicisme<sup>157</sup>. D'autres spécialistes comme Jean Goldzink se montrent plus circonspects sur les vertus de ce postulat entretenant le vertige du soupçon : « Mais est-il légitime d'avancer que “toute lettre”, dans *Les Liaisons*, perd toute charge de vérité, que le sol se dérobe sans cesse sous les pieds du lecteur? N'est-ce pas céder trop vite à un thème à la mode, aussi vague que séduisant [...] <sup>158</sup>? » Acceptant l'interrogation de Delon à condition qu'elle soit soumise à l'épreuve du texte et à une discussion précise, Goldzink conteste en particulier le partage entre la passion sincère de la Présidente et l'inauthenticité du langage des libertins. On voit que cette question engage en fait toujours des partages entre ce qui restera mis en doute et ce qui sera intégré comme donnée du monde fictionnel.

Un cadre interprétatif tirant l'œuvre du côté du soupçon peut conduire à construire la

156. Pierre BAYARD, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

157. Michel DELON, « Anne-Marie Jaton » [1986], *op. cit.*, p. 14.

158. Jean GOLDZINK, *Le Vice en bas de soie* [2001], *op. cit.*, p. 165.

question du viol au prisme de la contradiction ou d'une vérité insaisissable. C'est ce que fait Bayard en parlant de récit contradictoire derrière l'apparente convergence matérielle des lettres 96 et 97, sans pourtant aller au bout de sa démonstration : « Mais s'agit-il d'une scène d'amour ou de viol, puisque sur la base de "faits" identiques les deux versions diffèrent, à partir de ce facteur crucial qu'est, dans une relation sexuelle, la question de l'*intention des acteurs*<sup>159</sup> ? »

Toutefois, les critiques opèrent le plus souvent de façon spontanée des décisions interprétatives qui attribuent une valeur de vérité aux énoncés ou au contraire la contestent, au fil du commentaire. Pour interpréter *Les Liaisons dangereuses* et construire la fiction, les critiques doivent sans cesse donner raison à tel ou tel personnage.

Prenons l'exemple de la lettre 105, réponse de la marquise de Merteuil au trouble de Cécile exprimé dans la lettre 97 après sa défloration : la marquise demande à Cécile « un peu de bonne foi » et l'accuse de « ment[ir] à [son] amie » lorsque Cécile attribue ses réactions à la honte. Elle donne alors une représentation concurrente de ce qu'a ressenti Cécile lors de cette nuit, relisant toutes les réactions de Cécile au prisme d'un désir ou d'un plaisir secrets. Les Delmas disent de la lettre 105 qu'elle est « d'une absolue lucidité dans l'analyse des réactions de Cécile<sup>160</sup> », tout en soulignant la convergence entre les lettres 96 et 97, donnant donc valeur de vérité à l'interprétation de la marquise : Cécile ne s'est pas efficacement défendue. Au contraire, Jennifer Tamas commente cette lettre comme une distorsion des événements fictionnels, et nie précisément la valeur de vérité de l'interprétation de Merteuil : « la victime devient l'accusée, l'agresseur acquiert même le statut d'offensé auquel il faut présenter des excuses<sup>161</sup> ». Dans le même temps, Tamas crée un lien intratextuel entre la lettre 105 et la célèbre lettre 81 en suggérant que Merteuil est alors « prisonnière de sa propre philosophie puisqu'elle veut former Cécile comme elle s'est formée elle-même au cours de sa nuit de noces. En exigeant de Cécile qu'elle vive cette défloration forcée comme une quête de connaissance<sup>162</sup> ».

On peut faire l'hypothèse que la familiarité avec les cadres politiques d'interprétation féministe favorise une forme de scepticisme vis-à-vis des assertions de celles ou ceux qui sont perçus-es comme agresseur-es. C'est du moins ce que suggère la note de bas de page de Biou, déjà citée partiellement pour son insistance sur le refus d'une confusion entre viol et séduction, qui avance que la caractérisation comme viol permet de « suggérer une ressem-

159. Pierre BAYARD, *Le paradoxe du menteur* [1993], *op. cit.*, p. 47. Il est cependant difficile de comprendre exactement le raisonnement de Pierre Bayard ici : son commentaire fait porter le soupçon sur la déprise derrière l'apparente maîtrise de l'agresseur dans la lettre 96, mais celle-ci touche bien davantage à sa relation à la Présidente. Aucun argument ne va dans le sens d'une requalification en scène d'amour du point de vue des intentions ou de Cécile ou de Valmont.

160. A. DELMAS et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »* [1964], *op. cit.*, p. 424.

161. Jennifer TAMAS, *Au non des femmes* [2023], *op. cit.*, p. 226.

162. *Ibid.*, p. 227.



blance entre l'intervention de la Marquise auprès de Cécile (lettre 105) ou les "explications" de Valmont (lettre 125) et les discours de la défense dans les actuels procès pour viol<sup>163</sup> ». La note est remarquable à plusieurs titres : sans lien évident avec l'objet principal de la contribution, elle prend pourtant le temps de justifier de manière forte des choix lexicaux incidents dans l'introduction. De surcroît, elle renvoie à l'appui de ces motifs aux deux articles du troisième numéro de *Questions féministes* consacrés au viol dans sa dimension judiciaire. S'affirme donc ici, à l'occasion du bicentenaire du roman, le choix explicite (et très minoritaire dans la critique universitaire française) de lier le commentaire d'un texte ancien avec un enjeu politique contemporain à partir d'une « ressemblance » entre des discours de fiction de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et des discours réels de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : l'article de l'avocate Martine Le Péron que cite Jean Biou rapporte en particulier la prégnance du « mythe de la femme heureuse du viol » dans les discours des accusés ou de leurs avocats pour disqualifier le terme<sup>164</sup>. L'emploi du mot devient donc ici l'amorce d'une distance critique vis-à-vis des représentations de Valmont et de Merteuil dans les lettres 125 et 105 : l'introduction d'un cadre interprétatif extra-littéraire favorise justement la mise en doute des discours des libertins.

L'interprétation des interactions sexuelles interagit donc avec l'évaluation du crédit à accorder aux discours des personnages de fiction. On le note par exemple dans l'interprétation du récit de la Présidente de Tourvel à Madame de Rosemonde dans la lettre 128 (« placée par M. de Valmont entre sa mort ou son bonheur, je me suis décidée pour ce dernier parti<sup>165</sup> ») : Pomeau voyait dans son récit un refus de la part de la Présidente de reconnaître sa propre faiblesse puisque pour lui, « [la Présidente] prétend avoir agi par une volonté délibérée<sup>166</sup> ». Là aussi la mise en relation de la lettre 128 et de la lettre 125 s'accompagne d'une évaluation négative de la valeur de vérité du récit rétrospectif, là où au contraire, on s'en souvient, Jatton accordait un crédit certain à cette affirmation de volonté. Il faut donc donner tout leur poids aux présuppositions dans le discours critique : tout en caractérisant l'épisode de viol, lorsque Béatrice Didier avance que « Cécile a l'honnêteté

163. Jean BIOUS, « Une lettre au-dessus de tout soupçon » [1983], *op. cit.*, p. 191. Biou avance une troisième raison : le refus d'une définition du viol fondée sur le non-consentement. Cette critique est reprise à Monique Plaza qui critique par là un concept de consentement qui serait une permission donnée à une situation imposée par l'autre (Monique PLAZA, « Nos dommages et leurs intérêts », *Questions Féministes*, n° 3, 1978, p. 93-103).

164. « La grosse justification du violeur moyen est de dire "moi, je ne viole pas, je n'ai fait que provoquer son désir". C'est ainsi que dans une affaire plaidée à Metz, le violeur, Docteur en Sciences économiques, ingénieur des mines, a eu cette phrase superbe "oui, je sais, j'ai mal fait, mais je vous assure qu'à la fin elle a joui", ce qui annulait à son sens le viol. Bien plus, la victime aurait dû le remercier. Ce qui permet de nier la réalité du viol, c'est d'affirmer que les femmes aiment être dominée. Subissant l'influence judéo-chrétienne, les femmes se sentiraient coupables de jouir. Au contraire, dans les rapports de viol, elles n'auraient pas à se préoccuper de ce problème ; ce serait donc le rapport sexuel parfait » (Martine LE PÉRON, « Priorité aux violées », *Questions Féministes*, n° 3, 1978, p. 83-92).

165. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 407.

166. René POMEAU, *Laclos* [1975], *op. cit.*, p. 143.

ou la naïveté de reconnaître qu'elle "ne s'est pas autant défendue" qu'elle le pouvait<sup>167</sup> », elle donne raison à Cécile qui juge possible une plus grande défense de sa part. Elle intègre cette représentation à l'univers fictionnel, sans estimer par exemple que cette croyance de Cécile est le résultat d'une manipulation de la part de Valmont qui a menacé Cécile des conséquences d'un appel à l'aide.

---

Ce ne sont pas les mêmes aspects de la variation interprétative qui dominent ce parcours dans la réception critique des *Liaisons dangereuses* par rapport au premier chapitre. Cela peut s'expliquer à la fois par l'origine des traces de réception étudiées et par la méthodologie adoptée. Il s'agit en effet cette fois d'un type de discours produit depuis les procédures interprétatives des études littéraires, et dont j'ai choisi d'isoler certains fragments. Il est logique que les opérations de confrontation de fragments textuels parfois assez éloignés ou que les réflexions à partir des intertextes y soient bien plus présentes. À l'inverse, on ne peut s'étonner que l'étude de résumés dans le premier chapitre ait davantage mis en lumière la façon dont l'interprète construit un *storyworld* fictionnel à partir du texte, même si les réflexions métafictionnelles n'en étaient pas absentes. Le corpus critique des *Liaisons dangereuses* n'était pas non plus construit autour du désaccord de caractérisation : le désaccord en tant que tel n'est apparu que très ponctuellement et ne conduisait même pas toujours à l'approfondissement de l'action narrative (mais plutôt à une réaffirmation de l'évidence interprétative). On a cependant pu reconstruire à partir de ces fragments de discours critique deux aspects de la variation interprétative.

En premier lieu, l'analyse confirme tout simplement l'absence de consensus entre des lecteurs-rices sur deux événements-clefs des *Liaisons dangereuses* sur la caractérisation de l'action : ces épisodes sont parfois lus comme des viols, et parfois ne le sont pas. À l'intérieur d'un corpus qui sonde sans exhaustivité soixante-quinze ans de critique ne se dégage d'ailleurs pas vraiment de ligne de force diachronique nette : la lecture de la défloration de Cécile comme viol apparaît très tôt, et bien avant le mouvement féministe ; la lecture de la chute de la Présidente est plus rare et les premières occurrences repérées interviennent une décennie après le début du mouvement féministe contre le viol. Le discours critique professionnel passe lui aussi par une lecture diégétique et un nombre important d'indices montrent que demeure alors vis-à-vis des personnages fictionnels une attente de résistance physique très intense, continue et si possible efficace sans laquelle l'interaction sexuelle unilatérale n'est pas qualifiée de viol. Les refus verbaux, la perte de conscience non induite ou bien un état physique dégradé ne l'emportent pas alors sur l'intensité de la passion amoureuse, un consentement ultérieur ou bien la possibilité d'inférer des sensations érotiques

---

167. Béatrice DIDIER, *Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses* [1998], *op. cit.*, p. 316.

et peuvent trouver d'autres cadres pour leur donner sens (la honte liée à l'interdit moral et social sur la sexualité, le conflit des affects, le refus de sa propre liberté...). Peut-être la critique professionnelle dispose-t-elle alors, en plus de ses scripts de sens commun, de scénarios intertextuels proches eux aussi lus au prisme de la séduction plutôt que du viol (les textes de Crébillon, la chute romanesque de l'héroïne vertueuse). À l'inverse, la critique qui insiste sur la dimension coercitive ou non consentie de l'interaction devra soit mobiliser des scripts susceptibles d'intégrer les éléments moins habituels (le corps de Cécile et ses sensations sexuelles, l'« ivresse » réciproque de Valmont et Tourvel) ou bien minorer voire ignorer certains éléments (le consentement final de la Présidente par exemple). Là encore, il faut distinguer deux solutions correspondant à l'écart possible entre une lecture diégétique et une lecture rhétorique : l'une qui retrouve une cohérence narrative par analogie avec la diversité des violences sexuelles réelles (les victimes peuvent subir des sensations sexuelles), l'autre qui retrouve cette cohérence au niveau idéologique pour la critiquer (le roman repose sur le mythe du plaisir des femmes à être violées).

En second lieu, le discours critique est un lieu privilégié pour regarder comment le choix interprétatif qui est fait pour ces épisodes, à petite échelle, s'articule avec des propositions interprétatives plus larges. La comparaison avec *Clarissa* se transforme si elle n'a plus pour clef de voûte le refus absolu du viol de la femme vertueuse. Dans la façon d'envisager la cohérence textuelle également : la victoire de Valmont s'est-elle produite dans les termes de son éthique libertine ou non ? Le sentiment amoureux envers la Présidente n'est plus le seul élément susceptible d'être pris dans le débat.

*Les Liaisons dangereuses* présentent enfin une spécificité forte par sa forme épistolaire : à l'échelle d'une phrase comme à celle de l'œuvre, interpréter ou non la violence sexuelle, c'est aussi choisir quelles assertions fictionnelles des personnages vont rejoindre le *story-world* en train d'être interprété, évaluer ce qui décrit adéquatement l'univers fictionnel que l'on est précisément en train de construire : Cécile est-elle de mauvaise foi dans la lettre 97 et cache-t-elle que le plaisir est la véritable cause de sa résistance inefficace, comme l'affirme la marquise dans la lettre 105, ou bien celle-ci tente-t-elle de l'en convaincre pour mieux la manipuler ? a-t-elle « fini par consentir », comme le raconte Valmont ? La « pureté de méthode » que s'attribue Valmont est-elle contradictoire ou cohérente avec l'évanouissement de la Présidente qu'il vient de rapporter ? Ces questions invitent à approfondir l'articulation entre forme narrative et interprétation de l'action.

---

# Interpréter la forme narrative, interpréter le récit

---

Dans le prolongement de l'étude de la réception critique des *Liaisons dangereuses* où j'ai amorcé un questionnement sur le rôle de la forme épistolaire dans l'interprétation, ce cinquième chapitre propose d'interroger l'articulation entre forme narrative et interprétation des interactions sexuelles de l'histoire. J'ai choisi de restreindre l'analyse à deux phénomènes couramment décrits comme porteurs d'indétermination ou d'incertitude : l'ellipse d'une part, la non-fiabilité des personnages d'autre part. Dans chaque cas, je voudrais questionner le processus par lequel l'interprète construit une telle indétermination dans sa réception ou au contraire la réduit. On touche ici à une question théorique fondamentale : les variations interprétatives constatées s'expliquent-elles par la spécificité de la forme narrative ?

Dans le même temps, je voudrais approfondir un questionnement qui a lui aussi émergé plus nettement au quatrième chapitre : comment des décisions interprétatives prises à petite échelle sur la nature d'une interaction sexuelle s'articulent-elles avec des propositions bien plus larges sur le sens de l'œuvre ? Comment des hypothèses d'ensemble pèsent-elles sur l'interprétation d'interactions sexuelles localisées ? Réciproquement, construit-on les mêmes significations transversales à l'œuvre selon que l'on interprète un viol ou un rapport sexuel consenti ?

Deux courtes analyses de l'interprétation de *Tess d'Urberville* de Thomas Hardy et du *Lolita* de Nabokov mettront principalement l'accent sur l'enjeu de la forme narrative, tandis qu'une étude plus systématique de la réception critique du roman *Disgrâce* de Coetzee me permettra de ressaisir l'ensemble des questions soulevées jusqu'ici tout en approfondissant celle de l'articulation aux significations transversales.

## 1. Ce que l'ellipse élude : retour sur l'indétermination

Parmi les passages du corpus d'œuvres qui suscitent des désaccords interprétatifs, une part non négligeable sont associés à une technique narrative à l'origine d'un paradoxe : ces événements de l'histoire dont il semble si important de déterminer la nature... ne sont apparemment ni racontés ni montrés. La notion courante d'ellipse vient alors donner une substance à un phénomène qui ne se définit apparemment que de façon négative, comme lacune.

### 1.1. Le blanc de l'ellipse

Qu'est-ce, finalement, qu'une ellipse ? En tant qu'objet théorique, l'ellipse paraît faire pâle figure à côté d'autres notions narratologiques presque sur-théorisées (si l'on pense par exemple à l'ensemble notionnel lié au point de vue narratif), alors même qu'elle est relativement bien intégrée dans le langage courant.

Phénomène de lacune, l'ellipse met parfaitement en évidence ce que Marielle Macé souligne sur la prétention descriptive et objective des catégories d'analyse narrative : celles-ci ne peuvent pas en réalité être dissociées de l'interprétation<sup>1</sup>. Cependant, la question ne me semble pas tant d'identifier comment nous savons qu'il y a une ellipse que ce qui nous frappe comme ellipse, ce qui fait qu'on a un phénomène narratif saillant. Si l'on excepte en effet le cas très particulier du plan-séquence intégral ou du dialogue ininterrompu, l'ellipse est partout : entre « Il ferma la porte de son appartement » et « Quand il fut dans la rue » si ces deux phrases se suivaient dans un roman (ellipse du trajet entre le seuil de l'appartement et la rue), ou entre deux plans successifs (le premier montrant le personnage fermer sa porte, le deuxième le montrant dans la rue) d'un film dont ce roman serait une novélisation peu audacieuse. Pourtant, il est probable que personne ne commenterait ici la technique narrative en ayant recours à cette catégorie (mais peut-être un long plan suivant ce personnage du seuil à la rue serait-il commenté, surtout s'il y a un escalier).

1. Marielle MACÉ, « Description et interprétation : l'objet de la poétique », dans *Atelier du groupe de recherche Fabula*, s. l., 2004.

Quel est donc le statut des événements fictionnels recouverts par une ellipse ? Peut-on même parler d'événements ? Sont-ils entièrement indéterminés ?

En réalité, trois approches de l'ellipse semblent coexister. Envisagée à l'intérieur de la typologie de Genette, l'ellipse reçoit d'abord une définition temporelle, comme « élision d'un segment diachronique<sup>2</sup> » d'une part, comme modalité extrême du rapport entre la durée de l'histoire et la durée du récit d'autre part. Parce que l'ellipse est temporelle, on la déduit d'une lacune dans l'histoire, mais elle n'est pas strictement cette lacune : la discontinuité narrative signale l'ellipse sans être un sujet<sup>3</sup>. Cette notion d'ellipse temporelle est d'abord destinée à rendre compte d'un contraste entre plusieurs rythmes successifs.

Une deuxième approche de l'ellipse, pourtant, consiste à l'envisager comme une modalité qui « donn[e] moins d'information qu'il n'est en principe nécessaire<sup>4</sup> ». Or il s'agit là de la définition que Genette donne de la paralipse, notion qu'il rend exclusive de l'ellipse d'un point de vue temporel : la paralipse touche en effet « une période en principe couverte par le récit<sup>5</sup> » au lieu de sauter cette période. Gerald Prince, en reprenant la typologie de Genette, apporte une inflexion bienvenue qui permet une combinaison des aspects rythmiques et informationnels, de surcroît envisagée en réception et comme la perception d'un écart par rapport à une norme :

quand nous parlons d'ellipse, de sommaire ou de scène ralentie, il se pourrait bien que nous ne désignons pas tant la relation exacte entre la longueur du récit et l'intervalle de temps raconté, que la relation entre cette longueur et ce que nous savons ou ce que nous pensons qu'elle pourrait ou devrait être<sup>6</sup>.

Dans cette perspective, l'ellipse devient un phénomène saillant qui se produit lorsque n'est pas raconté quelque chose qui est perçu comme important du point de vue de l'histoire et éminemment racontable (comme, pour reprendre l'exemple de Genette, la période supposée de deuil du narrateur de la *Recherche* après la mort de sa grand-mère). Autrement dit, l'indétermination de l'événement nous est imposée et apparaît d'abord comme une anomalie.

Or on trouve une dernière définition de l'ellipse qui l'appréhende au contraire comme un procédé normal d'économie qui permet de ne garder que ce qui est essentiel à la compréhension de la fiction<sup>7</sup> — autrement dit, à donner juste ce qui est nécessaire, à « suggér[er] assez pour qu'il ne reste ni obscurité ni incertitude<sup>8</sup> ». Il n'est pas surprenant que cette dernière perspective soit surtout formulée à propos de l'ellipse cinématographique, si l'on

2. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 92.

3. *Ibid.*, p. 140.

4. *Ibid.*, p. 211.

5. *Ibid.*, p. 92.

6. Gerald PRINCE, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin / New York / Amsterdam, Mouton Publishers, 1982, p. 57.

7. Jean-Louis COMOLLI, « Ellipse, cinéma », dans *Encyclopædia Universalis*, s. d.

8. Olivier CAÏRA, « Introduction. Fictions et objections », dans *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris, CNRS Éditions, 2005, p. 1-20.

songe à l'importance cardinale que la théorie du cinéma a conférée au montage et à sa force de suggestion mais aussi au rôle crucial de la censure et de l'auto-régulation dans l'histoire du cinéma. Cela ne signifie pas que les événements qui ne sont pas montrés ne soient pas eux-mêmes essentiels dans l'histoire : au contraire, ce qui n'est pas montré doit être compris. Cette approche insiste alors aussi sur la force expressive d'une représentation implicite de l'événement : l'indétermination relative n'est plus saillante, puisque l'événement est efficacement inféré de façon synthétique.

À côté d'une définition strictement temporelle de l'ellipse, on voit donc deux perspectives divergentes sur l'ellipse : dans la première, la représentation manque et l'indétermination de ce qui est refusé compte ; dans la deuxième, l'événement est efficacement suggéré, de sorte qu'il est suffisamment déterminé pour jouer son rôle narratif. Dans les deux cas, l'ellipse est liée à l'activité interprétative. Simplement, l'interprétation bute sur une discontinuité qui la laisse dans une intuition incertaine dans le premier cas, alors que ce qu'elle infère assure l'élucidation dans le deuxième.

J'aimerais suggérer que la conceptualisation de l'ellipse bute sur les mêmes difficultés que toute théorie de lecture fondée sur une caractérisation négative du texte par ses blancs, ses vides — les fameux *Leerstellen*, lieux d'indétermination qui, pour Iser, rendent à la fois possible et nécessaire l'activité de lecture<sup>9</sup>. En effet, l'une des limites de la théorie d'Iser est qu'il faudrait pouvoir dire précisément ce qui est déterminé et ce qui est indéterminé. Or, comme l'a souligné Stanley Fish, circonscrire ce qui dans le récit est « donné », déjà déterminé avant toute opération interprétative est en réalité impossible : distinguer le déterminé de l'indéterminé est bien le résultat d'une stratégie interprétative. La distinction sur laquelle repose le modèle d'Iser se fragilise dès lors que « l'on peut débattre sur la localisation des blancs (ou sur le fait même qu'il y en ait ou non)<sup>10</sup> ». On s'en souvient, c'est le problème qu'avaient soulevé les désaccords entre contributeurs-rices de Wikipédia sur la légitimité à considérer ou non une action largement située dans une ellipse comme une simple opération de description du texte.

Pour le dire autrement, toute lacune n'est pas perçue comme un lieu d'indétermination irréductible par l'ensemble des interprètes. Il existe aussi de nombreux cas où les blancs du texte appellent effectivement l'activité de l'interprète mais sans produire d'équivocité pour autant. Encore faut-il distinguer ce cas, comme l'a montré Rolf Kloepfer, des blancs dont l'indétermination n'a tout simplement aucune importance (pensons à un cas courant d'ellipse des périodes de sommeil entre deux journées qui sont racontées : il m'est *a priori* indifférent de savoir si le personnage a ronflé ou non), de ceux où l'interprète a le senti-

9. Wolfgang ISER, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Evelyn Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

10. Stanley FISH, « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics*, vol. 11, n° 1, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 2-13.

ment d'un manque, ou encore de ceux pour lesquels l'interprète va rencontrer plusieurs significations contradictoires<sup>11</sup>.

Réfléchir à la portée de l'ellipse, c'est donc ressaisir la question théorique de l'indétermination, en s'armant de ces précautions et en essayant de mettre la théorie à l'épreuve de procédures les plus concrètes possibles.

À cela s'ajoute le statut particulier de la violence et de la sexualité vis-à-vis des normes de représentation, et *a fortiori* de la violence sexuelle. Les événements violents ou sexuels ne sont pas juste ponctuellement peu détaillés alors qu'ils sont importants – ils le sont par convention, voire par règle dans le cas des films contraints par le *Production Code* (*Autant en emporte le vent* et *Lolita*). On peut alors se demander dans quels cas l'ellipse sera interprétée comme un choix saillant, compte tenu de cette norme de (non-)représentation.

Enfin, si l'interprétation assigne un contenu narratif à l'ellipse, comment procède-t-elle ? Comment va-t-elle, pour ainsi dire, déterminer l'indéterminé ?

## 1.2. L'ellipse dans le corpus d'œuvres

La plupart des films du corpus sont concernés par la problématique de l'ellipse pour au moins la « fin » de l'interaction qui fait l'objet du désaccord : l'ellipse amène au lendemain matin dans *Autant en emporte le vent* (roman et film) et dans *Dangerous Liaisons*<sup>12</sup> ; elle couvre une durée courte mais plus indéterminée dans le cas de *Blade Runner*, quelques heures tout au plus dans le *Lolita* de Kubrick. Pour *Garçon d'honneur*, l'ellipse amène plusieurs semaines après la nuit de noces. À l'exception du film *Lolita*, la coupe intervient après des gestes sexuels qu'ils soient montrés (le baiser dans *Autant en emporte le vent*, *Dangerous Liaisons*, *Blade Runner*) ou suggérés par le dialogue (Wai-Tung fait une remarque sur la main de Wei-Wei dans *Garçon d'honneur*). Parmi les romans du corpus, on peut parler d'ellipse pour le premier rapport sexuel de Valmont avec la Présidente dans *Les Liaisons*

11. Rolf KLOEFFER, « Escape into Reception : The Scientific and Hermeneutic Schools of German Literary Theory », *Poetics Today*, vol. 3, n° 2, 1982, p. 47-75.

12. Le montage initial était différent : la scène était plus longue et montrait le viol lui-même. Les studios Warner ont demandé la suppression de la scène après une projection-test au cours de laquelle, selon Christopher Hampton, « une vingtaine de personne ont quitté la salle ». Hampton et Frears s'accordent alors sur la violence excessive de la scène et coupent plus tôt, « au moment où on comprend ce qui va se passer » (Christopher HAMPTON, « Entretien avec Christopher Hampton », dans *L'Avant Scène Cinéma*, 2001). Dans la pièce d'Hampton, une didascalie indique que « les yeux fermés, Cécile lui donne un long baiser. Soudain elle a un mouvement de recul et, stupéfaite, écarquille les yeux. Et la main de Valmont apparaît lentement de sous la couverture ». La réplique de Valmont commente le geste : « Je vous l'avais bien dit que je retirerais ma main. » Il s'agit bien entendu d'une adaptation de la phrase « La main s'est retirée ; mais je ne sais pas quel hasard je me suis trouvé moi-même à sa place » dans la lettre 96, dans laquelle l'interprète lira ou non le sous-entendu sexuel (Christopher HAMPTON, *Les Liaisons dangereuses* [1985], Jean-Claude Brisville (trad.), Paris, Papiers, 1988).



*dangereuses* et pour le roman *Autant en emporte le vent. Tess d'Urberville* de Thomas Hardy est le cas le plus emblématique avec son ellipse d'une durée de quelques semaines (on est passé d'un certain samedi de septembre à un dimanche de la fin d'octobre) associée à un changement de section dans le roman.

Rappelons que nous avons aussi constaté des désaccords dans les cas où le rapport sexuel est raconté ou montré : sont racontés la défloration de Cécile dans *Les Liaisons dangereuses* et le rapport sexuel de David Lurie avec Melanie Isaacs lorsque celle-ci est inerte dans *Disgrâce* (alors que le viol de sa fille Lucy fait l'objet d'une paralipse par le truchement du point de vue). Pour les films du corpus, *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* est le seul cas où le rapport sexuel est intégralement filmé.

Les deux adaptations de *Tess d'Urberville* constituent un cas à part dans la mesure où elles s'écartent de l'ellipse du roman en la configurant différemment et en montrant un moment de lutte : la mini-série de 2008 montre Tess qui se réveille au contact d'Alec qui la déshabille et se trouve sur elle puis une courte ellipse fait passer, par un fondu organisé par le brouillard qui se dissipe, de son dernier cri à la même scène où Alec fume à l'écart et suggère de rentrer (l'ellipse suivante amène au lendemain matin). L'adaptation de Roman Polanski en 1979 modifie un peu plus substantiellement ce qui précède l'ellipse dans le roman puisque Tess ne s'endort pas. La coupe intervient au moment où Tess commence à se débattre, avec une transition musicale qui accélère alors considérablement le rythme en enchaînant une série de plans disjoints, de jour, où Tess apparaît comme la maîtresse d'Alec.

Alors que les adaptations de *Tess d'Urberville* renoncent à la radicalité de l'ellipse intégrale du roman, on note à l'inverse que l'ellipse de la nuit aux Chasseurs Enchantés dans le *Lolita* de Kubrick remplace la modulation progressive du rythme narratif et du degré de précision du récit que l'on trouve dans le roman : la scène dialoguée du roman est en effet interrompue par la prétérition « Je ne vais cependant pas importuner mes doctes lecteurs avec le récit détaillé des présomptions de Lolita » et le paragraphe s'achève avec « Mais à vrai dire tout cela est hors de propos. [...] N'importe qui peut imaginer ces éléments d'animalité<sup>13</sup> » (voir *supra*, p. 124). Pourtant, le narrateur fait bien un récit, centré l'absence de pudeur de Lolita, ses gestes sexuels et son attitude, et sur la façon dont le narrateur reste à l'inverse entièrement passif « aussi longtemps qu'[il] pu[t] le supporter<sup>14</sup> ». C'est sur cette charnière que le récit s'interrompt dans le roman et que le refus de raconter se confirme. On trouve donc ici un cas très particulier de refus explicite de détailler l'interaction, assignable à un narrateur-personnage, remplacé par une ellipse conventionnelle dans l'adaptation de Kubrick.

13. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], Maurice Couturier (trad.), Paris, Gallimard, 2005, p. 233-234.

14. *Ibid.*, p. 234.

Qu'est-ce qui, dans tous ces cas, va alors permettre à l'interprète d'inférer un phénomène formel d'ellipse d'une part, un contenu narratif dans l'espace temporel de cette ellipse d'autre part ? On comprend bien que le récit du « début » de l'interaction va jouer un rôle essentiel. Aussi l'interprétation de cette partie racontée de l'interaction (est-elle consentie ou contrainte ?) reste-elle déterminante vis-à-vis du contenu narratif inféré pour la compléter : par défaut, on fait l'hypothèse d'une continuité de l'action entre ce qui est raconté et ce qui ne l'est pas, ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, conformément aux scripts que possède l'interprète ou aux inférences effectuées sur les états mentaux des personnages.

Le point d'arrivée de l'ellipse peut alors confirmer ou remettre en cause l'hypothèse interprétative, mais surtout va simultanément indiquer qu'il y a eu ellipse : les émotions et l'état de la Présidente alors qu'elle revient à elle « soumise et déjà livrée à son heureux vainqueur<sup>15</sup> » dans *Les Liaisons dangereuses*, les émotions de Scarlett dans le film *Autant en emporte le vent*, l'attitude de Cécile au petit-déjeuner dans *Dangerous Liaisons*, l'état de Tess étendue lorsque le brouillard se dissipe dans l'adaptation de 2008, les images de Tess avec Alec dans l'adaptation de 1979, l'attitude et les sentiments de Tess lors de son départ au début de la phase « Femme » (« Maiden No More ») du roman.

Le point d'arrivée de l'ellipse peut être le moment où le contenu narratif vient être précisé par remémoration ou récit rétrospectif, comme la remémoration et la réflexion de Scarlett dans le roman *Autant en emporte le vent*<sup>16</sup>, ou dans *Tess d'Urberville* les énoncés narratifs (« elle n'avait plus peur de lui maintenant ; et dans la cause de sa confiance résidait son affliction<sup>17</sup> ») et l'échange entre Tess et Alec dans ce même passage.

En réalité, de nombreux énoncés ultérieurs peuvent (ou non) être mobilisés par les interprètes pour déterminer un contenu narratif encore trop peu déterminé, resté au stade de l'hypothèse : pensons au dialogue de l'adaptation *Dangerous Liaisons* où la marquise interroge Cécile sur le degré de contrainte qu'elle a subi, aux reproches rieurs de Dolorès dans la voiture avec Humbert (« Je devrais appeler la police et leur dire que tu m'as violée<sup>18</sup> ») et à la remémoration du narrateur de ce que son pudique récit avait laissé de côté (« un adulte répugnant, aux membres lourds, avait copulé énergiquement à trois reprises ce matin même<sup>19</sup> »), aux reproches de Simon (« stupid unsafe sex ») et aux explications de Wei-Wei lors de la dispute du trio dans *Garçon d'honneur*, aux excuses sardoniques de Rhett au matin puis à sa confession sincère mais peu « convenable » à Mélanie après la fausse couche

15. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Michel Delon (éd.), Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 398.

16. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], Josette Chicheportiche (trad.), Paris, Gallmeister, 2020, vol. 2, p. 588.

17. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville. Une femme pure* [1939], Madeleine Rolland (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 106. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], Oxford / New York, Oxford University Press, 1988, p. 82.

18. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 245.

19. *Ibid.*, p. 244.

de Scarlett (« Et j'étais ivre et fou et je voulais lui faire mal... parce qu'elle m'avait fait mal. Je voulais... et je l'ai fait... mais elle ne voulait pas de moi. Elle n'a jamais voulu de moi<sup>20</sup> »).

Toutefois, ces déterminations ultérieures reposent elles-mêmes sur une série de décisions interprétatives pour que ces passages deviennent des indices fiables : si ce dont on parle au passé n'est pas précisément situé dans le temps par exemple, comment savoir exactement de quel événement on parle ? De surcroît, comme on le verra dans la section suivante, rien n'oblige l'interprète à adhérer exactement à la version qui est donnée de l'événement antérieur lorsque l'énoncé est attribuable à un personnage. Dans les exemples précédents en effet, il peut s'agir d'une remémoration du point de vue d'un personnage, du récit d'un narrateur-personnage ou de paroles prises dans un contexte d'interlocution bien spécifique (quand elle menace d'aller trouver la police, Dolorès estime-t-elle vraiment avoir été violée par Humbert ou le menace-t-elle de mentir ? et si elle est sincère, a-t-elle pour autant raison ?). Notons enfin qu'il faut s'arrêter sur ces énoncés, les considérer comme des moments importants d'élucidation au lieu de les oublier. Or l'hypothèse initiale formulée sur le contenu narratif qui n'a pas été raconté à cause de l'ellipse temporelle a là aussi un effet sur la saillance et sur l'interprétation de ces fragments de récits ultérieurs — si on a inféré un « simple » rapport sexuel, va-t-on prêter attention à ces passages ?

### 1.3. Entre « jeune fille » et « femme » : l'ellipse de *Tess d'Urberville*

L'ellipse de *Tess d'Urberville* est certainement la plus emblématique du corpus et elle a déjà été abondamment commentée par les analyses critiques du roman. Comment, concrètement, l'interprétation produit-elle l'ellipse et lui assigne un contenu narratif ?

La discontinuité entre l'épisode dans la forêt de la Chasse et le départ de Tess est d'abord une discontinuité dans le type d'énoncé : la phase « Jeune fille » se termine sans que l'on ait raconté plus que le contact de la joue d'Alec avec celle de Tess endormie. Une pause descriptive interrompt alors le récit puis une longue intrusion d'auteur propose un commentaire de ce qui précisément n'est pas raconté, puis conclut sur une prolepse :

D'Urberville s'inclina et perçut une respiration douce et régulière. Il se mit à genoux et se pencha encore plus près et sentit sur son visage le souffle tiède de la jeune fille ; un moment après, sa joue touchait celle de Tess. Elle dormait profondément et des larmes restaient encore suspendues à ses cils.

Autour d'eux régnaient la nuit et le silence ; au-dessus d'eux s'élevaient les ifs et les chênes antiques de la forêt où perchaient endormis les paisibles oiseaux, faisant leur dernier somme avant le jour, et autour d'eux passaient furtifs les lapins et les lièvres sautillants.

20. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 620.

Mais où donc était l'ange gardien de Tess ? Où était la Providence de sa simple foi ? Peut-être comme cet autre dieu dont parlait l'ironique Tishbite, il causait, ou il était à ses affaires, ou il était en voyage, ou d'aventure il dormait et ne devait pas être réveillé.

Pourquoi fallait-il que sur ce beau tissu féminin, plus délicat que toile arachnéenne, encore intact et blanc comme neige, le sort infligeât une empreinte aussi grossière ? Et pourquoi si souvent l'être grossier prend-il possession de l'être supérieur, l'homme de la femme pour laquelle il n'était point fait, la femme du compagnon qui n'était point pour elle ? Voilà ce que des milliers d'années d'études philosophiques n'ont su expliquer à notre sens de l'ordre !

On peut, il est vrai, admettre la possibilité d'une compensation, se dissimulant derrière la catastrophe actuelle. Sans doute, parmi les ancêtres de Tess D'Urberville, quelques-uns bardés de fer, revenant en gaieté d'un combat, avaient infligé semblable traitement, plus brutalement encore, à des paysannes de leur époque.

Mais si la morale qui consiste à faire porter les péchés des pères par les enfants est assez bonne pour des dieux, elle est méprisée par la moyenne de l'humanité ; et, par conséquent, cette explication n'arrange pas les choses.

Des gens de la classe de Tess ne se lassent jamais de le répéter entre eux avec leur fatalisme : « Cela devait être ! Et c'est grand-pitié ! »

Un immense abîme social allait dès lors séparer la personnalité de notre héroïne de celle qui avait franchi le seuil de sa maison maternelle pour aller tenter la fortune au poulailler de Trantridge<sup>21</sup>.

Lorsque l'histoire reprend au chapitre 12, elle ouvre la phase « Femme », dont le titre original facilite l'interprétation d'une perte de virginité dans l'ellipse (« Maiden No More »). Un rapide parcours du corpus critique montre que l'indétermination de l'ellipse doit tout de suite être relativisée par le consensus évident sur ce qu'il s'est passé entre l'interruption du récit et sa reprise : Tess n'est désormais plus vierge, car elle a été déflorée par Alec. Ce premier consensus permet bien entendu une cohérence narrative avec le nouvel état de Tess introduit au chapitre 14 après une ellipse bien plus longue qui mène au mois d'août : on retrouve alors Tess allaitant un nourrisson. Quoi qu'il en soit, l'ellipse qui sépare les deux phases est perçue comme une omission volontaire de ce qui est en même temps interprété comme l'événement le plus important de la vie de Tess, celui qui a radicalement modifié son identité sociale. On peut spéculer sur la cohérence narrative que permet l'inférence de cet événement : cette perte de virginité peut servir de cause au retour de Tess, à son émotion en lisant l'inscription inachevée « Tu ne commettras pas » sur la route, à l'attente sociale d'un mariage pour préserver sa réputation et à la présence du nourrisson en août. Si l'on y réfléchit, l'inférence en jeu n'a d'ailleurs rien d'évident : il faut *a minima* se représenter la perte de la virginité comme un événement dramatique aux yeux de la société du *storyworld*, susceptible de modifier l'existence du personnage de Tess par la réprobation sociale qu'elle entraîne. On ne trouve pourtant pas d'hypothèse alternative sur ce qui n'a pas été raconté.

En revanche, la critique est traversée par une hésitation — dont elle fait généralement elle-même mention — sur la nature exacte des actions qui ont coûté à Tess son statut de

---

21. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 103-104. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 76-77.

jeune fille vierge : qu'il s'agisse d'un malheur pour Tess n'est pas en cause, mais ce qui est masqué par l'ellipse relève-t-il du viol ou d'une séduction<sup>22</sup> ? Ce sont même trois positions interprétatives qui sont possibles, l'hésitation ou l'interprétation d'une indétermination irréductible constituant une position à part entière. À partir de quelles inférences supplémentaires ces inférences se construisent-elles ? Comment s'articulent-elles à des interprétations plus larges sur la signification du roman et sur le positionnement auctorial ?

### 1.3.1. Donner un contenu à l'ellipse : de quand parle-t-on ?

Un premier enjeu crucial repose sur la structuration séquentielle de l'ellipse que produit l'interprète : est-on en train d'inférer une action globale qui couvre l'ensemble de l'ellipse ou bien une séquence narrative faite de plusieurs temps successifs ? Se demande-t-on ce qu'il se passe globalement dans l'ellipse ou bien se demande-t-on ce qu'il se passe dans la forêt de la Chasse *puis* dans les semaines suivantes entre Tess et Alec ? La deuxième solution offre par exemple la possibilité d'inférer, à partir des fragments textuels susceptibles de se rapporter au temps de l'ellipse, à la fois un viol initial et un temps de soumission passive sans coercition directe par la suite<sup>23</sup>.

De plus, les inférences relatives à l'épisode dans la forêt de la Chasse peuvent là aussi configurer les choses de façon plus ou moins séquentielle : si l'on fait l'hypothèse d'une défloration qui a lieu pendant que Tess dort profondément, alors il suffit finalement de déterminer comme le fait William A. Davis si la pénétration d'une personne endormie constitue un viol, y compris dans la pratique du droit du XIX<sup>e</sup> siècle que connaissait bien Hardy<sup>24</sup>. La démonstration sur l'intention auctoriale d'un romancier qui prend en notes les affaires judiciaires de l'époque repose ainsi sur cette hypothèse initiale faite sur la temporalité très précise de l'action imaginée. Au contraire, pour d'autres critiques, l'action qu'il s'agit de qualifier intervient une fois Tess réveillée au contact d'Alec. Par exemple, Kristin Brady parle d'Alec qui « réveille Tess par ses avances sexuelles, que cela le conduise à la violer ou

22. Notons que l'hésitation interprétative et sa résolution dans un allusif « viol ou/et séduction » est aussi très tôt critiquée dans une perspective féministe, par exemple par Ellen Rooney en 1983 : ce n'est pas que l'indétermination interprétative soit pour elle indéfendable mais plutôt que « this conjunction is often proffered with remarkable ease and no gloss, as though it were a commonplace that had simply transcended the difficulties that cling to its components ». L'analyse de Rooney fait étroitement écho à l'analyse féministe de la fonction sociale de la distinction entre sexe et viol *et* de leur confusion discursive simultanée, présumant dans les deux cas la passivité féminine et l'agression masculine : « The conjunction "seduction and rape" can be read as an acknowledgment of the violence within seduction, within the sexual, a violence which is often repressed, projected into the problem of rape by means of the opposition rape/seduction. » (Ellen ROONEY, « Criticism and the Subject of Sexual Violence », *MLN*, vol. 98, n° 5, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 1269-1278).

23. William A. DAVIS, « The Rape of Tess : Hardy, English Law, and the Case for Sexual Assault », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, n° 2, septembre 1997, p. 221-231.

24. *Ibid.*

à la séduire<sup>25</sup> ».

Les critiques imaginent ainsi assez différemment l'épisode, dès lors qu'on entre dans le détail de l'action. Cet aspect est important puisque les passages situés après l'ellipse et référés à l'intervalle temporel « sauté » peuvent alors l'être à une partie seulement des actions situées dans cet intervalle.

Du point de vue d'une lecture strictement diégétique, ce n'est pas dans les travaux des spécialistes de l'œuvre de Thomas Hardy qu'on trouve les argumentations les plus développées. Pour cette raison, je vais centrer mon analyse sur deux textes atypiques qui se répondent et adoptent des positions contraires sur la caractérisation de l'épisode : en 1997, dans un ouvrage grand public organisé autour de courtes délibérations interprétatives, *Is Heathcliff a Murderer?*, John Sutherland consacre en effet un chapitre à la caractérisation du contenu de l'ellipse dans *Tess d'Urberville*<sup>26</sup>. En 1999, Melanie Williams, universitaire spécialisée dans les liens entre droit et littérature, propose une réponse à ce texte. Ces deux lectures parcourent un ensemble de passages avant et après l'ellipse à l'appui de leur interprétation du contenu éludé<sup>27</sup> :

- Au début du chapitre 11, alors que Tess s'endort sur le cheval, Alec « lui entour[e] la taille de son bras pour la soutenir<sup>28</sup> ». Tess a alors une réaction de défense et le repousse, manquant de le faire chuter de cheval. Cet élément narratif conduit à deux inférences radicalement opposées de la part de Sutherland et Williams. Pour Sutherland, c'est le signe que demeure une vigilance même lorsque le corps est endormi et que Tess est donc capable de se défendre et en reste capable pour l'événement situé dans l'ellipse : si elle n'est pas consentante, pourquoi ne se défend-elle pas (il faut comprendre : avec succès)? Pour Williams au contraire, il y a un contraste entre ce moment de somnolence et le sommeil profond qui suit et il est de toute façon compliqué d'assigner à un corps endormi la possibilité d'être défendu par une simple puissance morale (la vertu).
- Du dialogue dans la forêt au chapitre 11, Sutherland retient l'absence de froideur de Tess et le fait qu'Alec, ainsi encouragé, tente de la persuader en faisant valoir sa générosité envers sa famille. Williams, au contraire, construit l'image d'une jeune fille très réticente face à l'attitude d'Alec, qui demande à descendre de cheval, qui

25. « before he has wakened Tess by his sexual advances, whether they lead to rape or seduction » (Kristin BRADY, « Tess and Alec : Rape or Seduction ? », dans Norman Page (dir.), *Thomas Hardy Annual No. 4*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 127-147).

26. John SUTHERLAND, « Is Alec a Rapist ? », dans *Is Heathcliff a Murderer? Great Puzzles in Nineteenth-century Literature*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1996, p. 202-212.

27. Melanie WILLIAMS, « Cultural Connotations of "Rape" and "Seduction" — A Reply to Professor John Sutherland », *Feminist Legal Studies*, vol. 7, n° 3, octobre 1999, p. 299-316.

28. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 99. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 74.

pleure parce qu'elle se sent piégée par les cadeaux qu'a fait Alec à sa famille et dont les volontés sont ignorées par les conditions qu'y joint Alec.

- Après l'ellipse, au chapitre 12, Tess fait des reproches à Alec, lui disant notamment : « Je n'ai compris votre intention que trop tard<sup>29</sup> ». Sutherland retient que Tess n'accuse pas Alec de l'avoir violée mais de l'avoir trompée (il ne précise pas l'objet exact de cette tromperie). Williams soutient que c'est au contraire une indication très claire qu'il n'y a pas de consentement de la part de Tess ou que celui-ci est invalide, une fois qu'elle est réveillée (on retrouve notre séquençage d'un temps où Tess dort et d'un moment où le contact d'Alec la réveille). Elle va plus loin en faisant l'hypothèse que cette incompréhension relève d'une ignorance sexuelle : Tess pourrait ne pas avoir compris la nature sexuelle de ce qui était en train de se passer.
- À la fin du chapitre 12, Tess retrouve sa mère et « lui dit tout<sup>30</sup> ». Sutherland retient qu'elle reproche à sa mère de ne pas l'avoir mise en garde contre les hommes, mais toujours sans se plaindre d'un viol. De cet échange, Williams retient au contraire de quoi renforcer l'hypothèse d'une ignorance sexuelle de la part de Tess<sup>31</sup>.
- Williams, comme de nombreux·ses critiques, convoque un passage qui n'est pas cité par Sutherland : un fragment de dialogue qui est une rumeur colportée par une paysanne de Marlott au chapitre 14 (alors que le groupe voit Tess avec son nourrisson) : « Je crois bien qu'il a fallu pour que ça lui arrive un peu plus que la persuader. Y en a qui ont entendu pleurer à chaudes larmes, une nuit de l'année dernière, dans la Chasse, et ça aurait pu mal tourner pour un certain individu si on était venu<sup>32</sup> ». Williams complète ainsi les indices recueillis sur la nuit de la Chasse par cette conviction populaire (convoquant des témoins) que le rapport sexuel n'était pas consenti.
- Dans le passage où Tess se confie à sa mère, un paragraphe hors du dialogue précise les sentiments de Tess envers Alec : « Elle n'avait jamais tenu vraiment à lui : maintenant, il lui était tout à fait indifférent. Elle l'avait craint, avait cherché à l'éviter, avait succombé à l'adroit avantage qu'il avait pris d'un être sans défense, puis, un instant aveuglée par ses belles manières de faux aloi (*his ardent manners*), elle s'était confusément abandonnée à lui (*had been stirred to confused surrender awhile*);

---

29. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 107. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 83.

30. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 112.

31. « Comment pouvait-on s'attendre à ce que je sache ? J'étais une enfant quand j'ai quitté cette maison, voilà quatre mois. Pourquoi ne m'avez-vous pas dit qu'il y avait du danger avec les hommes ? Pourquoi ne m'avez-vous pas avertie ? Les dames savent contre quoi se défendre parce qu'elles lisent des romans qui leur parlent de ces tours-là ! » (*Ibid.*, p. 113). Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 87.

32. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 121. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 95.

elle avait tout à coup senti pour lui mépris et répugnance, et elle s'était enfuie<sup>33</sup> ». On a ici un exemple de fragments soit analeptiques soit remémoratifs que l'interprète peut choisir d'attacher à l'intervalle temporel de l'ellipse (« avait succombé [...] abandonnée à lui »). L'écart entre le contenu inféré par Sutherland et celui que construit Williams est ici maximal. Sutherland soutient en effet une interprétation très idiosyncrasique mais très précise sur le plan narratif qui lui permet de prouver que Tess a participé volontairement. Pour lui, le terme « adroit » sous-entend une adresse érotique capable d'exciter Tess par des caresses et ainsi de susciter un désir réciproque (excitation qu'il lit dans le mot « stirred » dans le texte original). Reste alors à savoir si Tess a consenti, ce que suggère, pour Sutherland, l'expression « elle s'était confusément abandonnée ». Sutherland n'exclut pas une participation active et physique de Tess et souligne *a contrario* que rien n'indique qu'elle ait demandé à Alec d'arrêter — il n'est donc pas question de parler de viol. On comprend que Sutherland assigne ce passage uniquement à l'intervalle temporel manquant dans la forêt. Au contraire, Williams semble plutôt référer ces mêmes énoncés au temps qui succède à un viol déjà accompli et les interprète dans le contexte du sentiment de Tess d'être redevable à Alec (généreux avec sa famille), comme un abandon émotionnel qui n'a rien à voir avec une réciprocité physique. L'abandon doit aussi se comprendre en termes relatifs : c'est plutôt une atténuation d'une inflexibilité initiale.

On voit bien ici pour ce dernier élément le caractère absolument décisif du séquençage de l'énoncé et de la manière précise de le référer à l'intervalle temporel de l'ellipse : au-delà de l'écart entre les interprétations de Sutherland et de Williams, une partie de la critique lit dans ces actions (« avait succombé », « s'était abandonnée ») non pas un événement global mais, comme Davis, « deux étapes, et très probablement deux événements<sup>34</sup> ». Il rejoint avec cette hypothèse Kristin Brady pour qui l'énoncé signifie que la relation « s'est poursuivie au-delà du simple épisode de la Chasse<sup>35</sup> » — avec, dans la deuxième phase, une Tess « apparemment consentante », selon Davis, et qui devient une « femme entretenue », pour Brady.

Davis et Brady n'ont en revanche pas la même lecture de l'événement de la Chasse et surtout du niveau de détermination qui contrebalance l'ellipse : Brady considère qu'il reste indéterminé, ambigu (contrairement à la période postérieure à propos de laquelle elle juge Hardy « relativement explicite »). Davis juge au contraire que l'événement est suffisamment déterminé à partir des détails donnés et de l'intrusion d'auteur pour qu'on puisse affirmer qu'il s'agit bien d'un viol — l'ambiguïté viol / séduction que fait ainsi valoir une partie de

33. Thomas HARDY, *Tess d'Urberville* [1939], *op. cit.*, p. 113. Pour le texte original : Thomas HARDY, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], *op. cit.*, p. 87.

34. William A. DAVIS, « The Rape of Tess » [1997], *op. cit.*

35. Kristin BRADY, « Tess and Alec » [1986], *op. cit.*



la critique est résolue en deux événements déterminés et consécutifs.

Certes, les procédures de lecture de Davis et Brady consistent largement à reconstituer une intention auctoriale, mais du point de vue de la construction de la diégèse, on voit combien est cruciale la configuration temporelle de l'ellipse à partir des énoncés ultérieurs susceptibles de s'y rapporter. Il s'agit en même temps pour les interprètes d'évaluer le degré d'indétermination ou de détermination autorisé par la forme narrative en confrontant des énoncés qui renvoient à des significations opposées.

### 1.3.2. Quelle pureté pour Tess ?

Le renvoi à des significations transversales opposées est précisément ce qui interroge la critique de *Tess d'Urberville*. Il ne faut pas s'étonner que cette interrogation se formule très souvent comme une interrogation sur l'intention auctoriale, dans la mesure où elle trouve notamment sa source dans un paratexte qui va être lu comme une proposition interprétative forte sur le personnage de Tess de la part de Thomas Hardy : le sous-titre du roman « Une femme pure ». On avait vu que cette interrogation sur l'intention auctoriale était déjà présente parmi les contributeurs·rices de Wikipédia (voir *supra*, p. 176) : lequel, du viol ou de la séduction, est le plus cohérent avec l'affirmation de la pureté de Tess contre la condamnation morale de son environnement ? Où se trouve la plus grande force critique vis-à-vis des idées morales de la société victorienne ?

Quelles sont ces significations opposées et comment se construisent-elles ? Le nœud pourrait être formulé ainsi, en suivant les réflexions que proposent simultanément Kristin Brady et Laura Claridge en 1986<sup>36</sup> : Tess est-elle pure dans la mesure où la sexualité féminine, naturelle, n'est aucunement contradictoire avec cette pureté morale ? Ou est-elle pure parce qu'elle n'est nullement responsable d'une sexualité qu'elle ne fait que subir, qui lui est imposée de l'extérieur et qui lui vaut une injuste condamnation sociale et morale ?

Le discours critique se trouve ici dans une situation originale qui n'est pas valable pour n'importe quel·le auteur·rice : quoique célébré et canonisé, Thomas Hardy est volontiers décrit comme un romancier imparfait. Largement convaincue que l'intention auctoriale se situe du côté de la première option (et qu'il s'agit là d'une position plus ambitieuse et intéressante), trouvant de multiples éléments dans la diégèse qu'elle peut rattacher à cette lecture rhétorique, la critique peut alors adopter trois attitudes vis-à-vis de l'hypothèse du viol dans l'histoire : première hypothèse, Hardy a échoué et malgré la clarté de son intention, a produit une histoire incohérente en suggérant un viol ; deuxième hypothèse, l'hésitation de Hardy crée une ambivalence qui fait la complexité du récit ; troisième hypothèse, ces deux orientations ne sont pas contradictoires mais complémentaires dans *Tess d'Urberville*.

36. Kristin BRADY, *Ibid* ; Laura CLARIDGE, « Tess : A Less than Pure Woman Ambivalently Presented », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 28, n° 3, University of Texas Press, 1986, p. 324-338.

Ce qui est intéressant, c'est la façon dont ces positions vont construire en même temps une cohérence ou une incohérence narrative :

- Ainsi pour Laura Claridge, « malgré d'importants indices qui nous invitent à lire la scène comme une relation sexuelle consentie (avec réticence), plusieurs passages du texte soutiennent l'insistance des critiques [...] à désigner le préjudice comme un viol<sup>37</sup> ». Le problème, pour Claridge, est qu'aucune des deux hypothèses sur le contenu de l'ellipse ne fonctionne bien du point de vue de la cohérence idéologique ou narrative. Si l'on retient l'hypothèse d'un acte volontaire, on ne dispose d'aucune motivation morale suffisante (l'amour, le désir) pour qu'il s'agisse effectivement d'un acte pur, dont Tess n'aurait pas à se sentir coupable. Si l'on retient l'hypothèse du viol, alors certains passages perdent leur signification et échouent à faire fonctionner Tess comme victime : la durée du séjour de Tess à Trantridge, mais surtout la scène des fraises (antérieure à la défloration) que Claridge lit symboliquement — elle n'est bien sûr pas la seule — comme une scène érotique de tentation et d'initiation sexuelle, où Tess accepte et où le récit dit à la fois sa réticence et son plaisir. Pour Claridge, la poursuite de la relation dans l'ellipse devrait faire écho à cette première initiation érotique mais échoue à le faire dès lors qu'on suggère le viol.
- L'hypothèse de l'ambivalence réussie, à beaucoup d'égards, pose le même dilemme mais estime que Hardy gagne en complexité en évitant simultanément deux options : « si la relation qu'entretient Tess avec Alec était fondée d'une quelconque façon sur son propre désir sexuel, qu'elle "l'aime" ou non, alors elle n'est pas "pure" au sens strict de l'Angleterre victorienne ; si, au contraire, Tess est simplement une victime passive agressée sexuellement par Alec, alors la question de sa propre sexualité perd son sens<sup>38</sup> ». Que le choix de Hardy de se tenir entre les deux options ait pu résulter d'une contrainte vis-à-vis d'un public qui n'aurait pas été prêt pour la première ou s'explique par la relation de l'auteur à sa propre héroïne, Brady estime que ce n'est pas un défaut mais une richesse<sup>39</sup> qui témoigne d'une complexité émotionnelle mêlant

37. « In spite of the heavy evidence that finally demands that the scene be read as sex by (reluctant) consent, several textual passages support critics [...] in their insistence upon rape as the crime. » (Laura CLARIDGE, « Tess » [1986], *op. cit.*).

38. « If Tess's relationship with Alec was based in any sense on her own sexual desire, regardless of whether she "loved" him or not, then she is not "pure" in the rigid Victorian sense of that word ; if, on the other hand, Tess was simply the passive victim of Alec's sexual aggression, then the question of her own sexuality becomes insignificant. » (Kristin BRADY, « Tess and Alec » [1986], *op. cit.*).

39. La contrepartie de cette idée dans une partie de la critique, lorsqu'elle refuse de trancher, consiste souvent à affirmer que représenter un viol aurait privé l'œuvre de cette complexité, que la représentation du viol serait par définition du côté de la simplicité et d'une forme de manichéisme : « The point is that *Tess of the D'Urbervilles* does not present a simple black and white case ; this is why it is such a rich work. It would be too easy and obvious if Tess was raped and Alec was a total villain. It is precisely in those grey areas, on the margins between sex, desire, fear and need, that the novel is most interesting. » (Margaret ELVY, *Thomas Hardy's Tess of the D'Urbervilles. A Critical Study* [2000], Maidstone (Angleterre), Crescent Moon, 2008). On

l'attrait et le rejet d'Alec, disant « la dimension contradictoire de l'expérience sexuelle elle-même <sup>40</sup> ». Là aussi, ce qui soutient cette ambivalence est un ensemble de scènes qui précèdent celle de la Chasse et qui évoquent le plaisir de Tess à goûter les fraises ou à parvenir à siffler en même temps que sa résistance envers Alec.

- L'hypothèse de significations complémentaires, enfin, est celle que défend Davis. Cette hypothèse va de pair avec une lecture de la composition du roman qui isole la phase « Jeune fille » du reste du roman. Les scènes généralement interprétées comme des préfigurations du contenu de l'ellipse (la scène des fraises, la mort du cheval Prince transpercé par un timon) sont d'abord commentées comme des scènes de pénétration et de violence qui préfigurent le viol. Dans la cohérence que construit Davis, à l'issue de la scène de la forêt de la Chasse, plus rien ne doit être lu au prisme du viol jusqu'au meurtre d'Alec par Tess qui lui répond symboliquement (comme pénétration violente) et légalement (un crime répond à un crime, puis entraîne l'exécution légale de Tess). Cette lecture de la forme narrative permet ainsi à Davis, comme il l'a fait pour le contenu de l'ellipse, d'isoler formellement la question légale du viol de la question morale de la séduction, qui peut alors occuper tout l'intervalle entre le viol initial et le meurtre. La cohérence narrative qu'il donne au séquençage de l'ellipse en deux événements est ainsi redoublée par une cohérence rhétorique assignée à cette forme narrative : « Les lecteurs-rices de Hardy peuvent voir dans le viol de Tess l'événement décisif qui ouvre la voie à sa séduction, et un moment central qui établit sa pureté, une pureté qui demeure même après qu'elle s'est "confusément abandonnée à lui" <sup>41</sup>. »

Ce parcours très partiel des interprétations de l'ellipse qui sépare les phases « Jeune fille » et « Femme » dans *Tess d'Urberville* montre donc que, si l'ellipse prive par définition d'un récit détaillé, l'activité interprétative en infère le contenu diégétique d'une façon qui peut être relativement précise. Cependant, parce que ce temps « sauté » n'est pas déjà configuré par une séquence d'événements racontés, les différentes interprétations pourront d'autant plus facilement présenter une variété d'hypothèses sur sa structuration temporelle interne selon qu'elles imaginent un seul événement synthétique ou plusieurs moments distincts.

La nature déterminée ou indéterminée du contenu de l'ellipse aux yeux des interprètes dépend elle-même de leur capacité à produire une cohérence convaincante à partir de leur hypothèse sur ce contenu, que cette cohérence soit narrative et psychologique, ou bien

---

peut se demander à quel point l'apparence de simplicité de l'expérience ne devient pas, à la limite, un critère implicite de définition du viol (si les choses ne sont pas simples, est-ce encore un viol ?).

40. Kristin BRADY, « Tess and Alec » [1986], *op. cit.*

41. « Hardy's readers can find in the rape of Tess the crucial event that prepares the way for her seduction and a central moment that establishes her purity, a purity that remains even after she is "stirred to confused surrender." » (William A. DAVIS, « The Rape of Tess » [1997], *op. cit.*).

se joue au niveau de la lecture rhétorique et des intentions attribuées à l'auteur. Deux cohérences concurrentes peuvent maintenir l'indétermination, mais aussi se résoudre en répartissant ces cohérences concurrentes dans le texte pour qu'elles deviennent complémentaires.

Si l'on envisage l'indétermination elle-même comme le résultat variable d'une procédure interprétative, il est donc bien moins aisé d'expliquer les divergences d'interprétation de violences sexuelles par une indétermination formelle qui préexiste à la lecture. Pour le dire autrement et sans remettre en cause l'idée d'une indétermination qui rend la lecture nécessaire, ce n'est pas l'indétermination qui est responsable des divergences puisqu'elle peut tout aussi bien produire des interprétations identiques : c'est sur les modes de détermination, leurs cadres et leurs présupposés, qu'il faut recentrer notre attention.

## 2. Des croyances des personnages au monde fictionnel

J'avais conclu l'étude de la critique des *Liaisons dangereuses* en montrant que l'interprétation ou non de violences sexuelles s'articulait avec une décision interprétative ouverte par la forme épistolaire : croire les assertions des personnages dans leurs lettres ou les mettre en doute (voir *supra*, p. 409). Cette charnière interprétative ne saurait pourtant se formuler comme une alternative de type « croire la parole de la victime ou la parole de l'agresseur » : le cas des *Liaisons dangereuses* montre très bien que la lecture d'un viol peut tout à fait procéder en attribuant un crédit presque total au récit de Valmont (lettre 96) et la position opposée envisager les paroles de Cécile comme des « aveux » (lettre 97).

Ce sont sur des points précis que le doute se construit (par exemple l'attribution d'un consentement à Cécile dans le récit de Valmont), et souvent par la construction d'une incohérence interne à ce discours : ainsi, comme on l'a vu, juste après avoir affirmé que Cécile a fini par consentir, Valmont rapporte ses larmes (pour insister sur le fait qu'elles cessent lorsque ses gestes sexuels recommencent) :

la tendre amoureuse, oubliant ses serments, a cédé d'abord et fini par consentir : non pas qu'après ce premier moment les reproches et les larmes ne soient revenus de concert ; j'ignore s'ils étaient vrais ou feints : mais, comme il arrive toujours, ils ont cessé, dès que je me suis occupé à y donner lieu de nouveau<sup>42</sup>.

L'exemple des *Liaisons dangereuses* suggère donc que le travail de l'interprète consiste aussi à attribuer un statut énonciatif aux énoncés et à évaluer leur valeur de vérité vis-à-vis du monde fictionnel.

---

42. Pierre Ambroise François CHODERLOS DE LACLOS, *Les Liaisons dangereuses* [1782], *op. cit.*, p. 301.

Ce travail interprétatif est-il propre au roman épistolaire ? Dans le corpus d'œuvres, la question se pose en fait pour toute assertion susceptible d'être attribuée à un personnage. Cela vaut donc pour les lettres d'un roman épistolaire, mais aussi pour tout dialogue d'un roman ou d'un film, pour le récit d'un narrateur-personnage et même pour des énoncés que l'interprète pourrait lire comme les pensées d'un personnage.

## 2.1. Représentation et métareprésentation

L'enjeu que je soulève ici n'est pas nouveau et il a déjà été largement exploré sur le plan théorique autour de la notion de narrateur non fiable. Toutefois, il y a un gain à appréhender ce problème de façon plus large, en tenant compte du fait que la lecture diégétique s'appuie en partie sur des assertions attribuables à des personnages. Restreindre au cas particulier du narrateur nous priverait de cette appréhension globale des procédures de lecture diégétique qui visent ce qui est vrai dans la fiction<sup>43</sup>. À l'inverse pourtant, les théorisations du narrateur non fiable pourront éclairer ce qui se joue lorsque nous acceptons ou mettons en doute des assertions attribuables à un personnage qui n'est pas narrateur du récit.

Dans cette perspective, la distinction entre représentation et métareprésentation qu'emprunte Lisa Zunshine aux études cognitives présente un grand intérêt. Le concept de métareprésentation, que Zunshine propose d'appliquer à l'interprétation des romans, désigne le fait de construire une représentation en l'attachant à une source, en en faisant la représentation *de quelqu'un*<sup>44</sup>. Dans la réflexion de Zunshine, cette source peut être l'auteur lui-même, mais je propose de restreindre dans cette section la discussion à l'attribution d'une représentation à un personnage.

Pour reprendre l'exemple des *Liaisons dangereuses*, il s'agit par exemple, d'un point de vue cognitif, de tirer de la lettre 97 la métareprésentation « Cécile pense qu'elle ne s'est pas assez défendue contre Valmont »<sup>45</sup>. La représentation correspondante (« Cécile ne s'est pas assez défendue ») reste donc, tant qu'elle est une métareprésentation, attachée à une source — autrement dit, c'est la représentation *de Cécile*. Or en associant la représentation à une source, soutient Zunshine, on l'affecte en même temps d'un coefficient de doute possible.

43. Je suis ici la proposition d'Aurélien Mignant qui constate que la narratologie a fait du narrateur non fiable un cas où « la vérité dans la fiction devient un enjeu narratif » mais propose d'étendre précisément cet enjeu à toute fiction (Aurélien MAIGNANT, *Cohabiter la fiction. Les univers de croyances dans l'interprétation des mondes littéraires*, Université de Lausanne, 2018, p. 129).

44. Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 2006.

45. Sauf, bien sûr, à considérer que Cécile n'est pas sincère et manipule la marquise de Merteuil, hypothèse envisagée dans les *Vrais mémoires*. En réalité, cette option n'est jamais envisagée par la critique mais bien entendu, le passage de « écrire » à « penser » est autrement plus instable du côté des lettres des libertins à leurs victimes.

Le problème est que ce coefficient de doute a un coût cognitif que nous pouvons éliminer en intégrant la représentation de Cécile à notre représentation du monde fictionnel : dans ce cas, « Cécile ne s'est pas assez défendue » devient une composante de l'action narrative<sup>46</sup>.

Il faut imaginer ce processus se démultiplier au cours de la lecture : nous ne pouvons pas, cognitivement, maintenir un nombre sans cesse croissant de métareprésentations sans aucun point d'ancrage. Nous devons donc progressivement oublier la source de la représentation, éliminer le doute si nous n'avons pas de raison forte de le maintenir ou que le récit nous semble confirmer la représentation en jeu.

Dans une perspective théorique légèrement différente mais convergente, Aurélien Maignant parle d'un processus de reconstitution du monde fictionnel à partir des versions (éventuellement antagonistes ou concurrentes) qu'en proposent les personnages — bref, à partir des versions du monde auxquelles ces personnages croient<sup>47</sup>. Là où Zunshine travaille le cas de l'épistolaire et de la narration non fiable<sup>48</sup>, Maignant pense avant tout au cas du théâtre classique où nous construisons largement le monde fictionnel à partir des dialogues — on pourrait facilement étendre la proposition au dialogue de cinéma. On verra dans la section suivante, avec l'exemple de *Disgrâce*, que cette proposition peut enfin s'appliquer aux pensées représentées des personnages.

Il devient alors possible d'emprunter aux théories du narrateur non fiable certaines de ses propositions et de ses analyses pour comprendre comment se construit cette reconstitution. Qu'est-ce qui va rendre l'interprète méfiant-e ? Comment s'opère le tri entre ce qui est retenu pour sa construction du monde fictionnel, et ce qui n'est intégré que comme métareprésentation (« dans le monde fictionnel, Cécile est convaincue que... ») ?

Depuis sa théorisation initiale, le concept de narrateur non fiable a en effet reçu deux objections importantes<sup>49</sup>. La première a exigé davantage de précision sur la nature des distorsions en jeu. La seconde repose sur une redéfinition du concept comme un phénomène qui se joue en réception plutôt que dans la relation du narrateur à un « auteur implicite ». Ces deux reconceptualisations peuvent à mon avis s'appliquer plus largement au traitement des représentations dont la source est un personnage.

La première critique a exigé de préciser ce qui, exactement, n'était pas fiable dans le

46. Cette procédure est déjà réalisée lorsqu'on lit que « Cécile reconnaît » ou « Cécile admet », puisqu'on a alors une présupposition : ce que Cécile reconnaît ou admet est vrai.

47. Aurélien MAIGNANT, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel, 2021, p. 30-81.

48. Autour des exemples, respectivement, de *Clarissa* et de *Lolita*. Il me semble très significatif que Zunshine problématise la question de la métareprésentation à partir de deux récits engageant de façon centrale la question de la violence sexuelle.

49. Ansgar NÜNNING, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique », Sylvie Patron (trad.), dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, p. 121-146.

récit du narrateur : les faits rapportés sont-ils inexacts ou s’agit-il de rejeter le commentaire que ce narrateur en fait ? Est-ce d’ailleurs un problème d’inexactitude ou de lacune ? James Phelan a identifié trois axes où la fiabilité pouvait faire défaut : le strict plan des événements et des faits, celui de leur compréhension (leur perception, leur interprétation), et enfin celui de leur évaluation — engageant bien sûr des valeurs<sup>50</sup>. Si l’on reprend la question de la catégorisation d’interactions sexuelles, on voit désormais toute la difficulté que pose par exemple la catégorie de viol : celle-ci désigne un « fait » au sens où elle nomme une action, un événement ; la dénomination de cette action en constitue en même temps une interprétation (éventuellement en concurrence avec d’autres) ; cette interprétation engage des valeurs précises et implique *a priori* un degré élevé d’inacceptabilité morale<sup>51</sup>.

La deuxième critique a conduit Ansgar Nünning à redéfinir en profondeur le concept de narration non fiable contre la définition qu’en avait proposé initialement Wayne Booth<sup>52</sup> :

le fait qu’un narrateur soit considéré comme fiable ou non fiable ne dépend pas de la distance entre les normes et les valeurs du narrateur et celles de l’auteur implicite, mais de la distance qui sépare la vision du monde du narrateur du modèle du monde entretenu par le lecteur ou le critique, et de leurs standards de normalité, qui, naturellement, peuvent eux-mêmes être remis en question<sup>53</sup>.

Cette reformulation est essentielle, car c’est cet écart qui va conduire l’interprète à voir des incohérences dans le texte, et à postuler le manque de fiabilité du personnage narrateur comme stratégie pour résoudre ces incohérences. Si l’on reprend encore une fois l’exemple des *Liaisons dangereuses*, c’est parce que Jennifer Tamas ne peut pas, à partir de ses propres « standards de normalité » de consentement, considérer l’arrêt des pleurs de Cécile (relaté par Valmont) comme un signe de consentement — mais qu’elle y voit au contraire un symptôme de dissociation — qu’elle peut contredire l’assertion qui introduit ce fragment du récit, où Valmont affirme que Cécile a « fini par consentir ». Dans le court passage concerné, on a, dans l’absolu, une succession de verbes d’action qui relatent apparemment de simples événements narratifs. L’incohérence pointée va en faire une auto-correction où une version plus exacte et détaillée succède à une version synthétique contestée.

Cela suggère aussi que le jugement de non-fiabilité doit toujours être envisagé à petite échelle, tout en cristallisant en vigilance durable si ces incohérences se multiplient. Déclarer

---

50. James PHELAN, « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita », *Narrative*, vol. 15, n° 2, The Ohio State University Press, 2007, p. 222-238. Cette typologie est initialement exposée dans James PHELAN, *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 2005.

51. Dire qu’un acte est moralement mauvais et l’interpréter comme un viol sont pourtant deux processus différents, ce qu’a bien montré la recherche expérimentale sur la catégorisation (R. Lance SHOTLAND et Lynne GOODSTEIN, « Just Because She Doesn’t Want to Doesn’t Mean It’s Rape : An Experimentally Based Causal Model of the Perception of Rape in a Dating Situation », *Social Psychology Quarterly*, vol. 46, n° 3, 1983, p. 220-232).

52. Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

53. Ansgar NÜNNING, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable » [2018], *op. cit.*, p. 129.

qu'un narrateur n'est pas fiable ne dit rien *a priori* sur ce que concrètement et précisément l'on va mettre en doute ou non, accepter ou non, corriger ou non dans le détail du texte.

## 2.2. Se représenter Dolorès

Aux côtés du *Tour d'écrou* d'Henry James ou de tel ou tel récit de Faulkner, *Lolita* de Nabokov constitue l'un des exemples canoniques des réflexions narratologiques sur la narration non fiable. Hors du champ de la théorie narrative, *Lolita* a bien entendu aussi fait l'objet d'une production critique extrêmement abondante, dont les évolutions et les lignes de force sont déjà bien étudiées<sup>54</sup>.

La réception du roman présente en effet un désaccord interprétatif qui touche notamment à la caractérisation et l'évaluation du personnage de Dolorès, à la catégorisation de sa situation et de sa relation à Humbert Humbert, et tout particulièrement à sa responsabilité dans cette relation. D'autres variations interprétatives peuvent se greffer à ce désaccord et la relation des lecteurs·rices au narrateur admet ensuite des degrés de proximité ou de distance, d'empathie ou d'antipathie variables. Les deux questions que l'on peut poser sont les suivantes :

- Ce désaccord oppose-t-il des lecteurs·rices qui considèrent que Humbert Humbert est digne de confiance à d'autres qui le jugent indigne de confiance ?
- Si le désaccord se joue sur l'évaluation de la fiabilité du narrateur, vient-il d'une inégale attention portée au détail du texte ou résulte-t-il de positionnements normatifs opposés ?

En développant sa théorisation de la narration non fiable, Ansgar Nünning fait incidemment une proposition qui engage ces deux questions :

un narrateur peut être parfaitement fiable eu égard à la conception de la normalité morale que se fait tel critique en particulier, mais totalement non fiable eu égard à celle qui est entretenue par d'autres personnes. Pour le dire un peu brutalement, un pédophile pourrait juger qu'Humbert Humbert, le narrateur de *Lolita* [...] est un narrateur fiable<sup>55</sup>.

Si le modèle de Nünning me semble pertinent, l'exemple est ici pris dans une modélisation qui reste très binaire. Premièrement, l'opposition entre « parfaitement fiable » et « totalement non fiable » me paraît peu éclairante dans le cas de *Lolita* parce qu'elle est

54. Voir Christine CLEGG (dir.), *Vladimir Nabokov : Lolita. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Cambridge (Angleterre), Icon Books, 2000.

55. Ansgar NÜNNING, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable » [2018], *op. cit.*, p. 131. Nünning exclut de cette figure de lecteur pédophile celui qui, quoique pédophile, aurait des valeurs morales incompatibles avec les actions de Humbert.



très globale là où la fiabilité et la non-fiabilité devraient d'abord être envisagées localement. Un·e lecteur·rice peut faire confiance à la présentation que fait Humbert Humbert de sa relation avec Dolorès, mais juger bien moins fiable sa relation des événements au moment où il délire à l'hôpital. À l'inverse, un·e lecteur·rice qui se méfie globalement du récit d'Humbert devra pourtant en accepter certains éléments.

Deuxièmement, comment vérifier l'hypothèse de Nünning ? Il faudrait pour cela déterminer si les lecteurs·rices réel·les qui catégorisent Humbert comme un narrateur fiable sont « pédophiles » (et/ou défendent la légitimité de relations sexuelles entre adultes et enfants). Or dans une société où les adultes ont interdiction d'avoir des relations sexuelles avec des enfants, des lecteurs·rices peuvent estimer qu'un tabou (légitime ou illégitime) est piétiné mais simplement en rendre Dolorès partiellement responsable, exactement comme le fait Humbert Humbert qui est lui-même ambivalent vis-à-vis de son comportement (oscillant entre justification et condamnation). Il faut donc approfondir le cadre normatif et interprétatif qui va faire percevoir la présentation de Dolorès comme indigne de confiance : il ne suffit pas pour cela de considérer que les relations sexuelles entre adultes et enfants sont anormales, immorales ou malsaines.

Faut-il alors renoncer à la théorie de Nünning, pour qui ce sont les normes des lecteurs·rices qui produisent des incohérences textuelles auxquelles l'hypothèse de la non-fiabilité redonne une cohérence ? Examinons une hypothèse alternative à celle de Nünning : la maîtrise d'Humbert Humbert sur le récit et sa virtuosité rhétorique exigent un·e excellent·e lecteur·rice pour en éviter les pièges, résister à la séduction qu'il opère. La variation interprétative ne serait alors plus une question de normes, mais une question de compétence, de capacité à ne pas lire « au premier degré », d'attention, de maturité<sup>56</sup>. Cette hypothèse hiérarchise alors les différentes interprétations en termes de qualité de lecture.

Prenons un exemple avec le début du chapitre 7 de la deuxième partie du roman et confrontons quelques-unes de ses interprétations :

C'est avec un certain dégoût que je me vois maintenant contraint d'évoquer une chute brutale de la conscience morale de Lolita. Bien qu'elle n'eût jamais pris une part bien active aux ardeurs qu'elle suscitait, jamais non plus elle n'avait placé le goût du lucre au premier plan. Mais j'étais faible, j'étais peu sage, ma nymphette d'écolière me tenait captif. Au fur et à mesure que l'élément humain diminuait, la passion, la tendresse et la torture ne faisaient que s'accroître ; et elle en profita.

Son argent de poche hebdomadaire, qu'elle percevait à la condition de remplir ses obligations élémentaires, était de vingt et un cents au début de la période de Beardsley — et atteignit un

56. Booth affirme que l'écriture de Nabokov conduit la plupart des lecteurs·rices à lire Humbert comme un narrateur fiable (c'est-à-dire, dans sa définition, qui partage les valeurs de l'auteur implicite) à l'exception d'une petite élite : « His most skillful and mature readers, it is true, will have repudiated Humbert's blandishments from the beginning; the clues are numerous, the style is a dead giveaway throughout – if one happens to see it as such. » (Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* [1961], *op. cit.*). Zunshine, qui raconte avoir elle-même initialement lu *Lolita* comme une grande histoire d'amour, juge que cette lecture n'est pas tant naïve que naturelle d'un point de vue cognitif, vu le coût du doute permanent de la lecture vigilante (Lisa ZUNSHINE, *Why We Read Fiction* [2006], *op. cit.*, p. 103).

dollar et cinq cents avant la fin. C'était là un arrangement plus que généreux compte tenu du fait que je lui offrais constamment toutes sortes de petits cadeaux et qu'il lui suffisait de lever le petit doigt pour avoir n'importe quelle sucrerie ou voir n'importe quel film sous la lune — même si, bien sûr, il m'arrivait d'exiger affectueusement un baiser supplémentaire, ou même tout un assortiment de caresses variées, quand je savais qu'elle convoitait passionnément tel ou tel divertissement juvénile. Pourtant, il n'était pas facile de traiter avec elle. C'était sans enthousiasme qu'elle gagnait ses trois cents — ou trois pièces de cinq cents — par jour; et elle se révéla une négociatrice cruelle chaque fois qu'il était en son pouvoir de me refuser certains philtres dévastateurs, étranges, paradisiaques, languides, dont je ne pouvais me passer pendant plus de quelques jours, et que, en raison de la nature même de cette langueur d'amour, je ne pouvais extorquer de force. Consciente de la magie et de la puissance de ses lèvres douces, elle parvient — au cours d'une seule année scolaire! — à faire monter les enchères jusqu'à trois et même quatre dollars pour une étreinte particulière. Ô lecteur! Ne riez pas, tandis que vous m' imaginez cloué au pilori du plaisir en train de dégorger bruyamment des pièces de dix ou vingt-cinq cents, et aussi de bons gros dollars en argent, à la manière de quelque machine sonore, tintinnabulante et totalement démente vomissant ses richesses; et, en marge de cette épilepsie tressautante, elle serrait fermement une pleine poignée de pièces dans sa petite main que, de toute façon, je desserrais de force aussitôt après, sauf quand elle parvenait à m'échapper, s'empressant d'aller cacher son butin. [...] Un jour, je trouvai huit billets dans l'un de ses livres (*Treasure Island* — ça tombait bien), et une autre fois un trou dans le mur derrière *Mother* de Whistler livra la jolie somme de vingt-quatre dollars plus de la petite monnaie [...]. Finalement, elle se montra à la hauteur de son QI et trouva pour son pécule une cachette plus sûre que je ne parvins jamais à découvrir; mais, à l'époque, j'avais réduit les tarifs de manière drastique en l'obligeant à payer de pénible et nauséuse façon la permission de participer au spectacle théâtral de l'école; car, ce que je craignais le plus, ce n'était pas qu'elle finisse par me ruiner, mais qu'elle parvînt à amasser assez d'argent pour s'enfuir. Je crois que la pauvre enfant, avec ses yeux farouches, s'était imaginé qu'il lui suffisait d'avoir une cinquantaine de dollars dans son sac pour pouvoir atteindre Broadway ou Hollywood<sup>57</sup>.

Contrairement à la scène de l'hôtel des Chasseurs enchantés, on a ici un récit extrêmement condensé, itératif, d'interactions sexuelles demandées par Humbert qui ont une contrepartie monétaire pour Dolorès (et, plus incidemment dans le texte, non monétaire avec l'autorisation de participation à la pièce de théâtre). Le texte est précis, riche en détails concrets concernant les sommes d'argent engagées. Il est bien plus allusif sur les actes et gestes sexuels eux-mêmes (« ses obligations élémentaires », « un baiser », « un assortiment de caresses variées », « certains philtres dévastateurs, étranges, paradisiaques, languides », « une étreinte particulière », « de pénible et nauséuse façon ») mais est en revanche précis sur leur fréquence (chaque jour pour l'élémentaire, tous les quelques jours pour le particulier). Ce n'est pas sur cette base factuelle que porte le désaccord interprétatif : à cet égard, le récit d'Humbert est en très grande partie fiable.

Dans une étude comparative des personnages de Cécile dans *Les Liaisons dangereuses* et de Lolita en 1961, A. Owen Aldridge convoque ce passage pour souligner une différence importante entre les deux personnages de « *gamine fatale* » (en français dans le texte), réunies par leur jeune âge et « le fait qu'elles cèdent facilement aux lubies sensuelles d'hommes plus âgés » — mais aussi par l'attirance uniquement physique qu'elles suscitent, leur bêtise

57. Vladimir NABOKOV, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 312-314. Pour le texte original : Vladimir NABOKOV, *Lolita* [1955], Londres, Penguin, 2006, p. 207-209.

et leur rapport mécanique à l'acte sexuel. Cette différence repose sur le plaisir de Cécile opposé à l'aversion de Dolorès pour la sexualité. Le détail de l'argument constitue alors une paraphrase du chapitre 7 :

Sa nature commence à se dégrader lorsqu'elle exige une compensation matérielle pour la poursuite de ses faveurs sexuelles. Elle devient un tyran d'avarice et de cruauté, obtenant de haute lutte des dollars et des pièces de cinq ou dix cents auprès du malheureux Humbert pour chacune de ses concessions aux besoins de celui-ci<sup>58</sup>.

La proximité avec le texte de Nabokov est saisissante, bien qu'un seul mot soit dérivé du texte (« cruauté »). La caractérisation de Dolorès suppose ici une évaluation que le critique partage avec le narrateur : la compensation monétaire dans le domaine sexuel renvoie à un manque de moralité pour celle qui la reçoit, lui attribue une position de supériorité relevant de l'abus de pouvoir, et signale un attachement blâmable à l'argent. D'un point de vue normatif, la caractérisation de la « *gamine fatale* » mêle une stigmatisation évidente de la prostitution comme dévoiement de la sexualité féminine et une condamnation de la recherche active d'argent pour soi (doublement déviante vis-à-vis des normes liées à la féminité et à l'enfance). Elle suppose aussi la naturalisation des désirs masculins en « besoins » interprétés comme une forme de vulnérabilité. De façon tout à fait évidente, le chapitre 7 est interprété en termes de rapport de pouvoir — et ce pouvoir appartient à Dolorès qui peut en abuser avec Humbert.

Au contraire, lorsque Linda Kauffman — dont l'article a certes eu une plus grande fortune que celui d'Aldridge — commente ce passage du roman, c'est en convoquant le cadre interprétatif de l'inceste, et plus précisément des descriptions féministes de l'inceste : elle convoque la description de Judith Lewis Herman qui fait de l'inceste une initiation à la prostitution, pour qui « le père, en fait, force sa fille à payer de son corps l'affection et le soin qui devraient être donnés sans contrepartie<sup>59</sup> ». Présentée juste avant la référence au chapitre 7, ce cadre renverse complètement l'interprétation de la prostitution elle-même puisque c'est la victime d'inceste qui doit « payer » — l'exploitation s'inverse. À cette première resignification opposée à l'interprétation que donne Humbert de la moralité de Dolorès, Kauffman confronte l'effet comique et identificatoire de la description auto-dépréciative d'Humbert aux autres actions rapportées immédiatement dans le texte :

Toutefois, l'humour s'amointrit considérablement lorsque nous prenons conscience que Lolita essaie d'accumuler assez d'argent pour s'enfuir — fuite qu'Humbert empêche en fouillant et dévalisant régulièrement sa chambre<sup>60</sup>.

58. « Her character began to deteriorate when she demanded material compensation for the continuation of her sexual favors. She became a tyrant of avarice and cruelty, wresting nickels, dimes and dollars from the hapless Humbert for each concession to his needs » (A. Owen ALDRIDGE, « "Lolita" and "Les Liaisons dangereuses" », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 2, n° 3, 1961, p. 25).

59. Herman est la psychiatre déjà mentionnée dans le chapitre précédent pour la théorisation du trauma complexe, citée ici pour ses travaux sur l'inceste : Judith Lewis HERMAN et Lisa HIRSCHMAN, *Father-Daughter Incest* [1981], Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2000.

60. Linda KAUFFMAN, « Framing Lolita : Is There a Woman in the Text ? », dans Patricia Yaeger et Elizabeth

S'agit-il là seulement d'une lecture qui gagne en précision textuelle par rapport à la précédente, qui ne faisait pas mention de ces éléments narratifs également inclus dans le chapitre 7 ? Kauffman construit ici une incohérence entre le jugement condamnant moralement Dolorès pour son accumulation d'argent et la présentation d'Humbert en pauvre « *schlémil*<sup>61</sup> » sur le pilori, et le rappel par Humbert lui-même de la volonté de fuir de Dolorès qui permet de réinterpréter les motivations de l'enfant et rappelle sa situation d'enfermement.

Dès lors que l'on fait cette relecture, une grande partie du récit reste en fait tout à fait fiable à quelques exceptions près : l'interprétation initiale qui introduit l'ensemble du récit à venir dans le chapitre comme celui de la dégradation morale de Dolorès, une partie et une partie seulement des termes évaluatifs (« dégoût », « tendresse », « généreux », « affectueusement », « cruelle »), la connotation carcérale, criminelle ou d'exploitation attachées aux actions de Dolorès (« me tenait captif », « en profita », « cloué au pilori », « cacher son butin »). Si l'on reprend notre questionnement sur le traitement des métareprésentations, ce sont principalement ces termes qui resteront alors affectés à leur source, comme une partie de la version du monde que propose Humbert, tandis qu'une grande partie de la représentation peut être intégrée, une fois ajustée au prisme d'une autre interprétation (la coercition sexuelle exercée par Humbert et l'enfermement de Dolorès).

Plutôt que de considérer que cette lecture est plus attentive aux indices subtilement introduits dans le texte, je propose de réfléchir d'abord aux normes respectives qui créent une discordance forte pour la deuxième lecture, ou n'ont apparemment pas suscité d'incohérence majeure dans la première.

Peut-être plus qu'un rejet pro-pédophile de l'interdiction des relations sexuelles entre adultes et enfants (bien qu'elle ait joué un rôle dans la réception de *Lolita*), il s'agit d'attribuer à l'infraction de cette loi une responsabilité partagée entre deux individus immoraux et anormaux<sup>62</sup>. On peut faire de multiples hypothèses, indépendamment du dispositif rhétorique, sur les normes qui conditionnent cette interprétation. Dans le cas du chapitre 7, songeons à l'évaluation des légitimités respectives des désirs amoureux et sexuels d'un homme d'un côté, des loisirs d'un enfant de l'autre (lesquels sont suffisamment nécessaires

---

Kowaleski-Wallace, *Refiguring the Father. New Feminist Readings of Patriarchy*, Carbondale / Edwardsville (Illinois), Southern Illinois University Press, 1989, p. 141.

61. Le mot est de Kauffman : le *schlémil* est un personnage-type de la culture yiddish caractérisé par sa bêtise et sa malchance.

62. La critique la plus emblématique de cette double perception, au point où elle ébranle temporairement la conviction morale initiale, est celle de Lionel Trilling en 1958 : « Less and less, indeed, do we see a *situation*; what we become aware of is people. Humbert is perfectly willing to say that he is a monster; no doubt he is, but we find ourselves less and less eager to say so. Perhaps his depravity is the easier to accept when we learn that he deals with a Lolita who is not innocent, and who seems to have very few emotions to be violated; and I suppose we naturally incline to be lenient towards a rapist — legally and by intention H.H. is that — who eventually feels a deathless devotion to his victim! » (Lionel TRILLING, « The Last lover », *Encounter*, n° 11, octobre 1958, p. 9-18).

et légitimes pour que l'on puisse véritablement *contraindre* une personne en les conditionnant à une contrepartie?), à la stigmatisation de la prostituée, au cadre interprétatif bien plus large de la vénalité féminine comme transgression.

En miroir, la lecture qui crée de l'incohérence dans le récit du narrateur ne repose pas tant sur la conviction de la monstruosité du pédophile que, peut-être, sur l'accent mis sur la différence univoque de pouvoir qui s'y joue.

Surtout, on peut faire l'hypothèse que les cadres interprétatifs féministes ont la spécificité de ne pas seulement réitérer un interdit fort mais aussi de faire lire certains discours comme des modes de justification de la violence : désignant l'affirmation d'Humbert selon laquelle c'est Lolita qui l'a séduit et non l'inverse, Kauffman met en doute sa fiabilité mais juge que c'est invérifiable. Elle affirme pourtant des critiques qui considèrent que cette affirmation est vraie dans la fiction qu'ils figent en cela « des codes à la source desquels on peut remonter dans la littérature, des codes qui — de la tradition de l'amour courtois à *Clarissa* et au cinéma moderne — commencent par idéaliser pour ensuite dégrader la femme en lui attribuant la responsabilité de ce dont elle est victime<sup>63</sup> ». C'est ici une intertextualité littéraire qu'identifie Kauffman, mais celle-ci est clairement décryptée au prisme d'un regard féministe sur les processus de culpabilisation des victimes. Non seulement les cadres interprétatifs féministes créent des incohérences textuelles, mais plus encore, ils ont en quelque sorte déjà identifié des modèles d'incohérences sous la forme de discours de justification des violences<sup>64</sup>. Autrement dit, certaines affirmations d'Humbert sont d'emblée suspectes parce qu'elles renvoient à des manières identifiées de justifier des actes pédocriminels — exactement comme, pour *Les Liaisons dangereuses*, la note de Jean Biou montrait qu'une fréquentation des textes militants féministes amenait le critique à voir dans les discours des libertins des arguments-type de justification du viol.

### 2.3. Épilogue documentaire : *Lolita* et l'intention auctoriale

Si la critique qui juge que Dolorès n'est pas si innocente a, comme je le soutiens, une lecture élaborée et cohérente (misogyne, mais cohérente) de *Lolita*, en l'absence des cadres interprétatifs pour mettre en doute la caractérisation que propose Humbert de l'enfant, une

63. « more importantly, it is unverifiable, and credulous critics who read the novel as a reflection of life thus end up merely reifying codes that can be traced directly from literature, codes that — from the courtly love tradition to *Clarissa* and modern cinema — first idealize and then degrade the female by blaming her for her own victimization. » (Linda KAUFFMAN, « Framing Lolita : Is There a Woman in the Text ? » [1989], *op. cit.*, p. 134).

64. On se souvient que certain-es contributeurs-rices de Wikipédia disaient bien connaître le discours des pédophiles, justifiant leur méfiance envers les mots d'Humbert et le résumé Wikipédia du roman (voir *supra*, p. 128).

question ne peut manquer de surgir : ces lectures se valent-elles et peut-on trancher ?

Les remobilisations féministes dans la continuité du mouvement #metoo et en France, la mise en cause du milieu littéraire français pour sa complaisance avec la pédocriminalité stylisée de Gabriel Matzneff (suite à la publication du *Consentement* de Vanessa Springora) et les importantes initiatives institutionnelles liées aux violences sexuelles faites aux mineurs (modification de la définition du viol, Ciase, CIIVISE) ont favorisé un nouvel examen de *Lolita* dans l'espace public et médiatique. Donnant souvent à tort l'impression d'une relecture inédite et jusque-là informulée, c'est la lecture d'une Dolorès victime de violences sexuelles pédocriminelles qui se met en scène. Mais avec elle ont resurgi deux objets théoriques plus inattendus : le contresens et l'auteur.

Épistémologiquement, ces deux notions sont au cœur du documentaire *Lolita, méprise sur un fantasme* dans lequel la journaliste Olivia Mokiejewski interroge traducteurs et spécialistes de Nabokov, mais également Vanessa Springora (qui cite elle-même le roman dans *Le Consentement*)<sup>65</sup>. Le documentaire cherche à retracer l'histoire d'un « contresens », d'une « mésinterprétation » d'un livre que Springora présente comme « une condamnation sans aucune ambiguïté » de la pédophilie. La réflexion porte sur la réception culturelle de la figure de Lolita plus que sur la lecture et l'interprétation du texte de Nabokov. À cet égard, le texte semble être sauvé par ce qui aurait créé le contresens en s'y superposant : conditions de publication par un éditeur de textes pornographiques, choix d'illustration et surtout, « trahison » par l'adaptation de Kubrick — opposés à ce qui apparaît « quand on lit » le roman. Aussi le texte reste-t-il comme innocent de l'interprétation rejetée et peut-il être abondamment lu au fil du documentaire.

Mais ce modèle du contresens repose sur une figure dont l'autorité est encore plus indiscutable : l'auteur. On a en effet dans le cas de *Lolita* un exemple clair de discours auctorial qui tente d'intervenir dans la réception de son œuvre après coup, en rectifiant des interprétations du personnage de Dolorès qu'il juge erronées. On sait donc avec certitude que Nabokov refusait de voir Dolorès comme une jeune fille perverse, et insistait au contraire dans sa parole publique sur sa banalité et sa normalité et sur la déformation imprimée par le regard pathologique d'Humbert<sup>66</sup>.

65. Olivia MOKIEJEWSKI, *Lolita, méprise sur un fantasme*, TV Presse Productions, Arte, 2021, 55m.

66. Un deuxième aspect du dissensus en réception concerne la question légèrement différente des sentiments qu'il faut éprouver vis-à-vis de Dolorès, face à un narrateur qui affiche un mépris très élitiste pour les bons sentiments. Ce point est crucial dans la lecture de Kauffman, où l'on retrouve simultanément la notion de contresens et l'appel à l'attitude de Nabokov telle qu'elle peut être reconstituée à partir de sa lecture de Dickens : « To recognize that violence, one must first defuse the charge that any lament for the murder of Lolita's childhood is sheer sentimentality, a willful misreading of a novel that meant to parody such attitude. Lecturing at Cornell, Nabokov himself defused the charge » (citée p. 111). C'est aussi un aspect éditorialement mis en exergue dans la publication en français en 2023 du journal de Véra Nabokov, sorte de substitut au discours auctorial, où celle-ci déplore que les journalistes aient manqué le « pathos » du roman, « la tendre description de l'impuissance de cette enfant », « son courage déchirant tout du long » (Véra NABOKOV, *L'ouragan Lolita (Journal 1958-1959)*, Brice Matthieussent (trad.), Paris, l'Herne, 2023, p. 66).

La réception critique, pourtant, montre sans aucun doute possible que l'adhésion à la représentation d'une Dolorès séductrice se trouve souvent sous la plume de critiques qui ont, tout aussi indéniablement, lu très précisément le roman. On peut alors en effet parler de malentendu, d'un échec de la communication par contraste avec l'intention de Nabokov, mais au nom de quelle norme parler de contresens, sans refaire de l'auteur biographique le dépositaire du sens ?

J'aimerais suggérer deux raisons qui pourraient expliquer pourquoi le problème est posé en des termes que la théorie littéraire jugerait, même aujourd'hui, quelque peu désuets. Il y a d'abord quelque chose de fondamentalement inconfortable à « partager » une même œuvre (et souvent l'aimer) avec des lecteurs-rices avec lesquels le désaccord est si profond, et il est alors compréhensible de chercher une norme pour échapper à un relativisme interprétatif particulièrement déstabilisant dans le cas d'un tel roman.

L'autre raison tient à la dimension sociale conjointe des œuvres d'art et des normes morales. J'ai écarté la définition de la narration non fiable comme distance entre les normes du narrateur et celles de l'auteur implicite (c'est-à-dire du texte) — celle que propose Booth dans *The Rhetoric of Fiction*. Cette textualisation de la figure auctoriale pose trop de problèmes pour qu'on la conserve, mais elle masque une intuition de Booth sur la lecture qui prend sa pleine dimension dans *The Company We Keep* où Booth théorise la dimension éthique de la lecture autour de la métaphore de l'amitié avec un livre, de la qualité particulière et unique de cette relation<sup>67</sup>. Si cette relation est celle avec un texte, alors il ne s'agit effectivement que d'une métaphore anthropomorphique.

Si en revanche, on se rappelle que l'œuvre est un objet social, par définition partagé, alors il n'est pas indifférent, en réception, d'envisager sa lecture comme une communication et ainsi de se représenter un·e auteur·rice, tantôt composé·e par inférences depuis le texte, tantôt de chair et d'os comme c'est le cas avec Nabokov — ce que j'ai proposé d'appeler l'auteur·rice reçu·e (voir *supra*, p. 178). Cet enjeu, qui est cette fois propre à une lecture rhétorique, est d'autant plus saillant si l'œuvre repose sur un fort engagement normatif car ces normes ou ces valeurs, parce qu'elles sont sociales, ne se vivent que partagées avec d'autres. Qu'on connaisse ou non son intention, le positionnement de l'auteur de *Lolita* vis-à-vis de son personnage a de bonnes raisons de ne pas être indifférent.

---

67. Wayne BOOTH, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley (Californie), University of California Press, 1988.

### 3. « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait »

J'avais proposé dans un précédent chapitre une première incursion dans le discours critique sur le roman *Disgrâce* de Coetzee (1999) à partir de l'analyse d'une émission que lui consacre Alain Finkielkraut au moment de la parution de la traduction française (voir *supra*, p. 283). J'avais alors tenté de cerner la spécificité de cette réception par des interprètes certes professionnel·les mais non-spécialistes de l'œuvre de Coetzee ou de la littérature sud-africaine. Le cadre médiatique favorisait un discours interprétatif étroitement articulé à la perception dans le débat public français du mouvement féministe américain contre les violences sexuelles ; le roman était ainsi interprété comme une charge contre le politiquement correct des « campus ».

Cette interprétation reposait sur la lecture d'une structure d'écho mais d'abord d'opposition entre deux moments du roman : d'un côté, la relation de David Lurie et de son étudiante Mélanie Isaacs était caractérisée par « la transitivité du désir » et seulement requalifiée comme violence sexuelle par les instances du politique correct — David Lurie, par son refus de jouer le jeu du disciplinaire et en se soumettant à la décision de Mélanie, en révélerait finalement la vraie nature courtoise ; de l'autre, le « vrai viol » collectif de sa fille Lucy par trois hommes noirs était interprété comme un acte de « haine raciale » et de « ressentiment grégaire ». De surcroît, cette opposition situait pleinement du côté du premier terme la valorisation d'une humanité faite d'équivocité et d'ambivalences autour du désir et des sentiments, dont relèverait précisément le savoir propre à la littérature.

La critique anglophone et spécialiste de littérature sud-africaine adopte-t-elle la même position interprétative sur le roman ? En analysant ce corpus critique, je tenterai de cartographier plus finement les implications de l'interprétation de la scène sexuelle marquée par la non-participation de Mélanie Isaacs (que je nommerai la « visite de David Lurie à Mélanie Isaacs » puisqu'il s'agit de l'unique interaction sexuelle qui a lieu chez l'étudiante).

Ce corpus anglophone où sont bien représentés les spécialistes de la littérature sud-africaine témoigne d'une familiarité évidente avec la conceptualisation féministe du viol. Or non seulement cette conceptualisation constitue un appui pour le discours critique, mais elle est de surcroît envisagée comme un cadre avec lequel travaille Coetzee à la fin des années 1990 sous la forme d'un dialogue fructueux et non d'un antagonisme. Lianne Barnard et Lucy Graham<sup>68</sup> voient ainsi dans l'essai « The Harms of Pornography<sup>69</sup> » publié en 1996 une première formulation du projet d'écriture de *Disgrâce*. Coetzee affronte en effet dans

68. Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable : Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace* », *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, n° 2, juin 2003, p. 433-444 ; Lianne BARNARD, « The Politics of Rape : Traces of Radical Feminism in *Disgrace* by J. M. Coetzee », *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 50, n° 2, 2013, p. 19-28.

69. J. M. COETZEE, « The Harms of Pornography », dans *Giving offense. Essays on censorship*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 61-82.



ce texte les positions de Catharine MacKinnon sur la pornographie en imaginant notamment le problème suivant : la censure légale de la pornographie que propose MacKinnon<sup>70</sup> condamnerait en même temps le projet d'un écrivain qui souhaiterait explorer par la représentation (plutôt que par la théorie) le désir masculin et le pouvoir.

Qu'elle fasse ou non cette hypothèse génétique, cette critique spécialiste dessine unanimement une figure d'auteur et un projet romanesque compatibles avec une problématisation féministe. Elle présuppose fréquemment une communauté de valeurs avec l'auteur et ne construit pas ses interprétations contre Coetzee. Le corpus étudié présente dans l'ensemble une relative homogénéité dans laquelle l'interprétation de la visite de Lurie à Mélanie ne varie que sur un gradient limité. Elle tranche en revanche sur plusieurs points avec la réception immédiate du roman, en Afrique du Sud aussi bien qu'à l'étranger. À l'échelle de ce travail, on sera en particulier sensible aux contrastes entre cet ensemble d'interprétations et celle construite dans l'émission *Répliques*, déjà présentée et analysée. Le partage de cadres interprétatifs féministes par la plus grande partie de cette critique anglophone, sa connaissance du contexte sud-africain et peut-être sa volonté de faire d'un écrivain contemporain vivant, déjà couronné par l'obtention du prix Nobel en 2003, une figure auctoriale politiquement acceptable sont autant de paramètres qui peuvent expliquer ce positionnement interprétatif relativement homogène, outre bien entendu la période très resserrée sur laquelle s'étend le corpus — entre 2000 et 2019.

Le cas de *Disgrâce* me permettra dans un premier temps de ressaisir au niveau de la lecture diégétique l'articulation entre la catégorisation d'actions fictionnelles et les notions de viol, de consentement ou de non-consentement comme catégories d'action extra-littéraires dont les définitions sont débattues et conflictuelles. Je reviendrai en particulier sur l'idée de « zone grise » et en évaluerai la pertinence pour décrire l'interprétation de cette scène. Dans un second temps, je soulèverai un enjeu d'interprétation de la forme narrative, dans le prolongement de la distinction posée plus haut entre métareprésentation et représentation. Dans un troisième temps enfin, j'interrogerai l'incidence de l'interprétation de la visite de David Lurie à Mélanie Isaacs sur les significations transversales construites lors de la lecture.

### 3.1. Comment peut-il y avoir « pas tout à fait » viol ?

Le cas du discours critique spécialisé sur *Disgrâce* présente une originalité dans la façon dont le dissensus se structure : à l'intérieur de ce discours critique, considérer la scène de la visite à Mélanie comme un viol ou comme « pas tout à fait » un viol constitue une variation

70. À propos du moment des *porn wars*, voir *supra*, p. 271.

qui ne remet pas en cause l'inscription de cette scène dans le champ conceptuel plus large de la coercition sexuelle. Il n'est jamais question d'un événement étranger à cette conceptualisation, qui n'y serait pris qu'en raison d'une requalification infra-judiciaire postérieure ou d'un excès définitionnel des féministes — présentation que l'on trouvait au contraire chez les interprètes de *Répliques*. Reprenons le texte de la scène :

Il ne l'a pas prévenue ; elle est trop surprise pour résister à cet intrus qui se jette sur elle. Quand il la prend dans ses bras, elle se désarticule comme une marionnette. Dans la conque délicate de son oreille, les mots qu'il prononce tombent comme des coups de bâton. « Non, pas maintenant, dit-elle en se débattant, ma cousine va rentrer. »

Mais rien ne pourra l'arrêter. Il la porte jusqu'à la chambre, d'un geste fait tomber les pantoufles idiotes, lui embrasse les pieds, étonné des sentiments qu'elle éveille. C'est lié à cette apparition sur scène : la perruque, le derrière qui se trémousse, la grossièreté du langage. Amour étrange ! Mais venu tout droit du carquois d'Aphrodite, déesse de l'écume et des vagues, cela ne fait aucun doute.

Elle ne résiste pas. Elle se contente de se détourner : elle détourne les lèvres, elle détourne les yeux. Elle le laisse l'étendre sur le lit et la déshabiller : elle lui vient même en aide en soulevant les bras et les hanches. Elle est parcourue de petits frissons de froid ; dès qu'elle est nue, elle se glisse sous la couette comme une taupe qui creuse la terre et lui tourne le dos.

Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être. Comme si elle avait décidé de n'être qu'une chiffonnette, de faire la morte au fin fond d'elle-même le temps que cela dure, comme un lapin lorsque les mâchoires du renard se referment sur son col. De sorte que tout ce qu'on lui fait se ferait, pour ainsi dire loin d'elle.

« Pauline va être là d'une minute à l'autre, dit-elle quand c'est fini. Il faut que vous partiez, je vous en prie. »

Il obéit, mais lorsqu'il arrive à sa voiture un tel sentiment de découragement, de grisaille s'abat sur lui qu'il reste affalé sur le volant, incapable de faire un mouvement.

C'est une erreur, une erreur monumentale. À cet instant, il en est sûr, Mélanie est en train d'essayer de se purifier de tout ça, de se purifier de lui. Il la voit faisant couler un bain, enjambant le bord de la baignoire pour entrer dans l'eau, les yeux fermés comme une somnambule. Il voudrait lui aussi se glisser dans un bain<sup>71</sup>.

Faut-il parler de viol ou non ? Surtout, comment vont s'articuler ici une interprétation de l'action narrative et une définition du viol ou du consentement pour produire l'une ou l'autre conclusion ?

Un premier paramètre constitue un pivot pour l'interprétation : le séquençage de la scène et la temporalité du consentement. L'enjeu est en effet de savoir si le refus de Mélanie et le bref moment où elle se débat constituent des marques de non-consentement qui valent pour la scène dans son ensemble, ou bien s'il faut évaluer la nature du rapport sexuel en considérant uniquement les marques (non verbales) de non-participation et de refus de participation de Mélanie à partir de « Elle ne résiste pas ».

Le second paramètre réside dans la définition du consentement et/ou la définition du seuil du viol pour identifier ce qui se joue dans le « pas tout à fait ». Cette scène de *Disgrâce*

71. J. M. COETZEE, *Disgrâce* [1999], Catherine Lauga du Plessis (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 31-32. Pour le texte original : J. M. COETZEE, *Disgrace* [1999], New York, Penguin Books, 2000, p. 24-25.

est probablement la plus à même dans le corpus d'être prise dans un espace liminal de la définition du viol, souvent désigné par l'expression « zone grise » afin de problématiser des interactions dont le statut est moins évident (voir *supra*, p. 221). Nicola Gavey place d'ailleurs la phrase « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir » en épigraphe du chapitre qu'elle consacre à cette zone grise<sup>72</sup>.

La phrase résonne avec la conceptualisation d'une zone grise dans laquelle il existe une tension entre deux éléments : d'un côté, une personne ne désire pas et ne souhaite pas l'interaction sexuelle, de l'autre elle ne s'y oppose pas, n'y résiste pas, voire l'accepte ou y « consent », ce dernier concept étant lui-même problématisé. Une première façon de voir quelque chose qui a un lien avec le viol dans l'interaction serait alors d'insister sur l'absence d'une disposition intérieure susceptible de rendre l'interaction « pleinement », « réellement » consentie. La zone grise serait ainsi celle des interactions qui ne sont ni tout à fait un viol, ni tout à fait consenties *au sens de cette disposition intérieure* (le désir, le souhait).

Toutefois, ce qui rend nécessaire la conceptualisation de cet espace de la zone grise, c'est d'abord une plurivocité des actions exercées sur la personne qui ne souhaite par l'interaction sexuelle : Lurie n'a pas besoin d'employer davantage de force que celle nécessaire à la réalisation des actions mêmes du rapport sexuel. Pour cette raison, caractériser l'action comme viol repose alors nécessairement sur l'interprétation d'un non-consentement vis-à-vis duquel ces actions deviendraient coercitives<sup>73</sup>. Il ne s'agit plus de savoir s'il y a un écart entre les actions de Mélanie et sa disposition intérieure vis-à-vis de l'interaction, mais de savoir s'il faut voir là un consentement passif (une absence de manifestation du consentement) et un non-consentement qui est outrepassé, sauf à considérer qu'une absence de consentement actif est la même chose qu'un non-consentement et constitue un critère suffisant du viol.

On retrouve ainsi en analysant cette scène de *Disgrâce* l'hésitation féministe sur le viol et sur ce qui en constitue le seuil : la passivité, le fait de laisser faire, c'est-à-dire l'absence d'un consentement actif et de participation au rapport sexuel est-il un critère suffisant du viol ? ou bien faut-il nécessairement qu'un non-consentement soit activement manifesté et outrepassé pour qu'il y ait viol ? Si ce non-consentement doit être manifesté pour sortir de la zone grise et caractériser le viol, sous quelle forme doit-il l'être ? Faut-il opposer une

---

72. Nicola GAVEY, *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape* [2005], Abingdon (Angleterre) / New York, Routledge, 2018, p. 128.

73. L'ouvrage *Real Rape* de Susan Estrich, déjà mentionné, est largement consacré à ce cas de figure dans la jurisprudence américaine : l'évolution de la jurisprudence tend à recentrer l'attention sur la force exercée plutôt sur l'évaluation soupçonneux du consentement féminin. Cependant, Estrich souligne que la conception de la force à l'œuvre dans la jurisprudence reste problématique dans la mesure où elle est définie par l'affrontement, donc suppose la résistance physique de la victime. Voir Susan ESTRICH, *Real Rape*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987, p. 60-63.

intense résistance physique, simplement signaler verbalement son refus ou d'autres actions ou expressions peuvent-elles « compter » comme non-consentement ?

Ce qui complexifie en effet les choses, c'est qu'en contexte sexuel, ce sont rarement les mots « oui » ou « non » qui sont prononcés, mais un ensemble de mouvements, gestes, expressions verbales ou averbales qui sont eux-mêmes interprétés à partir des pôles sémantiques du consentement ou du non-consentement. Aussi l'assimilation même du premier temps de la visite de Lurie au non-consentement et du deuxième temps à l'absence de consentement (à condition, à nouveau, de séparer ces deux temps dans leur lien au rapport sexuel qui a lieu) n'a-t-elle en fait rien d'évident : il n'est pas exclu par exemple que des interprètes voient dans l'*aversion* littérale de Mélanie, bien que celle-ci n'entrave pas les gestes de Lurie, un signe tout à fait manifeste de non-consentement — qu'il faudrait pourtant encore mettre en balance avec les minuscules actions qui pourraient isolément suggérer une participation (« elle lui vient même en aide »). À l'inverse, la forme du refus de Mélanie (« Non, pas maintenant, [...] ma cousine va rentrer ») n'exclut pas explicitement un consentement ultérieur dans l'absolu et pourrait sembler équivoque à ce titre. Si l'on considère que le retour de sa cousine est d'abord un prétexte pour écarter Lurie (puis pour le faire partir à la fin de la scène), il faut encore décider s'il s'agit bien d'un refus indirect (implicite mais non ambigu<sup>74</sup>) : cela suppose donc d'accorder ou non à cette phrase la valeur pleine d'un refus légitime portant sur toute l'interaction sexuelle.

S'il n'est pas forcément possible de dire quelle a été l'interprétation à l'origine de telle catégorisation ou non-catégorisation de la scène comme viol, il est du moins utile de recenser analytiquement une série de raisonnements possibles qui aboutissent à l'une ou l'autre conclusion :

- c'est un viol car Mélanie ne désire pas cette interaction, même si elle ne manifeste pas son non-consentement ;
- c'est un viol car Mélanie ne participe pas à l'interaction et ce faisant, ne manifeste aucun consentement ;
- c'est un viol car Mélanie, en ne participant pas à l'interaction et se détournant de Lurie, manifeste son non-consentement ;
- c'est un viol car Mélanie manifeste clairement son refus au début de la scène mais Lurie continue tout de même ;
- cela s'approche d'un viol mais cela n'en est pas tout à fait un dans la mesure où il y a refus de Mélanie dans un premier temps mais où ce non-consentement n'est pas réitéré lors du rapport sexuel ;

74. Celia KITZINGER et Hannah FRITH, « Just Say No? The Use of Conversation Analysis in Developing a Feminist Perspective on Sexual Refusal », *Discourse & Society*, vol. 10, n° 3, juillet 1999, p. 293-316.

- cela s’approche d’un viol mais cela n’en est pas tout à fait un car Mélanie n’en a pas envie et ne manifeste pas de consentement mais n’oppose ni refus ni résistance (il n’y a ni consentement, ni non-consentement);
- cela s’approche d’un viol mais cela n’en est pas tout à fait un car bien que Mélanie montre qu’elle n’est pas d’accord, elle n’oppose pas de résistance et se laisse faire<sup>75</sup> ;
- cela s’approche d’un viol mais cela n’en est pas tout à fait un car certaines actions de Mélanie s’opposent au rapport sexuel alors que d’autres le facilitent.

Il est ainsi nécessaire de dépasser la notion vague d’ambiguïté souvent présente dans le discours critique (y compris lorsque celui-ci qualifie sans hésitation la scène de viol) pour délimiter plus nettement les polarités conceptuelles que la caractérisation engage. Cependant, cette présentation analytique n’est probablement pas celle des décisions interprétatives courantes, qui reposent moins sur des définitions abstraites que sur une perception déjà structurée par ces catégories de l’action. C’est pourquoi on gagne à confronter ces tensions conceptuelles abstraites à de tels récits, riches en actions concrètes de faible intensité dont il faut pourtant tirer des décisions dont la portée évaluative est forte.

### 3.2. « Pas un viol, pas tout fait » : événement narratif ou assertion ?

La variation de caractérisation questionne en même temps le statut de la phrase qui fait apparaître le mot « viol », question qui va aussi toucher à l’interprétation des affects moraux de David Lurie : le récit qui est fait de cette scène représente-t-il directement des événements de l’histoire ou bien est-il biaisé par une perception plus subjective ? Comment, par exemple, est-ce qu’un-e interprète qui catégorise l’interaction comme « viol » pourra interpréter une phrase qui affirme que ce n’en est pas un, du moins pas tout à fait ?

La présence du mot « viol » dans le texte de la scène sexuelle est en effet assez exceptionnelle dans le corpus : « Ce n’est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être ». Habituellement, l’opération de catégorisation introduit précisément dans le discours critique un mot extérieur au passage, sinon à l’œuvre, pour caractériser l’action narrative<sup>76</sup>. Or la difficulté ici est précisément la formulation négative

75. J’interprète ainsi l’analyse d’Alain Finkielkraut dans l’émission de *Répliques* où celui-ci rappelle que Mélanie « n’est pas d’accord », plutôt que de dire simplement qu’elle n’en a pas envie : il me semble qu’une telle affirmation va au-delà de l’interprétation de l’absence de désir. La position interprétative construite dans *Répliques* est cependant largement coductive et à ce titre, il est difficile d’isoler le positionnement de Finkielkraut des arguments d’Habib.

76. On peut rapprocher du cas de *Disgrâce* le film *Nola Darling n’en fait qu’à sa tête*, dans lequel Nola

de la catégorisation assortie d'une modalité d'approximation, qui affirme et nie le viol dans un même mouvement. Elle colore la catégorisation d'un élément de définition implicite : si la scène a un air de famille avec le viol, c'est en ce que l'absence de désir caractérise de façon partielle mais insuffisante le viol. C'est donc apparemment, dans cette phrase, la disposition intérieure vis-à-vis de l'interaction sexuelle qui fonde cette catégorisation interne au texte. De leur côté en revanche, la modalisation et la négation ne sont pas justifiées par le texte : rien n'indique pourquoi la catégorie de viol n'est pas tout à fait adéquate.

Pour comprendre ce qui se joue dans l'interprétation de cette assertion et son articulation avec une catégorisation dans le discours critique, on peut reprendre la distinction entre représentation et métareprésentation pour examiner les interprétations de la phrase.

D'un côté, on peut en faire une représentation et accepter cette phrase comme une assertion qui nous raconte tout simplement les actions de l'histoire. L'assertion aurait alors exactement le même statut que « Il la porte jusqu'à la chambre ». C'est par exemple la valeur que semble lui donner incidemment H. P. van Coller lorsqu'il écrit que Lurie, « plus tôt, a pratiquement violé Mélanie ("Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être" [...]), et plus tard [...]»<sup>77</sup>. On peut aussi penser que le texte invite alors à lire une synthèse des actions en train d'être racontées plutôt qu'une nouvelle action qui succéderait aux autres<sup>78</sup>. À cet égard, l'assertion relèverait déjà moins du récit d'une nouvelle action que d'un deuxième niveau où l'on catégorise la séquence d'actions racontées<sup>79</sup>.

---

Darling qualifie *a posteriori* de « near rape » l'interaction sexuelle que lui impose Jamie : dans les deux cas, la catégorie est simultanément convoquée et niée par l'approximation. On peut aussi rappeler que dans *Lolita*, le verbe « violer » était rapidement prononcé par Dolorès ; la notion de viol revient à plusieurs reprises dans le roman de Nabokov, dans la bouche de Dolorès bien plus tard qui demande à Humbert s'il se souvient du nom de l'hôtel « où [il l'a] violée » (Vladimir НАВОКОВ, *Lolita* [2001], *op. cit.*, p. 342) et dans celle d'Humbert Humbert qui parle généralement alors de viol statutaire, donc d'une catégorie strictement légale, mais se condamne directement pour viol dans les dernières pages (*Ibid.*, p. 516). Dans *Nola Darling* et *Lolita* cependant, les énoncés sont sans ambiguïté attribuables aux personnages.

77. « Lurie, who earlier had all but raped Melanie ("Not rape, not quite that, but undesired nevertheless" [...]), and later [...] » (H. P. VAN COLLER, « A contextual interpretation of J.M. Coetzee's novel *Disgrace* », dans Liliana Sikorska (dir.), *A Universe of (hi)stories. Essays on J.M. Coetzee*, Francfort / New York, Peter Lang, 2006, p. 15-38). Je traduis en reprenant la traduction de Catherine Lauga du Plessis pour le passage cité.

78. Dans le texte original, la nature averbale de la phrase (« Not rape, not quite that ») crée une rupture évidente. Dans la traduction française, « ce n'est » marque davantage une référence anaphorique à laquelle s'applique la catégorisation.

79. Le rapport d'une action générique aux actions de la séquence qui la constitue, que j'avais analysé dans le premier chapitre, relève bien de cette différence de niveau. Je voudrais mentionner cependant un autre éclairage, proposé par Noémie Marignier qui a étudié la catégorisation des récits de viol à partir de l'étude de récits de victimes sur des forums de discussion : Marignier suggère que la catégorisation ne se réfère pas directement à l'expérience mais au récit qui en est fait, qui constitue une médiation essentielle entre le mot et l'expérience. Si le concept d'expérience pose problème dans le cas d'un roman, on retrouve l'idée d'une différence de niveau entre le récit et l'opération de catégorisation qui pourrait aussi être opérante ici. Voir Noémie MARIGNIER, « "Est-ce un viol ?" Catégoriser les violences sexuelles dans les récits ordinaires », *Genre, sexualité & société*, n° 29, juin 2023.

D'un autre côté, on peut attribuer l'assertion à une source<sup>80</sup>, en lui conservant le statut de métareprésentation (« X pense que cette interaction ne constitue pas tout à fait un viol »). Trois options d'attribution seraient envisageables dans l'absolu, mais la critique ne retient en fait que la troisième :

1. une attribution à l'auteur qui serait indispensable pour amorcer une distance critique et de contester éventuellement l'assertion sur le plan idéologique. Il faudrait alors effectuer un partage entre les actions fictionnelles de la scène, intégrées dans la représentation du *storyworld*, et cette opération de catégorisation qui conserverait son coefficient de doute, comme jugement opéré par l'auteur implicite. Qu'une telle attribution revienne à placer l'interprète spécialiste dans une position de conflit avec l'œuvre ou avec son auteur explique probablement qu'elle soit absente du discours spécialisé, et ce d'autant plus pour une œuvre de littérature contemporaine en voie de canonisation.
2. une attribution de cette représentation à Mélanie : cette décision supposerait de faire de Mélanie le personnage focal de la scène à partir de « Elle ne résiste pas ». Cette interprétation aurait l'inconvénient d'être en rupture avec les paragraphes précédents où affleure le style indirect libre autour d'énoncés plus facilement attribuables à Lurie, et avec l'ensemble du roman dont David Lurie est le personnage focal. Elle est également absente du discours critique.
3. une attribution de cette représentation à David Lurie, ce qui semble être l'interprétation largement retenue dans le discours critique. Dans les termes de l'interprétation de la technique narrative, il s'agit toujours de construire une scène focalisée depuis le point de vue d'un personnage, mais cette fois-ci autour des perceptions et des jugements du personnage masculin. Dans ce cas, il s'agit de lire les passages où la cohérence textuelle se construit autour du « Elle » désignant Mélanie comme la perception qu'a Lurie du comportement de celle-ci et les hypothèses qu'il est susceptible de faire sur sa vie intérieure à partir de ses actions et de ses expressions. Conséquence logique de cette interprétation : l'absence de désir de Mélanie n'est pas d'abord la disposition intérieure de Mélanie mais ce que Lurie infère de l'interaction.

Si c'est cette dernière option qui est retenue, comme c'est massivement le cas dans le discours critique spécialisé sur le roman de Coetzee, un nouveau choix se présente pour l'interprète : donner raison ou non à la perception de Lurie.

---

80. De mon côté, je n'entends pas par là une source énonciative au sens strict (même si elle peut l'être dans le cas du dialogue par exemple), mais plus largement un sujet auquel rattacher la représentation. Les interprétations que j'analyse, en revanche, peuvent tout à fait formuler les choses en termes strictement énonciatifs, par exemple si elles envisagent le style indirect libre comme le mélange de la voix du narrateur et de celle du personnage.

Si l'on donne globalement raison au point de vue de David Lurie (l'événement s'approche du viol mais ça n'en est pas un), la métareprésentation coïncide alors avec la représentation. Dans cette interprétation, la phrase marque alors un moment de lucidité de la part de Lurie vis-à-vis de la gravité morale de ses actions.

Le recouvrement entre la métareprésentation et la représentation est par exemple tout à fait net dans l'emploi que fait Tessa Hadley de la présupposition pour citer ce passage : « En quittant l'appartement de Mélanie, Lurie sait que ce n'était "pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être"<sup>81</sup> ». Ce qui est interprété comme une pensée de Lurie est en même temps perçu comme une description adéquate de la scène, à laquelle il est possible de rattacher d'autres fragments connotant le viol, comme celui, deux paragraphes plus loin, où Lurie imagine Mélanie entrer dans un bain pour se purifier de lui — action cette fois imaginaire. On trouve la même interprétation de la part de Jan Frans van Dijkhuizen qui insiste sur l'écart entre la prise de conscience privée et la demande de confession publique : « par exemple, lorsque Lurie prend Mélanie de force, il comprend que c'est une forme de violation<sup>82</sup> ». Christopher Peterson parle lui d'une interaction « à la limite du viol » (*bordered on rape*) tout en considérant que la caractérisation n'est pas fermée : ce qui importe ce n'est pas tant la catégorisation elle-même que la capacité de Lurie, à nouveau dans son for intérieur, à regretter ses actions et à lier le viol de Lucy à celui de Mélanie alors même qu'« il refuse d'exposer ces sentiments en public, affirmant au contraire que ses besoins sexuels ont enchaîné sa propre volonté<sup>83</sup> ». Dans le cadre de cette réflexion, Peterson caractérise l'assertion « pas un viol, pas tout à fait » comme discours indirect libre, où se mêleraient la voix du narrateur et celle de Lurie<sup>84</sup>, et où il faudrait donc d'abord lire la conscience de sa faute.

Une autre ligne critique considère au contraire la négation et l'approximation comme une incapacité de la part de Lurie à accepter pleinement la nature de ses actions (un viol), celle-ci étant inférée indépendamment à partir de la scène.

81. « Leaving Melanie's flat, Lurie knows it was "not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core" » (Tessa HADLEY, « J.M. Coetzee, *Disgrace* », dans Liam McIlvanney et Ray Ryan (dir.), *The Good of the Novel*, Londres, Faber and Faber, 2011, p. 44).

82. « for example, when Lurie forces himself on Melanie, he understands that it is a form of violation » (Jan Frans VAN DIJKHUIZEN, « History, Forgiveness and the Literary Imagination in *Disgrace* and *Atonement* », dans *A Literary History of Reconciliation. Power, Remorse and the Limits of Forgiveness*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019, p. 154).

83. « he refuses to expose these sentiments publicly, asserting on the contrary that his sexual urges overpower his own will. » (Christopher PETERSON, « Ashamed of Shame : J. M. Coetzee's *Disgrace* », dans *Bestial Traces. Race, Sexuality, Animality*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 113-146).

84. Il s'agit de la description la plus courante du style indirect libre : une sorte de double voix, mélangeant ou mêlant la voix du narrateur à celle du personnage. Si j'ai moi-même d'importantes réserves vis-à-vis de cette description, elle reste compatible avec le cadre que je propose pour le traitement de la phrase « Ce n'est pas un viol... » comme métareprésentation. Pour la critique la plus notoire de cette description, voir Ann BANFIELD, *Unspeakeable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.



Cette interprétation de la phrase comme dénégation suppose donc de considérer qu'il est légitime de caractériser l'interaction comme un viol, même si beaucoup de critiques restent prudents : López Sánchez-Vizcaíno parle par exemple de viol comme la forme de l'expérience de Mélanie par opposition à celle de Lurie, ce dont il échoue à prendre conscience<sup>85</sup>. Sans citer le passage, Simone Drichel affirme que « Lurie ne reconnaît jamais vraiment que [la violation sexuelle de Mélanie] est un viol<sup>86</sup> ». Andrew van der Vlies suggère que la situation de Lurie comme personnage focal et filtre linguistique du récit fait que « les rapports sexuels apparaissent moins contraints qu'ils ne pourraient (le contexte nous invite à le croire) apparaître à Mélanie<sup>87</sup> ». Après cette hypothèse sur l'expérience de Mélanie, le critique ajoute : « Il semble en fait raisonnable de supposer qu'au moins l'une de ces rencontres comporte un viol<sup>88</sup> ». Le risque est alors de « croire Lurie sur parole lorsque celui-ci a le sentiment que ses relations avec Mélanie ne relevaient pas vraiment du viol<sup>89</sup> ». Il reprend à cet égard les analyses de Lucy Graham pour qui « bien que Lurie s'en défende, l'acte qu'il commet est un viol<sup>90</sup> ». Pour justifier cette interprétation, Graham juxtapose son propre résumé de la scène à la déstabilisation qu'introduit l'assertion « pas un viol, pas tout à fait », où pour elle, « la distance entre la voix narrative et le personnage focal s'effondre » :

Mélanie proteste quand Lurie la saisit, elle se débat lorsqu'il la soulève et l'emporte vers la chambre, et il y a la reconnaissance que pour elle, le rapport sexuel est « sans le moindre désir au plus profond de son être »<sup>91</sup>.

On retrouve ce type de résumé narratif détaillé dans la démonstration de Lianne Barnard, qui insiste sur la dimension problématisante de la scène, alors même que « David refuse d'utiliser le mot "viol" pour ce qu'il se passe entre eux<sup>92</sup> ». Paradoxalement, l'argumentation de Barnard intègre des éléments qui relèvent pleinement du point de vue de Lurie, comme

85. « Lurie, like Byron, is unable to realize that Melanie has experienced as rape what he has not experienced as such » (María Jesús LÓPEZ SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, « Visitation. *Disgrace* », dans *Acts of Visitation. The Narrative of J.M. Coetzee*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2011, p. 162).

86. « Lurie's sexual violation of Melanie (that Lurie never quite acknowledges to be rape) » (Simone DRICHEL, « *Disgrace* », dans Timothy J. Mehigan (dir.), *A companion to the works of J.M. Coetzee*, Rochester (New York), Camden House, 2011, p. 157).

87. « these acts of intercourse appear less forced than context invites the reader to believe they might appear to Melanie » (Andrew Edward VAN DER VLIES, *J.M. Coetzee's Disgrace. A Reader's Guide*, Londres / New York, Continuum, 2010, p. 19).

88. « these acts of intercourse appear less forced than context invites the reader to believe they might appear to Melanie. It seems reasonable, in fact, to assume that at least one of these encounters involves rape » (*Ibid.*).

89. « to take at his word Lurie's sense that his encounters with Melanie were not quite rape. » (*Ibid.*, p. 76).

90. « Although Lurie protests to the contrary, the act that he commits is rape » (Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 438).

91. « Melanie protests when Lurie grabs her, she struggles against him as he picks her up and carries her to the bedroom, and there is an acknowledgment that for her, their intercourse is "undesired to the core" » (*Ibid.*, p. 443).

92. « David refuses to use the word "rape" for what has happened between them » (Lianne BARNARD, « The politics of rape » [2013], *op. cit.*).

## le vocabulaire et la scène imaginaire du bain :

La relation sexuelle suivante est décrite avec le vocabulaire de la conquête et de l'assujettissement violent. David est « cet intrus qui se jette sur elle ». Elle « se désarticule » et les mots qu'il prononce sont pour elle « comme des coups de bâton ». Bien qu'elle ne résiste pas activement en dehors du moment où elle dit « Non, pas maintenant », elle « détourne » les yeux et se détourne bien de lui. [...] Juste après, il est certain qu'elle se sent souillée et se sent également sale, autant de preuves que ce qui est arrivé pourrait être décrit par le mot « viol ». Son absence en classe soutient une lecture de l'épisode comme expérience traumatique<sup>93</sup>.

Kendal, de la même façon, confronte les éléments discordants du passage en distinguant une matière narrative fiable d'assertions discutables, attribuées alors à Lurie. C'est le cas de la dénégation de catégorie, clairement attribuée à Lurie : alors que « Mélanie s'oppose à ses actions à la fois verbalement [...] et physiquement », « il est étrange que Lurie ne considère pas cet incident comme un viol »<sup>94</sup>. Kendal a l'originalité de mettre en doute d'autres éléments du récit en les ramenant également du côté de la métareprésentation : elle affirme qu'« en estimant qu'elle échoue à résister, Lurie ignore sa résistance initiale, verbale et physique, et son évaluation est discréditée par l'affirmation "Mais rien ne pourra l'arrêter"<sup>95</sup>. » On peut considérer que Kendal isole ici la phrase « Elle ne résiste pas » et qu'elle lui applique le même traitement que « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait... » parce qu'elle la juge incohérente avec ce qui vient d'être raconté (Mélanie se débat et refuse). L'interprète doit donc attribuer des valeurs différenciées aux perceptions de Lurie, et ce d'autant plus lorsque ces différentes perceptions lui apparaissent contradictoires.

Le nœud semble bien être l'apparition et la dénégation simultanée de la catégorie de viol dans le texte, très majoritairement comprise comme une opération ancrée dans la subjectivité de David Lurie. Le désaccord interprétatif dessine alors deux grandes directions critiques, l'une qui en recatégorisant plus nettement la scène comme viol, donne sens à un déni ou à une euphémisation de la part de Lurie, l'autre qui insiste (souvent contre la première) au contraire sur la prise de conscience qui s'y joue.

Certaines lectures proposent de faire jouer ces deux dimensions de façon plus dialectique, toujours en creusant le malaise suscité par la technique narrative : « sans verdict objectif sur les actions de Lurie, et parce que l'interprétation des événements par Mélanie nous est refusée, nous n'avons, comme toujours, que la perspective très limitée de Lurie, qui

93. « Their next sexual encounter is described using the vocabulary of conquest and violent subjugation. David is "the intruder who thrusts himself upon her" (24). She "crum[p]les" (24) and the words he says to her are as "heavy as clubs" (24). While she does not actively resist, apart from saying, "No, not now!" (25), she does "avert" her eyes and turn away from him. [...] Afterwards he is certain she feels dirty and he also feels unclean, all evidence that what happened could be described with the word "rape". Her absence from class supports a reading that this was a traumatic experience. » (*Ibid.*).

94. « Melanie opposes his actions both verbally [...] and physically », « it is peculiar that Lurie does not regard this incident as rape » (Rebekah KENDAL, « Not rape, not quite that ». *An Exploration of the Rape Narratives in J.M. Coetzee's Disgrace and In the Heart of the Country within the South African Context*, University of Cape Town, 2006, p. 38).

95. « Lurie's assessment that she fails to resist him ignores her initial verbal and physical resistance and is undermined by the statement, "But nothing will stop him" » (*Ibid.*, p. 39).

n'est pourtant pas entièrement malhonnête<sup>96</sup>. » Dans cette perspective, « le besoin de nier le mot “viol” ne fait que souligner les fissures dans la narration de Lurie<sup>97</sup> ». McDunnah peut ainsi analyser l'ensemble du passage comme une alternance entre des perceptions traduisant une volonté de maintenir une illusion — interpréter le manque de résistance comme une coopération par exemple, la passivité comme une forme d'activité — et d'autres éléments qui viennent marquer l'échec de cette illusion pour Lurie et la mise au premier plan de la violence : là où l'opération de catégorisation maintenait le déni, la comparaison du rapport sexuel à la mise à mort du lapin dans la mâchoire du renard montre pour McDunnah l'impossibilité pour Lurie de maintenir cette illusion pendant le rapport sexuel lui-même. Dans cette dialectique, McDunnah voit une ambivalence entre le refus de responsabilité et la révélation pour Lurie de l'humanité de Mélanie qui intervient à l'issue de la scène.

On voit qu'une telle proposition — comme la plupart des précédentes — revient dans tous les cas à hiérarchiser la justesse et le statut de différents éléments des quelques paragraphes qui constituent la scène, à partir du moment où celle-ci est envisagée comme filtrée par la (mauvaise) conscience de David Lurie :

1. des actions intégrées directement à la fiction en tant qu'événements narratifs ;
2. des éléments qui sont désignés comme des interprétations potentiellement biaisées de Lurie ;
3. des éléments clairement interprétatifs attribuables à Lurie et pourtant susceptibles de révéler le sens *réel* de la scène.

Or le statut de ces éléments n'est pas fixé d'avance : s'il est assez évident que la comparaison du lapin et du renard ne peut se lire au niveau littéral, on a vu que le statut de « Elle ne résiste pas » pouvait osciller selon les interprètes entre le niveau de la représentation, de ce qui est vrai dans la fiction (pouvant à son tour entrer en ligne de compte pour dire si la scène relève ou non du viol) et le niveau de la métareprésentation, où il s'agit de l'interprétation que fait Lurie des actions de Mélanie, interprétation susceptible d'être mise en doute à partir des actions intégrées comme littérales.

Le viol soulève enfin le problème de cette focalisation interne exclusive et de l'absence du point de vue de Mélanie : l'absence de la perspective de Mélanie condamne-t-elle cette scène à l'incertitude interprétative ? Parce que les conceptualisations féministes du viol se sont largement construites en privilégiant le point de vue des victimes contre la perception des agresseurs (tout en cherchant à en rendre compte), une telle restriction de champ, sans

96. « without an objective verdict on Lurie's actions, and denied Melanie's interpretation of the event, we are left, as always, with Lurie's highly limited — but not wholly dishonest — perspective » (Michael G. McDUNNAH, « We are not asked to condemn. Sympathy, Subjectivity and the Narration of *Disgrace* », dans William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee's novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 24).

97. « the need to deny the word “rape” merely emphasized the cracks in Lurie's narration » (*Ibid.*, p. 26).

accès à l'intériorité de Mélanie, laisse les interprètes dans un certain inconfort. Toutefois, le dispositif narratif n'est pas forcément indifférent à la caractérisation ici, précisément parce qu'il incite les interprètes à construire leur évaluation à partir de signes auxquels Lurie a accès et qu'il choisit d'ignorer. À ce titre, on passe d'une problématisation de l'expérience féminine — subir des rapports sexuels que l'on ne souhaite pas — à une problématisation éthique depuis la position masculine : voir que l'autre ne souhaite pas l'interaction sexuelle et pourtant l'imposer.

### 3.3. L'injustice subie par Mélanie dans le roman : deux enjeux d'articulation du sens

Deux grands enjeux interprétatifs peuvent être associés à l'interprétation de cette scène : d'un côté, l'interprétation de la procédure disciplinaire (dont l'objet n'est pas explicitement cet événement-là mais l'ensemble de la relation entre Lurie et Isaacs) qui conclut le premier temps du roman ; de l'autre, l'interprétation du viol de Lucy, la fille de Lurie, dans la deuxième partie du roman. Comme on le verra de surcroît, la réception universitaire des spécialistes se construit en se distinguant d'une certaine réception médiatique du roman et intègre une interrogation poussée sur l'interaction entre le texte et ses lecteurs-rices.

#### 3.3.1. L'interprétation de l'audience de la commission d'enquête

Juger que Lurie viole bien Mélanie dans cette scène conduit-il à adhérer à la forme institutionnelle qui le condamne dans le roman ? La ligne de fracture ne me semble pas se situer exactement au même endroit que celle qui précède. On a vu que le cadre interprétatif de *Répliques* liait une déqualification très nette de la scène vis-à-vis de la catégorie de viol à une adhésion au discours public de Lurie sur son propre désir et à un rejet horrifié de la procédure interne à l'université. Ce positionnement pouvait se lire au prisme des débats des années 1990 sur le *politiquement correct*, des mobilisations naissantes contre le harcèlement sexuel et de sa récente pénalisation en France.

La critique anglophone spécialiste, qu'elle adopte la position « pas tout à fait » ou qu'elle estime que Lurie viole Mélanie au moins à une occasion, ne traite pourtant pas la sanction de l'université comme la « juste punition » du personnage, mais en propose une appréhension différente et souvent contextualisée par les enjeux de race et un contexte sud-africain très précis. Quatre positions principales caractérisent cette interprétation :

1. Mélanie Isaacs est une étudiante racisée, ce qui est trop subtilement suggéré pour être

interprété hors du contexte sud-africain et d'une critique spécialiste<sup>98</sup>.

2. Le désir érotique de Lurie et la relation avec Isaacs s'inscrivent ainsi dans des rapports politiques de race et de genre qui dépassent la dimension intersubjective et interindividuelle.
3. La commission d'enquête est une institution dont le but est d'affronter ce problème politique, mais qui échoue à créer la justice.
4. Cette inadéquation constitue un commentaire sur les limites morales et politiques des institutions de justice restaurative dans l'Afrique du Sud post-apartheid (plus spécifiquement de la Commission de vérité et de réconciliation), tout en gardant une valeur plus générale.

Que la critique estime que Lurie viole tout à fait Isaacs semble à ce titre moins déterminant que sa capacité à envisager la relation comme un problème politique plutôt que seulement individuel.

Le lien avec l'interprétation d'un viol est compliqué par le fait qu'on ignore quelle place cet épisode en particulier occupe dans la plainte formulée à l'égard de Lurie : l'enquête porte d'abord sur la façon dont Lurie a omis de rapporter les absences de Mélanie et lui a attribué une note fictive, mais fait en même temps mention du harcèlement comme principale accusation et comme pratique discriminatoire proscrite par le code moral de l'université<sup>99</sup>. C'est le harcèlement sexuel qui est rapporté par la presse ; l'affaire mobilise en même temps à l'université un groupe féministe contre le viol qui porte d'ailleurs le nom historique des collectifs féministes du mouvement contre le viol (*Women Against Rape*<sup>100</sup>). En dehors des fautes liées à la notation et aux absences, la commission renvoie à une déclaration de Mélanie Isaacs dont on n'apprend jamais la teneur puisque Lurie esquive la proposition de Manas Mathabane de résumer cette déclaration, avant de refuser explicitement de la lire. Les interventions des autres membres de la commission d'enquête n'éclaircissent pas davantage l'objet de la procédure autour d'une conceptualisation univoque du tort : Desmond Swarts invoque une exclusion par principe des rapports sexuels avec des étudiant-es en raison du pouvoir de l'enseignant, tandis que Farodia Rassool fait référence à une exploitation

98. Deux critiques polonaises spécialistes de littérature sud-africaine le notent à propos de la réception polonaise du roman : pour eux, le nom de famille d'Isaacs suggère qu'elle n'est pas blanche — et qu'elle est vraisemblablement perçue au prisme de la catégorie des *Coloureds* — pour un-e lecteur-riche qui a une familiarité avec la société d'Afrique du Sud. Voir Jerzy KOCH et Pawel ZAJAS, « J. M. Coetzee and his Foreign Reviewers », dans Liliana Sikorska (dir.), *A Universe of (hi)stories. Essays on J.M. Coetzee*, Francfort / New York, Peter Lang, 2006, p. 111-150.

99. Comme il a déjà été précisé, la notion de harcèlement sexuel s'est construite aux États-Unis comme pratique discriminatoire. Sa définition comme forme de violence sexuelle par le droit est une spécificité française.

100. La traduction, en privilégiant la valeur de l'acronyme, atténue la centralité du viol comme horizon de la lutte : *Women Against Rape*, acronyme « WAR » (J. M. COETZEE, *Disgrace* [1999], *op. cit.*, p. 43), devient « L'association des Femmes unies contre les abus sexuels, V.A.L.S.E., "Volez A Leur Secours" » (J. M. COETZEE, *Disgrâce* [1999], *op. cit.*, p. 57).

historique dans laquelle s'inscrit la relation, ce qui est généralement interprété comme une allusion à la blancheur de Lurie et la racisation d'Isaacs<sup>101</sup>. Le récit de la visite de Lurie à Isaacs, susceptible d'apparaître comme la transgression la plus grave — quelle que soit la qualification retenue — est donc absent de cette procédure, la nature exacte de l'accusation restant inconnue : pour Lianne Barnard par exemple, la déclaration constitue un « petit acte de résistance » qui n'est pas un témoignage de viol<sup>102</sup>.

Si la critique souligne aussi combien Coetzee tient à donner une place audible au désir comme donnée fondamentale, c'est dans la mesure où il organise dans le même temps un regard ironique sur ce désir<sup>103</sup>. Mettant en avant le travail de l'équivocité dans le roman, elle assigne une multiplicité de valeurs possibles à la représentation de l'institution disciplinaire : si Elizabeth Anker considère que la commission supporte une satire du politiquement correct de l'université à la marge<sup>104</sup>, le rapprochement avec la Commission de vérité et de réconciliation donne à cet épisode une portée problématisante pour l'ensemble du roman, bien au-delà de ce qu'Alain Finkielkraut dans *Répliques* voyait comme une pratique de « fous des campus », une « bulle » restreinte à un environnement bien précis plus ou moins coupé de la réalité sociale.

En effet, la critique spécialiste de littérature sud-africaine relève les problèmes soulevés par la commission, dont certains sont formulés par Lurie lui-même, qui font écho à la Commission de vérité et de réconciliation. Outre la médiatisation et la possible logique de bouc émissaire<sup>105</sup>, Elizabeth Anker et Jan Frans van Dijkhuizen soulignent une tension entre deux logiques, qui coexistent dans la commission mise en scène par Coetzee à travers des membres qui n'en ont clairement pas la même idée : d'un côté, une ambition de réconciliation et de réparation par la confession et le repentir sincère, de l'autre la promesse de l'amnésie ou ici d'une sanction très mineure qui transforme la confession en processus purement formel et intéressé — il suffirait de jouer le jeu<sup>106</sup>. Il y a donc une inadéquation fondamentale entre plusieurs registres, inadéquation dénoncée par Lurie dans le roman, mais qui fait écho aux objections formulées à l'encontre de la Commission de vérité et de réconciliation : sécularisation du repentir et statut de l'amnésie dans une commission fondée sur des références chrétiennes.

Ce que la peinture de la commission peut avoir de portée critique à l'encontre de son

101. Lucy GRAHAM, *State of Peril. Race and Rape in South African Literature*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2012, p. 144.

102. Lianne BARNARD, « The politics of rape » [2013], *op. cit.*

103. Tessa HADLEY, « J.M. Coetzee, *Disgrace* » [2011], *op. cit.*, p. 43.

104. Elizabeth S. ANKER, « J. M. Coetzee's *Disgrace* : The Rights of Desire and the Embodied Lives of Animals », dans *Fictions of Dignity. Embodying Human Rights in World Literature*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 2017, p. 155.

105. Elizabeth S. ANKER, « The Rights of Desire » [2017], *op. cit.*

106. Elizabeth S. ANKER, *Ibid* ; Jan Frans VAN DIJKHUIZEN, « History, Forgiveness and the Literary Imagination » [2019], *op. cit.*

fonctionnement même ne peut pourtant déboucher sur l'héroïsation du refus de Lurie de jouer ce jeu-là qu'à une condition : considérer que cette tentative de justice est sans objet, autrement dit qu'elle ne traite aucune injustice sérieuse. Si l'on raisonne à partir de cette condition, on voit ce qui peut au contraire donner du poids à l'idée que la commission s'empare d'un tort réel : d'une part, interpréter l'analogie avec la Commission de vérité et de réconciliation place symboliquement Lurie dans une position blanche (d'autant plus si l'on interprète Mélanie comme une étudiante racisée) en référence à une situation historique et reconnue d'injustice — sauf, logiquement, à défendre l'apartheid. D'autre part, plus l'interprète accorde de gravité au comportement de Lurie envers Isaacs et y voit un problème politique plutôt que seulement interpersonnel, moins le geste de Lurie face à sa déclaration peut être célébré. À cet égard, l'interprétation d'une forme de coercition sexuelle envers Isaacs *et* un cadre interprétatif qui politise cette coercition en violence de genre sont certainement déterminants.

Une critique comme Lucy Graham se distancie ainsi explicitement d'une certaine réception, qu'elle associe à la presse, et qui voit dans le refus de Lurie de coopérer avec cette procédure une résistance à saluer<sup>107</sup>, en leur reprochant dans le même temps leur adhésion à l'interprétation euphémisante de Lurie de ses propres actions dans la scène de la visite à Isaacs qu'elle qualifie de viol. Parallèlement, Peterson souligne qu'il faut résister à l'idée que Lurie est justement puni, ce qui serait une lecture simplificatrice, quelle que soit notre évaluation de ses actions, pour reconnaître qu'une place est ménagée par le biais du discours de Lurie au décalage entre l'irrationalité de la sexualité et la rationalité de la justice institutionnelle et fait donc du lien entre désir et éthique un problème, au sens fort, auquel la procédure disciplinaire comme le discours de Lurie à ce moment-là constituent des réponses également limitées. La critique essaie ainsi souvent de maintenir une double valeur dans l'attitude de Lurie : pour Anker, la revendication des droits du désir que propose Lurie constitue une manipulation de la notion de droit, elle-même au cœur de la conception de la justice qui sous-tend la commission dont les fondements libéraux montrent ainsi leurs limites face aux rapports de pouvoir<sup>108</sup>. Même ambivalence chez Jan Frans van Dijkhuizen qui souligne combien le scepticisme de Lurie sur la possibilité du repentir par une telle procédure est simultanément un discours recevable et un déni de responsabilité :

Tout en étant philosophiquement convaincantes, les objections de Lurie à l'audience de la commission sont aussi intéressées puisqu'elles lui donnent une excuse intellectuelle pour rejeter toute forme de réflexion sur ses actions, sur la nature de sa responsabilité, et sur les dynamiques historiques plus larges dans lesquelles son comportement est enserré<sup>109</sup>.

107. Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 440.

108. Elizabeth S. ANKER, « The Rights of Desire » [2017], *op. cit.*

109. « While Lurie's objections to the committee hearing are philosophically cogent, they are also self-serving in that they provide him with an intellectual excuse for rejecting any form of reflection on his actions, on the nature of his responsibility, and on the larger history with which his conduct is enmeshed » (Jan Frans VAN DIJKHUIZEN, « History, Forgiveness and the Literary Imagination » [2019], *op. cit.*, p. 159).

L'audience de la commission est enfin problématisée à l'échelle du roman, le plus souvent en trouvant dans l'animalité travaillée par Coetzee une voie de sortie possible de cette impasse où « les gestes de repentance extérieurs, conscients, calculés ne sont *pas suffisants*. La justice institutionnelle n'est *pas suffisante*<sup>110</sup> » : la thématique de l'animalité incarne pour la critique l'évolution vers un idiome plus corporel que romantique ou discursif<sup>111</sup>, plus vulnérable que prédateur<sup>112</sup>, plus internalisé que formel.

### 3.3.2. Viol de Lucy, intertextualité et discours sociaux

La dénégarion qui affecte le mot « viol » dans la scène sexuelle fait écho à l'épisode pour lequel le mot est employé sans hésitation et de façon répétée depuis le point de vue de David Lurie : le viol de Lucy, sa fille, dont il n'a pourtant initialement que l'intuition tandis que la scène avec Mélanie est racontée dans le détail (puisque'il en est le premier acteur et témoin).

Le viol de Lucy a lieu plus loin dans le roman et a posé ses propres difficultés du côté de la réception profane. Viol collectif d'une femme blanche par trois hommes noirs dans l'espace rural sud-africain, présenté comme motivé par la haine, l'épisode a en effet été lu comme une potentielle généralité sur la réalité extra-littéraire : d'un côté, une lecture mimétique, en particulier à l'étranger<sup>113</sup>, comprend ce viol comme le symptôme d'une violence post-apartheid dirigée par les noirs contre les blancs dans un espace de non-droit ; de l'autre, l'épisode est perçu précisément en Afrique du Sud comme une représentation stéréotypée sur ce contexte post-apartheid, un imaginaire produit depuis un point de vue blanc<sup>114</sup>.

La critique professionnelle, de son côté, produit deux gestes interprétatifs importants : d'une part, sa connaissance de la littérature sud-africaine et du contexte lui permet de traiter une telle représentation comme un discours sans l'envisager d'abord comme événement narratif ; d'autre part, elle fait davantage du viol de Lucy un révélateur des contradictions de David Lurie qu'un épisode qui viendrait rappeler ce qu'est *réellement* la violence après les excès du politiquement correct.

110. « External, self-conscious, calculated gestures of repentance are *not enough*. Institutional justice is *not enough* » (María Jesús LÓPEZ SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, « Visitation. *Disgrace* » [2011], *op. cit.*).

111. Christopher PETERSON, « Ashamed of Shame » [2013], *op. cit.* et Jan Frans VAN DIJKHUIZEN, « History, Forgiveness and the Literary Imagination » [2019], *op. cit.*

112. Christopher PETERSON, « Ashamed of Shame » [2013], *op. cit.*

113. Voir notamment Jerzy KOCH et Pawel ZAJAS, « J. M. Coetzee and his Foreign Reviewers » [2006], *op. cit.* Graham suggère que l'adhésion à une telle représentation pourrait expliquer le succès commercial et international du roman (Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 437).

114. Le roman est notamment longuement cité dans un rapport de l'African National Congress, le parti de gouvernement sud-africain, lors d'une audience de la commission sur le racisme dans les médias en 2000 en commentant ensuite « J. M. Coetzee représente aussi crûment qu'il le peut la perception blanche de l'homme noir post-apartheid » (AFRICAN NATIONAL CONGRESS, « ANC submission to the Human Rights Commission Hearings on Racism in the Media », 5 avril 2000). Graham souligne l'ambiguïté du verbe « représenter » qui peut soit suggérer que Coetzee met en scène un tel imaginaire comme imaginaire, soit qu'il le reconduit lui-même.



En effet, si le lien entre les deux épisodes est omniprésent dans le discours critique, spécialisé ou non, il s'agissait par exemple dans *Répliques* d'opposer la requalification douteuse en viol au « vrai viol ». Au contraire, la critique spécialiste fait largement du viol de Lucy un événement narratif qui charge rétrospectivement Lurie plutôt qu'il n'euphémise sa faute par contraste. Même Hadley, qui accepte la description « pas un viol, pas tout à fait » pour la visite de Lurie à Isaacs et qui valorise l'équivoque, avance :

À la lumière du viol qui survient plus tard, au cœur du roman [...], l'équivoque devient de plus en plus inconfortable ; on ne nous permet pas de faire se fondre ensemble les deux événements — un acte est motivé par « l'amour », l'autre par la « haine » — mais on nous rappelle scrupuleusement leur ressemblance<sup>115</sup>.

De la même façon, la comparaison entre les deux actes conduit Anker à voir un paradoxe dans le niveau de réponse institutionnelle au regard de leurs gravités relatives : le viol de Lucy n'est en effet jamais pris en charge juridiquement alors que David est sévèrement sanctionné au terme de l'enquête de son université. Mais dans le même temps, la succession des deux événements conduit à interpréter le personnage de David Lurie au prisme de ses contradictions internes, puisque la position de David face à la légitimité pour la loi de prendre en charge la violence sexuelle change du tout au tout. Comme le souligne Anker, « alors qu'avant il déplorait la condamnation publique de ses propres torts, son sentiment personnel d'avoir été victime le pousse dorénavant à promouvoir le rôle de la loi dans la production des valeurs sociales<sup>116</sup> ». Anker pointe une seconde contradiction de David Lurie : son rejet de la logique du repentir face à la commission d'enquête ne l'empêche pas de chercher à produire un tel repentir auprès de l'un des agresseurs de Lucy. Enfin, Graham montre que l'interprétation historique du viol que propose David à Lucy (alors que celle-ci insiste pour en faire un événement privé) fait écho à celle de Farodia Rassool lors de l'audition, à laquelle il se montrait précisément incapable d'adhérer<sup>117</sup>.

C'est aussi autour de la polyphonie du roman que la critique construit l'articulation, puisque Lucy elle-même donne voix à une conception de la sexualité masculine formant un continuum avec le viol — où Barnard identifie les traces d'une pensée féministe radicale :

Quand vous avez des rapports sexuels avec quelqu'un d'étrange, quand vous la coincez, quand vous pesez sur elle de tout votre poids et que vous l'immobilisez, est-ce que ce n'est pas comme lorsqu'on tue ? On enfonce le couteau ; et on se retire ensuite, laissant un corps couvert de sang — est-ce que ce n'est pas comme un meurtre, comme si on s'en tirait impunément après un meurtre<sup>118</sup> ?

115. « In the light of the rape that comes later, at the heart of the novel [...], the equivocation becomes even more uncomfortable ; we aren't allowed to elide the two events — one act born out of "love", one out of "hate" — but we are scrupulously reminded of their resemblance to one another » (Tessa HADLEY, « J.M. Coetzee, *Disgrace* » [2011], *op. cit.*, p. 44).

116. « Whereas before he deplored the public censure of his own misdeeds, now his personal sense of victimization compels him to pursue the law's role in the production of social value » (Elizabeth S. ANKER, « The Rights of Desire » [2017], *op. cit.*, p. 157).

117. Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 437.

118. J. M. COETZEE, *Disgrâce* [1999], *op. cit.*, p. 200. Pour le texte original : J. M. COETZEE, *Disgrace* [1999],

À cette interprétation, Hadley attribue un statut toujours équivoque — susceptible par ailleurs de faire écho à l'image de la mise à mort du lapin dans le point de vue de Lurie<sup>119</sup>. Faut-il y voir une prise de position du roman ou seulement la perception de Lucy? Hadley ne tranche pas : « l'écriture ne nous donne pas cela comme une explication absolue, mais dans le contexte de la relation qu'entretient Lurie avec Mélanie, on ne peut pas complètement l'écarter non plus<sup>120</sup> ».

Il faut enfin souligner que ce n'est pas seulement la comparaison des agresseurs, des victimes et des actes (sont-ils de même nature?) qui est interprétée dans ce parallèle : la comparaison opère aussi depuis le point de vue de David Lurie et il s'agit dans ce cas de comparer le rapport éthique qu'il construit vis-à-vis de Mélanie à celui qu'il vit à l'égard de sa fille Lucy — Mélanie étant souvent rapprochée de sa fille. C'est l'articulation que construit Marais dans sa lecture du roman à partir de la philosophie éthique de Lévinas. L'interrogation qui unit les deux événements porterait alors sur « l'éthique, c'est-à-dire la compassion ou le souci d'autrui qui conduit au respect de l'altérité d'autrui<sup>121</sup> ».

Outre cette interprétation des événements parallèles comme ceux qui soulignent les contradictions du personnage de David Lurie, la critique spécialiste se distingue par sa tendance à objectiver les deux épisodes (et plus largement les éléments du roman) comme des *discours*, les arrachant à la singularité de l'univers fictionnel. Il s'agit en particulier de l'intertexte du *plaasroman* (roman de la ferme) qui filtre l'espace rural de *Disgrâce*. Dès lors que cet intertexte est interprété, il désigne cet espace rural comme imaginaire afrikaner mythifié plutôt que comme espace extra-littéraire représentable<sup>122</sup>. Dans la même logique, Graham revendique une approche intertextuelle et discursiviste pour interpréter les épisodes de violences sexuelles. Il s'agit de cartographier dans le roman la présence de discours dont la valeur est politique en tant qu'ils prétendent dire la réalité : elle rattache le viol de Lucy à un « récit de la menace noire » (*black peril narrative*) très ancien, toujours présent dans l'espace médiatique contemporain, et la relation entre Lurie et Isaacs à un « récit de la menace blanche » qui le conteste en partie en mettant en avant l'exploitation historique des femmes noires par les hommes blancs, mais reste sous-tendu par une crainte du métissage et un silence sur les viols intraraciaux. Si pour Graham, « il est possible de soutenir que dans *Disgrâce* Coetzee subvertit le récit de la menace noire — en scénarisant simultanément ce

---

*op. cit.*, p. 158.

119. María Jesús LÓPEZ SÁNCHEZ-VIZCAÍNO, « Visitation. *Disgrâce* » [2011], *op. cit.*, p. 162. Sur le plan lexicologique, plusieurs critiques notent que les deux scènes sont aussi rassemblées par des mots communs (« thrust », « surprised », « intruder »), ce qui justifie la ressemblance. Voir notamment Mike MARAIS, « The Possibility of Ethical Action : JM Coetzee's *Disgrâce* », *Scrutiny*2, vol. 5, n° 1, janvier 2000, p. 57-63.

120. Tessa HADLEY, « J.M. Coetzee, *Disgrâce* » [2011], *op. cit.*, p. 44.

121. « the ethical, that is, compassion or care for the other which leads to a respect for the otherness of the other » (Mike MARAIS, « The possibility of ethical action » [2000], *op. cit.*).

122. Voir par exemple, Jerzy KOCH et Pawel ZAJAS, « J. M. Coetzee and his Foreign Reviewers » [2006], *op. cit.*

que Sol T. Plaatje a appelé “la menace blanche”<sup>123</sup> », il s’agit en dernière instance d’une question de réception.

### 3.3.3. La critique, l’instance du lecteur et l’effet politique du roman

Un dernier trait, en effet, de cette critique spécialiste, est son ancrage dans un mode d’interprétation qui réfléchit explicitement à l’interprétation des lecteurs·rices.

Cette réflexion s’appuie parfois sur une cartographie empirique de la réception, en particulier lorsque le discours critique universitaire met à distance d’autres interprétations, qu’il s’agisse des discours critiques publiés dans la presse ou des réactions d’étudiant·es avec lesquelles ces universitaires ont étudié le roman. Très souvent, ces enseignant·es-chercheurs·ses ont en effet explicitement discuté en classe l’adéquation du mot « viol » pour la relation entre Lurie et Isaacs<sup>124</sup>.

Cependant, le lecteur a aussi une existence plus théorique, qui permet à la critique de réfléchir en particulier à la façon dont le roman négocie la question idéologique : il s’agit de savoir quel effet vise le roman sur les attitudes ou les croyances de ses lecteurs·rices vis-à-vis de la violence sexuelle et d’en évaluer la valeur politique. Le discours critique est unanime sur un constat : *Disgrâce* est un roman qui ne propose pas dans son texte même un discours politique stabilisé aisément repérable — d’autant plus qu’il est polyphonique — et par cette absence accroît le rôle et surtout la responsabilité de ses lecteurs·rices dans la construction d’un sens politique. Mais comment déterminer alors la valeur politique du roman quant à la question du viol ?

Une première possibilité consiste à voir dans la problématisation de la question du viol une valeur en soi, dans la mesure où elle oblige les lecteurs·rices à formuler des questions dont la réponse est potentiellement complexe :

On laisse le·la lecteur·rice avec de nombreuses questions. Beaucoup d’éléments des débats sur le viol se retrouvent dans la discussion sur Mélanie. Quand est-ce qu’un rapport sexuel est un viol ? Qu’est-ce que le harcèlement sexuel et pourquoi les hommes refusent-ils de voir la question en face ? Pourquoi les femmes retournent-elles chez les hommes qui les ont violées ? Dans le viol, quelle est la part d’échec à exercer son libre-arbitre et quelle est la part de désir

123. Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 437.

124. Daniel Kiefer est l’un des rares à mettre à distance l’interprétation comme viol en désignant explicitement la lecture de ses étudiant·es, convaincu·es que Lurie viole Isaacs, comme une lecture trop littérale (Daniel KIEFER, « Sympathy for the Devil. On the Perversity of Teaching *Disgrace* », dans Bill McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and Teaching Coetzee’s Novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 268). Kim Middleton et Julie Townsend partent des difficultés d’enseignement du roman et des jugements divergents sur le personnage de Mélanie et rapportent certains arguments des étudiant·es (Kim MIDDLETON et Julie TOWNSEND, « Tenuous Arrangements : The Ethics of Rape in *Disgrace* », dans William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee’s novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 116-137). Kay Heath souligne que « la classe reste divisée » lors de la discussion sur l’adéquation du mot « viol » (Kay HEATH, « Reconciling Whiteness : *Disgrace* as Postcolonial Text at a Historically Black University », dans Laura Wright, Jane Poyner et Elleke Boehmer (dir.), *Approaches to Teaching Coetzee’s Disgrace and Other Works*, New York, The Modern Language Association of America, 2014, p. 171).

incontrôlable ? Qu'est-ce que rejeter la faute sur la victime implique ? Le viol, le harcèlement sexuel et la séduction sont présentés de la façon la plus problématisante possible<sup>125</sup>.

Middleton et Townsend apportent une réponse proche en privilégiant dans leur interprétation l'idée que le texte favorise une réflexivité sur les cadres interprétatifs de la violence sexuelle qui résulte de la lecture. En effet, elles voient dans l'écriture même de la scène une façon de convoquer un « script du viol » chez l'interprète puis de le déstabiliser : selon elles le texte fournit au début de la scène des éléments qui vont appeler pour ses lecteurs·rices un script dominant du viol avant de nous priver de ce que nous attendons dans ce script dominant, c'est-à-dire de marques de résistance active qui se couleraient aisément dans ce script dominant. Au contraire, c'est un autre langage, en particulier le langage mythologique de l'amour, vers lequel glisse le texte. La scène, en mettant en crise l'interprétation aisée apportée par le script dominant du viol, permet une prise de conscience de ces attentes et « de la façon dont [un système complexe de croyances imbriquées] conditionne notre lecture du roman, tout comme il peut conditionner notre rapport avec des scènes de viol dans le monde réel<sup>126</sup> ». C'est donc l'amorce d'une réflexion dont la portée politique se situe très clairement dans l'interprétation de violences sexuelles *réelles*.

Cependant, une telle compréhension de l'effet du texte doit affronter une difficulté évidente : la valeur politique privilégiée suppose que les lecteurs·rices produisent en toute liberté l'interprétation responsable dont on affirme en même temps qu'elle est appelée par le texte (ou qu'elle relève de l'intention d'auteur). Exercer sa responsabilité de lecteur·rice et produire une interprétation dont la valeur politique est douteuse revient alors... à avoir mal lu.

Cette difficulté apparaît en particulier lorsque Lucy Graham constate l'échec auprès d'une partie du public de la visée qu'elle assigne au texte. La visée du texte serait de mettre ses lecteurs·rices face à la nécessité de se prononcer personnellement, par le parallèle qu'il organise entre les deux événements : « Il semble que Coetzee, délibérément, appelle une sorte de procès où l'on demande au/à la lecteur·rice de décider si oui ou non cette rencontre constitue un viol par comparaison au viol de Lucy<sup>127</sup> ». Or tout en constatant qu'une partie

125. « The reader is left with numerous questions. Many aspects of disputes surrounding rape can be found in this discussion of Melanie. When is a sexual act rape ? What is sexual harassment and why do men refuse to confront it ? Why do women return to the men who have raped them ? How much of rape is a failure to exercise free will and how much of it is uncontrollable desire ? What does blaming the victim entail ? Rape, sexual harassment and seduction are presented as problematically as possible. » (Lianne BARNARD, « The politics of rape » [2013], *op. cit.*).

126. « The scene with David and Melanie indicates the complex interlocking system of these beliefs and the ways that they can disproportionately condition our reading of the novel, just as they can our interactions with scenes of rape in the real world » (Kim MIDDLETON et Julie TOWNSEND, « Tenuous Arrangements : The Ethics of Rape in *Disgrace* » [2009], *op. cit.*, p. 122).

127. « Deliberately, it seems, Coetzee has invited a trial of sorts, where the reader is called upon to decide whether or not this encounter qualifies as rape comparable to the rape of Lucy » (Lucy GRAHAM, *State of Peril* [2012], *op. cit.*, p. 147).

de la réception du roman privilégie le cadre interprétatif de la menace noire en suivant l'euphémisation par Lurie de la nature de sa relation avec Isaacs, Graham estime que le roman présente des éléments afin de prévenir « la myopie de certaines lectures <sup>128</sup> » : Graham pense en particulier à la méditation de Lurie qui suit sa conversation avec Lucy sur le viol. Lurie s'interroge alors sur l'esthétisation du viol dans la culture occidentale (en pensant à une peinture, *L'Enlèvement des Sabines*) et envisage que les conquêtes de Byron aient été elles aussi été violées <sup>129</sup>. Pour Graham, une partie de la réception échouerait donc à échapper à une interprétation dont le roman programmerait pourtant la critique.

On peut comprendre la proposition de Graham comme une façon de conserver au roman deux vertus : l'attribution de responsabilité aux lecteurs·rices dont il respecte l'intelligence plutôt que de se résoudre à la démonstration pesante, et pourtant la justesse politique de l'œuvre et de son auteur puisque les éléments textuels appellent la bonne lecture. On voit aussi ce qu'une telle position peut avoir de paradoxal.

Le mémoire de master qu'a consacré Rebekah Kendal à ce problème interprétatif, qui s'appuie largement sur le concept de « mythe sur le viol », perçoit avec acuité cette difficulté. D'un côté, la lecture du *texte* autorise apparemment à attribuer hypothétiquement les meilleures intentions à son auteur (autrement dit, l'auteur a voulu l'interprétation que je suis en train de réaliser puisque je la construis à partir du texte qu'il a écrit). Aussi le retour volontaire de Mélanie qui demande à passer la nuit chez Lurie après son possible viol trouve-t-il une explication par une hypothèse prudente sur l'intention auctoriale : « peut-être [Coetzee] souhaite-t-il montrer le processus par lequel beaucoup de viols sont occultés parce qu'ils ne correspondent pas au viol "typique" <sup>130</sup> ». De la même façon, l'écho entre les deux épisodes et le motif du viol collectif d'une femme blanche par plusieurs hommes noirs trouve une motivation comparable : « [Coetzee] dit quelque chose de la façon dont la société sud-africaine privilégie certains récits de viol contre d'autres <sup>131</sup> » (cette affirmation suppose, notons-le, de juger que le viol de Mélanie est socialement moins reconnu que celui de Lucy dans le roman). Pour Kendal, l'interprétation de l'agression de Mélanie comme viol est alors un pivot, essentiel au propos politique qu'elle propose de lire dans *Disgrâce* et auquel elle donne le statut d'intention d'auteur :

Si je vois le viol de Lucy comme le seul viol du roman, alors il semblerait que Coetzee se contente de reproduire ou cautionne un mythe qui rend confuse notre manière de nous représenter les violeurs et par conséquent le problème du viol dans ce pays. [...] Si le·la lecteur·rice comprend la

128. « the blindness of certain readings » (Lucy GRAHAM, « Reading the Unspeakable » [2003], *op. cit.*, p. 441).

129. J. M. COETZEE, *Disgrâce* [1999], *op. cit.*, p. 202. Pour le texte original : J. M. COETZEE, *Disgrace* [1999], *op. cit.*, p. 160.

130. « perhaps [Coetzee] wishes to demonstrate the process whereby many rapes become obscured because they do not fit the profile of textbook rape » (Rebekah KENDAL, « Not rape, not quite that ». *An exploration of the rape narratives* [2006], *op. cit.*, p. 40).

131. « [Coetzee] is making a statement about how South African society privileges certain rape narratives over others » (*Ibid.*, p. 51).

subtilité et fait le lien, alors *Disgrâce* apporte une critique stimulante d'un ensemble de mythes sur le viol. [...] Mais si, au contraire, le-la lecteur-riche échoue à faire ce lien, alors le texte se présente comme une validation de ces mêmes mythes<sup>132</sup>.

On pourrait nuancer ce statut charnière de l'interprétation du viol — j'ai essayé de montrer que primaient la politisation de la relation et le maintien de l'épisode de la visite dans l'espace conceptuel de la violence sexuelle — mais Kendal fait parfaitement ressortir le paradoxe : l'attribution au texte et à son auteur d'intentions politiquement légitimes (aux yeux de Kendal) présuppose un-e lecteur-riche possédant les mêmes positions politiques. De ce fait, d'un point de vue féministe, la valeur politique de l'œuvre et de sa lecture sont tout à fait réversibles dans la mesure où elles ne feront après tout que confirmer des croyances préexistantes.

---

De l'ellipse complète à la scène la plus détaillée, l'action narrative n'est pas interprétée grâce aux mêmes procédures mais le dissensus interprétatif demeure entre les interprètes qui voient dans la fiction des violences sexuelles et celles et ceux qui s'y refusent ou n'y songent pas.

Cette polarité principale ne doit pas masquer d'importantes variations secondaires que l'exploration du discours critique de type universitaire a permis de mettre plus précisément en exergue autour des problématiques de l'ellipse et des métareprésentations. Les séries d'inférences sur lesquelles s'appuie une même catégorisation globale convergent souvent (tout le monde cite *un peu* les mêmes passages) mais peuvent révéler des points de désaccord aigus — pensons à la lecture ou non d'un véritable plaisir sexuel pour Cécile dans *Les Liaisons dangereuses* ou bien à la différence qu'il y a entre un viol commis pendant le sommeil de Tess ou en tirant parti de son incompréhension des gestes sexuels. Elles peuvent reposer sur des séquençages très différents d'une scène ou d'une ellipse, tantôt prise d'un seul tenant, tantôt envisagée en plusieurs temps. Elles peuvent envisager une phrase comme une assertion directe sur le *storyworld* fictionnel ou bien la lire comme la représentation d'un personnage, et choisir ou non d'intégrer cette représentation à sa propre construction du monde narratif (est-il vrai dans la fiction que Mélanie « ne résiste pas »?). Elles peuvent enfin évaluer très différemment la façon dont l'œuvre ou l'auteur se positionne vis-à-vis de l'événement en question, tout en le caractérisant de façon identique.

Malgré cette complexité, affleurent toujours bien en arrière-plan des désaccords fondamentaux sur ce qui constitue ou non un viol bien au-delà du monde fictionnel, et plus

---

132. « If one regards the rape of Lucy as the only rape in the novel, then it would seem that Coetzee is either simply reproducing or endorsing a myth which obscures the way in which we think about rapists and consequently the problem of rape in this country. [...] If the reader understands the subtlety and makes the connections then *Disgrace* provides a thought-provoking critique of a number of myths about rape. [...] If, on the other hand, the reader fails to make the connections, the text reads as an endorsement of the very same myths. » (*Ibid.*, p. 52-54).

largement sur les normes de genre et les normes érotiques. Même si les critiques universitaires en particulier semblent peu enclins à admettre cet arrière-plan, à l'exception notable des critiques féministes qui au contraire tendent plutôt à le revendiquer, les interprétations sont traversées de présupposés dont l'explicitation éclaire la portée de la relation la plus « professionnelle » à la fiction. Là encore cependant, la polarité conserve une complexité interne : des interprètes peuvent parler de viol mais dire en même temps que la victime y consent parce qu'elle n'a pas assez résisté, juger très sévèrement le pédophile mais épouser la condamnation morale que celui-ci fait de sa victime (pas si innocente), maintenir de façon allusive un entre-deux (« presque violée », « viol / séduction »), ne pas en parler mais mettre en exergue de façon critique les inégalités de genre en jeu, etc.

Les critiques professionnel-le-s de la sphère universitaire se distinguent par leur volonté de discuter d'abord des significations de l'œuvre dans son ensemble, plutôt que de ce qui compose le monde fictionnel. L'erreur serait de penser que la construction de ce monde fictionnel ne sous-tend pas en permanence, avec toute sa variabilité, des significations qui restent donc indexées sur celui-ci. Que tel événement dans le monde fictionnel constitue ou non une violence sexuelle peut parfois significativement orienter vers une proposition ou détourner d'une autre en créant de nouvelles cohérences ou de nouvelles incohérences dans le texte — même si, à nouveau, systématiser cette remarque serait excessif.

D'une façon générale, on a aussi affaire à un discours critique qui va chercher à faire « marcher » le texte le mieux possible<sup>133</sup>, souvent en attribuant à l'auteur que l'interprète imagine les meilleures intentions possibles — la critique féministe constituant cependant une exception. Ce point est important car il conditionne l'attitude que l'interprète adoptera vis-à-vis d'autres interprétations antagonistes et inacceptables : à qui la faute ? Lorsque l'émerveillement face à des interprétations parfaitement opposées verse dans un relativisme trop intenable, on peut confiner l'adversaire au contresens en se réclamant du texte et de l'auteur, ou bien il faut accepter de reprocher à l'auteur d'avoir produit une œuvre qui laisse ouverte la possibilité de telles lectures. La réception de *Lolita* semble s'être résolument rangée du côté de la première option avec sa canonisation, mais les choses étaient bien moins claires quand il s'agissait encore d'un best-seller de littérature contemporaine<sup>134</sup>. *Disgrâce*, plus récent en dépit du prix Nobel, présente ainsi une difficulté moins aiguë mais proche (à partir d'une technique narrative différente) et ne bénéficie pas d'un auteur aussi

133. Dans l'absolu, cette façon de lire n'a pas *nécessairement* besoin de présupposer que l'œuvre elle-même est cohérente et que cette cohérence en fait la valeur. Une théorie qui définit d'abord le texte comme une série d'accidents et de différences, comme le fait Michel Charles, appelle pourtant une méthode de lecture qui passe par une hypothèse unificatrice laissant « le moins de restes possible », étant entendu qu'il y *aura* un reste (Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 135).

134. En témoigne le jugement très paradoxal de Booth sur *Lolita* pour qui Nabokov doit être tenu responsable des mauvaises lectures de *Lolita* (Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* [1961], *op. cit.*, p. 389-391). Sur les paradoxes de l'analyse de Booth, voir James PHELAN, « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita* » [2007], *op. cit.*

enclin que Nabokov à corriger les contresens sur les plateaux télévisés pour rassurer sur ses louables intentions.

Parce que la critique de la sphère universitaire a plutôt pour règle de chercher l'interprétation qui montre l'œuvre sous son jour le plus réussi possible, il est très rare dans le corpus de réception étudié que l'interprétation de violences sexuelles fasse véritablement dysfonctionner la lecture. On n'en a vu que deux exemples : le jugement d'Yves Le Hir sur les invraisemblances des *Liaisons dangereuses* et celui de Laura Claridge sur le manque d'unité interprétative de *Tess d'Urberville*, le viol suggéré entrant pour elle en conflit avec le projet critique de Thomas Hardy sur la pureté de la sexualité et avec tout un autre pan du texte.

C'est cette interrogation que je voudrais maintenant poursuivre dans le chapitre suivant et à travers des discours beaucoup plus profanes et évaluatifs : est-ce que, dans certains cas, interpréter des violences sexuelles peut véritablement menacer l'expérience de la fiction, le plaisir pris à investir l'œuvre ou son appréciation globale ?





---

# Interpréter un viol peut-il détruire un récit ? L'expérience du public devant *Garçon d'honneur*

---

Nous n'avons jusqu'ici qu'effleuré une question centrale : celle l'interaction entre l'interprétation des violences sexuelles et l'expérience du récit de fiction. Dans le chapitre 3, nous avons vu que la mise en scène féministe de la conscientisation associait souvent un écart d'interprétation à une évolution de l'expérience marquée par la déception (voir *supra*, p. 311-318) ; nous avons également rencontré dans le discours féministe l'idée que certains effets esthétiques pouvaient faire écran à la perception des violences sexuelles (voir *supra*, p. 265).

C'est cette question de l'expérience esthétique de la fiction que je propose d'approfondir dans ce chapitre et dans le suivant. Je m'intéresserai à deux grands types d'effets esthétiques essentiels dans cette expérience : à un niveau fondamental tout d'abord, l'immersion fictionnelle telle que l'a conceptualisée Jean-Marie Schaeffer, comme une expérience de représentation d'un monde imaginé et d'attention envers celui-ci, qui se différencie cependant de l'illusion par un principe de feintise partagée (on sait bien que c'est faux)<sup>1</sup>. Ce qui

---

1. Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

m'intéresse dans la théorisation de Schaeffer, c'est le fait d'envisager l'immersion fictionnelle comme une condition de réussite ou d'échec d'une fiction plutôt que comme un aspect secondaire de la réception :

Pour qu'une fiction « marche », nous devons voir le paysage (peint), assister au hold-up (filmé), (re)vivre la scène de ménage (décrite). Et la façon dont nous décrivons l'échec d'une fiction — « Impossible d'entrer dans ce film », « C'est un récit qui ne prend jamais », « Ce personnage n'existe pas », ou encore, « Le portrait est sans la moindre vie » — est tout aussi révélatrice de ce rôle central rempli par l'immersion<sup>2</sup>.

À côté de ce phénomène fondamental qui consiste à faire « comme si » le monde fictionnel existait sans être dupe, je voudrais m'intéresser à l'ensemble des affects produits dans l'interaction avec le texte. Là aussi, je pars du principe que les affects constituent un aspect essentiel de l'expérience esthétique, qu'ils ne surgissent pas aléatoirement mais se combinent, s'équilibrent et s'éprouvent à l'intérieur de cadres qui leur donnent une cohérence et du sens<sup>3</sup>.

Que les violences sexuelles fictionnelles engagent les affects de réception semble presque trop évident, au point où l'on en oublie souvent de problématiser ce lien, de le remettre à sa juste place et de préciser quels affects exactement sont en jeu : de cet écueil relève par exemple l'idée que l'interprétation de violences sexuelles équivaut à l'injection d'affects traumatiques<sup>4</sup>. Sans discuter ici la polysémie même du terme de trauma, j'estime qu'une telle équivalence crée une double zone d'ombre : d'un côté, sur les multiples affects non traumatiques que l'on peut aisément associer aux violences sexuelles (le déplaisir, le malaise, l'inconfort, le sentiment d'injustice, l'indignation, la compassion, la colère, l'antipathie par exemple) ; de l'autre, sur les aspects plus cognitifs qu'affectifs de cette réception, aspects que l'on gagne à distinguer dans l'analyse pour mieux les articuler.

C'est la raison pour laquelle j'ai volontairement laissé de côté jusqu'ici cette dimension affective. Cela ne signifie pas que catégorisation, jugement axiologique et affects ne soient pas étroitement intriqués, mais les traces de réception étant produites dans des espaces discursifs qui imposent leurs registres, censurant ou accentuant tel ou tel aspect, on a pu rencontrer de nombreuses traces de réception où la catégorisation n'était pas accompagnée par l'expression d'affects : sur Wikipédia par exemple, l'irruption d'affects transgressait clairement les normes de contribution et restait donc rare. D'autres espaces de réception favorisent au contraire l'expression d'affects, comme on le verra, et constituent à cet égard des sources précieuses pour mieux comprendre leur lien à l'interprétation. En effet, on peut penser que si des affects négatifs sont associés à l'interprétation de violences sexuelles<sup>5</sup>,

---

2. *Ibid.*, p. 179.

3. Carl PLANTINGA, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley (Californie), University of California Press, 2009, p. 95.

4. Hélène MERLIN-KAJMAN, « Enseigner avec civilité ? Trigger warning et problèmes de partage de la littérature », *Transitions. Littéarité*, n° 4, 3 mars 2018.

5. Une telle association constitue une norme aujourd'hui lorsque l'on convoque la catégorie des violences

ils risquent d'entrer en conflit avec les affects plus positifs traditionnellement associés à la sexualité, à la séduction, à l'amour ou à la formation d'une famille.

Longtemps mis en sourdine dans la théorie narrative, les affects de réception bénéficient désormais d'une légitimité renouvelée, comme le souligne Raphaël Baroni :

non seulement l'analyse des œuvres populaires est redevenue légitime, mais c'est également l'analyse des effets esthétiques autrefois jugés commerciaux (notamment l'immersion, l'identification, l'empathie, le suspense et d'une manière générale, l'ensemble des passions littéraires) qui est redevenue légitime<sup>6</sup>.

Une telle transformation, rappelle Baroni, est évidemment tributaire de l'intégration par la théorie du récit des questions formulées par la théorie de la lecture, mais aussi de son intérêt plus récent pour la question éthique<sup>7</sup>. Ce dernier point est essentiel et suggère qu'une analyse des affects sera toujours aussi une analyse de l'axiologie dans la réception. Dans un ouvrage comme *The Company We Keep* de Wayne Booth, contribution importante d'un théoricien du récit à la théorisation de la critique éthique, le lien entre axiologie et affects est évident quoique trop peu commentée. C'est l'axiologie et non la dimension affective que théorise Booth, mais la dimension affective de la réception est *in fine* ce qui est presque tragiquement en jeu. Au souvenir ancien de la colère incomprise de son collègue africain-américain Paul Moses qui décide celui-ci à ne plus enseigner *Huckleberry Finn*, relatée au tout début de l'ouvrage<sup>8</sup>, répond en effet la remémoration d'émotions précises de réception que Booth a progressivement perdues en discutant avec des lectrices (ou sous l'influence plus diffuse de la critique féministe) : le plaisir enthousiaste pour l'agression sexualisée de l'infirmière Ratched dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou* et la franche hilarité face à l'humiliation que fait subir Panurge à la dame de Paris qui a repoussé ses avances chez Rabelais<sup>9</sup> sont autant d'émotions perdues à jamais. De cette façon, Booth ne cesse d'affirmer la capacité de la réflexion axiologique à « détruire » – détruire « une histoire », « un poème », « le plaisir » ou encore les « présents inestimables » que sont les œuvres – tout en concluant que la seule alternative pour un-e lecteur-ricer serait de se transformer en « blob »<sup>10</sup>.

Les affects produits en réception, de surcroît, sont intégrés aux procédures d'évaluation éthique que décrit et prescrit Booth et en constituent même l'aspect le plus important :

---

sexuelles, mais on peut raisonnablement penser qu'il s'agit d'une évolution récente et que cela n'exclut pas que les violences sexuelles, identifiées et interprétées comme telles, continuent de susciter des affects plus positifs (le rire, l'excitation...) dans certains espaces et certains registres.

6. Raphaël BARONI, « Narratologique », dans Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 269.

7. *Ibid.*

8. Tel que Booth raconte l'épisode déjà ancien, c'est l'incapacité de Paul Moses à amener les étudiant-es à partager sa colère qui constitue le problème. Je ne pense pas que ce soit, comme l'affirme Sophie Rabau, une question de rapport théorique au texte qui aurait rendu inenvisageable toute lecture critique et minoritaire (Sophie RABAU (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2012).

9. Wayne BOOTH, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley (Californie), University of California Press, 1988, p. 76, 411.

10. *Ibid.*, p. 380, 414, 458-459.

Les opinions proférées sur les femmes ne nous disent rien tant que nous ne nous demandons pas : qui les profère ? dans quelles circonstances ? avec quel ton ? comment d'autres propos nuancent-ils ces opinions ? et la question la plus importante : comment y réagissons-nous émotionnellement, localement et globalement<sup>11</sup> ?

C'est pourquoi il faudra mettre en évidence les procédures axiologiques qui sous-tendent la qualité affective de l'expérience. Cela suppose en particulier de cerner les procédures qui font passer d'une condamnation d'un acte fictionnel (interprété comme un viol) à l'interprétation des normes de l'œuvre elle-même et au jugement porté sur l'œuvre, d'une perspective diégétique à une perspective rhétorique. Où se joue la dimension affective de l'expérience dans ce processus ?

Pour cela, je souhaiterais aussi dans ce chapitre questionner, vis-à-vis de l'expérience esthétique et des affects, le rôle des catégories génériques. Une telle approche ramène à l'importance que donne Jauss au genre dans sa théorisation de la réception : l'expérience préalable d'un genre constitue l'un des trois paramètres principaux de son concept d'horizon d'attente<sup>12</sup>. Tout l'intérêt du concept est d'échapper à une approche psychologique et exclusivement subjective de la réception en resituant la réception à l'intérieur d'expériences esthétiques antérieures largement partagées, et donc dans une intersubjectivité. La question générique me semble donc particulièrement pertinente pour interroger les affects, trop souvent réduits à la subjectivité et à l'expérience individuelle, dans leur dimension collective<sup>13</sup>. Cela suppose d'envisager le genre comme un horizon d'attente d'une certaine configuration d'affects dans l'expérience esthétique. Cependant, il me semble utile d'envisager plus clairement que ne le fait Jauss le genre comme une catégorie construite en réception au moins autant qu'un ensemble de propriétés textuelles objectivables : le genre est une hypothèse interprétative produite en amont, pendant et après l'expérience de lecture ou de visionnage, qui peut être rectifiée, démentie ou maintenue. En cela, le genre contribue à orienter et rendre intelligibles les affects éprouvés lors de cette expérience selon des configurations conventionnelles.

En faisant l'hypothèse qu'un récit de fiction fonctionne en organisant des affects autant qu'en organisant des événements ou des significations, il devient ainsi possible de s'interroger sur l'incidence de l'interprétation de violences sexuelles sur ces affects, comme sur l'incidence des affects attendus sur l'interprétation (ou non) de violences sexuelles. Une telle interprétation est-elle susceptible de faire gravement dysfonctionner l'œuvre en produisant des affects qui ne sont plus intégrables dans la configuration générique souhaitée ?

Pour répondre à cette question, je propose de revenir sur le film *Garçon d'honneur* d'Ang

11. « Propositions *about* women can tell us nothing, then, until we ask : Who utters them ? In what circumstances ? In what tone ? With what qualification by other utterances ? And, most important of all : What is the quality of our emotional response, point by point and overall ? » (*Ibid.*, p. 399).

12. Hans Robert JAUSS, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1974], Claude Maillard (trad.), dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 2005, p. 54.

13. Voir à ce propos la notion d'« émotions de masse » dans Carl PLANTINGA, *Moving Viewers* [2009], *op. cit.*

Lee, une œuvre cinématographique pour laquelle le débat interprétatif a été établi et rapidement analysé. À partir de l'étude des historiques Wikipédia (voir *supra*, p. 50), j'avais mis en évidence la caractérisation variable d'une scène sexuelle du film suivie d'une ellipse : celle où Wei-Wei, qui devient l'épouse de Wai-Tung (le propriétaire de son appartement, homosexuel) dans le cadre d'un mariage blanc, initie un contact sexuel avec son mari au terme de la grandiose cérémonie de mariage qui les a conduits ensemble nus dans leur lit de noces. Wei-Wei tombant enceinte à la suite de cet épisode, l'élision d'un rapport sexuel ne faisait pas de doute. Pourtant, les interprètes restaient en désaccord sur sa dimension contrainte ou consentie, même s'il était évident pour tout le monde que Wei-Wei avait bien l'initiative. Quelles sont les conséquences de la première interprétation pour l'expérience esthétique des spectateurs-rices ?

## 1. Tour d'horizon critique et problématisation de la réception de *Garçon d'honneur*

Un des intérêts du cas de *Garçon d'honneur* réside dans l'importance relative de ce film dans l'histoire des représentations de l'homosexualité au cinéma<sup>14</sup> — bien qu'il soit compliqué de parler de cinéma issu de la communauté gay pour ce film « *so queer yet so straight*<sup>15</sup> », comme le caractérise William Leung en confrontant sa thématique à son esthétique. Cela a deux conséquences : d'une part, le film est notamment reçu par un public gay ou plus largement LGBT pour qui la représentation d'un couple d'hommes au cœur d'une fiction cinématographique — plus rare au moment de la sortie du film mais toujours minoritaire aujourd'hui — constitue un point d'intérêt investi d'attentes fortes ; d'autre part, il s'agit du seul cas de notre corpus qui engage l'interprétation d'un acte initié par une femme sur un homme réticent — homme avec lequel elle a certes un lien (le mariage) mais qu'on sait et qu'elle sait pleinement engagé affectivement et sexuellement dans sa relation avec Simon, son compagnon.

Il n'est pas étonnant au regard de ces caractéristiques — auxquelles il faut ajouter l'articulation entre sexualité et race puisque Wai-Tung est un immigré taïwanais vivant aux États-Unis avec un compagnon blanc — que les articles universitaires en études cinématographiques consacrés à *Garçon d'honneur* formulent unanimement des questionnements

---

14. À titre d'exemple, on en voit un court extrait dans le documentaire de 1995 *The Celluloid Closet* qui le cite parmi les représentations progressistes les plus récentes (Rob EPSTEIN et Jeffrey FRIEDMAN, *The Celluloid Closet*, Home Box Office (HBO), Channel 4, ZDF/Arte, 1996, 1h42m).

15. William LEUNG, « So Queer Yet So Straight : Ang Lee's *The Wedding Banquet* and *Brokeback Mountain* », *Journal of Film and Video*, vol. 60, n° 1, 2008, p. 23-42. La caractérisation n'est pas péjorative chez Leung qui estime qu'Ang Lee réunit « le meilleur des deux mondes ». Dans son article, l'expression s'applique aussi au plus célèbre *Secret de Brokeback Mountain* qu'Ang Lee réalise douze ans plus tard.

ancrés dans une perspective *queer*<sup>16</sup>. Ces commentaires interrogent donc largement le rapport de *Garçon d'honneur* aux normes sexuelles et sociales. Les effets esthétiques et affectifs ne sont pas absents de la discussion, bien qu'ils n'en constituent pas le cœur<sup>17</sup>. Les critiques soulignent d'abord la profonde ambivalence qui travaille *Garçon d'honneur*, ambivalence entre le classicisme formel et la thématique *queer*, ambivalence surtout d'une résolution apportée par le conservatisme du père plutôt que par une logique de libération homosexuelle<sup>18</sup> : l'acceptation de Simon comme gendre par le père de Wai-Tung constitue en effet une résolution conditionnée par la contrainte au silence familial sur l'homosexualité du couple<sup>19</sup> et la réinscription de Wai-Tung dans l'ordre hétérosexuel d'une procréation intraraciale<sup>20</sup>. Dans cette perspective, Dariotis et Fung suggèrent dès 1997 que la scène sexuelle peut légitimement être caractérisée comme le viol de Wai-Tung par Wei-Wei, mais cette proposition, parfois rapportée par d'autres critiques<sup>21</sup>, reste assez isolée.

Cette caractérisation, chez Dariotis et Fung, s'inscrit dans l'interprétation du personnage de Wei-Wei sous forme d'un paradoxe dans son rapport aux normes : son agressivité sexuelle transgressive la ramène paradoxalement à une situation normative de domesticité par la maternité<sup>22</sup>. Whitney Crothers Dilley présente cette interprétation en insistant davantage de son côté sur le coût de la mascarade du mariage pour Wei-Wei, isolée par le mensonge et qui voudrait par ce rapport sexuel rendre le faux mariage authentique. Juliette Ledru inscrit le rapport sexuel, qu'elle estime accepté, dans la continuité d'une performance obligatoire d'hétérosexualité dans la mise en scène du mariage dont les protagonistes perdent le contrôle<sup>23</sup>. Le cadre théorique *queer* fait voir au contraire à Gordon Pon dans ce rapport sexuel une façon de déstabiliser des identités sexuelles figées et binaires<sup>24</sup>

16. Cela s'explique aussi, naturellement, par l'importance des études cinématographiques dans le corpus théorique *queer* si l'on pense par exemple à l'importance des textes de Teresa de Lauretis.

17. C'est le cas pour la perspective de Leung, qui entend bien « straight » dans un sens formaliste.

18. William LEUNG, « So Queer Yet So Straight » [2008], *op. cit.*

19. Juliette LEDRU, « Queer and Asian : Redefining Chinese American Masculinity in *The Wedding Banquet* (Ang Lee, 1993) and *Red Doors* (Georgia Lee, 2006) », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2 et 3, novembre 2019.

20. Wei Ming DARIOTIS et Eileen FUNG, « Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee », dans Sheldon Hsiao-peng Lu (dir.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu (Hawaï), Université of Hawai'i Press, 1997, p. 187-220.

21. Whitney Crothers DILLEY, « Transgressing Boundaries of Gender and Culture in *The Wedding Banquet* » [2007], dans *The Cinema of Ang Lee. The Other Side of the Screen*, Londres / New York, Wallflower press, 2015, p. 59-68.

22. Wei Ming DARIOTIS et Eileen FUNG, « Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee » [1997], *op. cit.*

23. « Could it be this pressure of heteronormativity that nevertheless led Wai Tung to play the part of the joyful groom to the point of ending drunk during the banquet? During the wedding night, Wei Wei, attracted to Wai Tung, makes a first move to which the young man is not indifferent, and the two inebriated protagonists have sex, which will result in an unexpected pregnancy. » (Juliette LEDRU, « Queer and Asian » [2019], *op. cit.*).

24. « by the film's end Wing Tai made love to both Simon and Wei-Wei, thereby destabilizing the social categories of heterosexual and homosexual and eluding a stable identity category premised on rigid notions of

– commentaire très marqué par la critique *queer* du figement des identités, y compris d'une identité homosexuelle essentialisée.

Si elles caractérisent tantôt l'épisode comme transgression ou subversion des normes, tantôt comme une reconduction qui parfait la performance hétéronormative, ces analyses ne disent pas grand-chose de l'effet de la scène en termes affectifs et esthétiques. L'enjeu que je souhaiterais poser est celui du lien entre le nœud évident que constitue le rapport sexuel qui a lieu entre Wai-Tung et Wei-Wei d'une part et le dénouement de l'intrigue d'autre part : le projet co-parental avec Wei-Wei permet à la fois la réconciliation du couple que forment Simon et Wai-Tung et le départ des parents assurés d'une descendance.

Or il faut questionner ce fonctionnement nœud / dénouement à l'intérieur d'une polarité générique qui structure la réception de *Garçon d'honneur* : la comédie d'un côté, le (mélo)drame de l'autre. Selon que les spectateurs·rices cherchent à structurer les événements comme une intrigue qui répond à l'un ou l'autre genre, les attentes ne seront peut-être pas tout à fait les mêmes. Pour Ang Lee, cette polarité est culturelle et divise le public du film : le public occidental percevrait d'abord ce qui est drôle et émouvant dans le film tandis que le public asiatique qui connaît la tradition du mélodrame chinois des années 1940 et 1950 serait beaucoup plus sensible à ce qui fait mal. Cette polarité est à l'œuvre dans la façon dont Ang Lee décrit la résolution de son film : « Le *happy end* est un mythe. Sous la surface, c'est très triste et mélancolique (*sentimental*), à cause de tout ce à quoi chacun·e doit renoncer pour obtenir le *happy end*<sup>25</sup>. » Mais l'ensemble du public dispose-t-il des cadres génériques qui donneraient une cohérence esthétique à une telle réversibilité du *happy end*? L'évaluation axiologique de l'épisode de la nuit de noces joue-t-elle alors un rôle dans l'acceptabilité de la résolution?

Pour répondre à cette question, deux remarques supplémentaires sont nécessaires : premièrement, on verra qu'une partie du public occidental, qu'il interprète ou non la nuit de noces comme un viol, structure en fait bien le film à partir d'un basculement de la comédie vers le drame. L'enjeu serait alors de savoir si la résolution parvient à réintégrer les parties les plus dramatiques comme le nœud d'une comédie dont on obtient la fin heureuse, ou si le drame l'emporte et se maintient. Deuxièmement, la fonction que peut prendre chaque événement dans l'intrigue et à l'intérieur d'une esthétique génériquement déterminée dépend d'équilibres affectifs et axiologiques dont les déterminants culturels et idéologiques sont

---

sexual orientation » (Gordon PON, « The Art of War or the Wedding Banquet? Asian Canadians, Masculinity, and Antiracism Education », *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, vol. 25, n° 2, 2000, p. 139-151).

25. « The happy ending is a myth. On the bottom it's very sad and sentimental, because everybody has to give up so much to get the happy ending. » (Ang LEE, « The New Face of Taiwanese Cinema : An Interview with Ang Lee, Director of *The Wedding Banquet* », entretien réalisé par Chris Berry, 1993, Metro cité dans Ang LEE, *Ang Lee : interviews*, Karla Rae Fuller (dir.), Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, 2016, p. 5).



majeurs : je m'intéresserai de mon côté au rôle de l'éthique sexuelle et relationnelle, mais on ne peut écarter du tableau d'ensemble le rapport des spectateurs·rices à l'homosexualité et surtout à la dissimulation de l'homosexualité.

À ces enjeux génériques s'ajoute de façon plus secondaire l'enjeu esthétique de la vraisemblance, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer d'exigences axiologiques ou idéologiques. Les articles universitaires et les entretiens avec le réalisateur rendent compte de manière indirecte de critiques formulées à l'encontre de la scène de la nuit de noces, critiques dans lesquelles cette tension entre demande de vraisemblance et positionnement idéologique est palpable : la scène est lue comme une forme de conversion invraisemblable d'un jeune homme gay à une sexualité hétérosexuelle, qui se présenterait de surcroît par le biais des mots de Wei-Wei (« I'm going to liberate you<sup>26</sup> ») comme une forme de libération. Très manifestement, cela pose à une partie du public simultanément un problème de vraisemblance et un problème idéologique : Ang Lee répond en effet en entretien à ces critiques dont nous n'avons qu'une connaissance indirecte à la fois en réaffirmant la vraisemblance de la scène (« Ils sont ivres et désorientés par la cérémonie. Une relation hétérosexuelle (*cross-sex sexuality*) n'est pas complètement impossible<sup>27</sup> ») mais en rappelant la suite de l'intrigue pour écarter fermement toute adhésion du film à une quelconque idée de conversion sexuelle (« Ce qui est important, c'est qu'il reste gay. Il faut lire cette scène comme un accident<sup>28</sup> »).

Peut-on alors trouver dans un corpus de réceptions ordinaires des traces plus directes et précises des problèmes que soulève cette scène pour ses spectateurs·rices ?

## 2. Autres interprétations, autres problèmes : trois critiques de la nuit de noces

Bien qu'interpréter comme un viol la nuit de noces du mariage de Wai-Tung et Wei-Wei dans *Garçon d'honneur* puisse créer un dysfonctionnement esthétique, l'étude de commentaires profanes qui critiquent cette scène montre que d'autres cadres interprétatifs de cette scène peuvent être à l'origine d'un tel dysfonctionnement. Je confronterai pour cela trois

26. La phrase de Wei-Wei, interprétée par une partie du public comme une intention de conversion sexuelle, est plus aisément interprétable par un public taïwanais comme une allusion à la prétention de la Chine, dont est originaire Wei-Wei, de libérer Taïwan, dont est originaire Wai-Tung (Emanuel LEVY, « Cross-Cultural Satirist — Ang Lee », dans *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, 1999, p. 335).

27. « They're drunk, they're confused by the ceremony. Cross-sex sexuality is not that impossible » (note de production de *Garçon d'honneur*, citée par Emanuel LEVY, *Ibid.*).

28. « The real point is that he stays gay. It should be read as a mishap » (*Ibid.*). Si la relation entre Wai-Tung et Simon se dégrade après la nuit de noces, on les montre peu après cet épisode rentrer chez eux en s'embrassant et en se déshabillant l'un l'autre.

commentaires critiques profanes qui tiennent cette scène responsable d'un échec esthétique mais qui divergent dans leur caractérisation de la scène.

Sur la base de données cinématographiques IMDb, qui accueille également des critiques de spectateurs-rices, deux commentaires présentent ainsi des similarités : d'une part, ils sont de la main de membres qui consacrent une grande partie de leur activité de recension à des films centrés sur des relations gays ; d'autre part, ces deux commentaires estiment que quelque chose dysfonctionne dès lors que Wai-Tung *cède* aux avances sexuelles de Wei-Wei. Leur formulation du problème, toutefois, n'est pas identique.

## 2.1. Un personnage gay qui réagit de façon invraisemblable

Pour jkdrummond, très critique du film (il lui a attribué la note de 5/10<sup>29</sup>), la scène, pourtant au cœur de l'intrigue, pose un problème de vraisemblance psychologique qu'il explique par une forme d'ignorance problématique de la part du scénariste et réalisateur. La réaction de Wai-Tung n'est tout simplement pas crédible pour quelqu'un qui connaît quelque chose à l'expérience réelle des hommes gays :

L'événement central pour faire avancer l'intrigue (SPOILER : i.e., Winston Chao qui consent (*acquiescing*) lorsque May Chin sollicite de manière extrêmement gênante une relation physique – FIN DU SPOILER) n'a pu être écrit et filmé que par quelqu'un qui n'a pas la moindre idée de la façon dont pratiquement n'importe quel homme gay réagirait s'il était pris dans une telle situation. Par conséquent, je pense qu'on peut dire, sans être injuste, que l'intrigue DANS SON ENSEMBLE est fondée [...] sur une hypothèse erronée<sup>30</sup>.

jkdrummond évoque peu sa propre réception, mais la lecture rhétorique adoptée ici indique clairement ce qui ne fonctionne pas dans son expérience du film. Le problème de vraisemblance localisé dans une seule scène affecte négativement l'ensemble de l'expérience en raison de la place qu'elle paraît avoir dans l'intrigue : le raisonnement s'appuie donc sur un geste interprétatif qui assigne une fonction aux événements narratifs. Enfin, l'ensemble de la critique repose sur une première décision interprétative au niveau littéral : Wai-Tung accepte les avances de Wei-Wei qu'il aurait pu repousser.

---

29. La moyenne des notes sur IMDb est de 7,6/10.

30. « THE central incident that drives the plot forward – (SPOILER : i.e., Winston Chao's acquiescing to May Chin's extremely importunate eliciting of a physical relationship – ES) – could only have been written and directed by someone who doesn't have clue one about how virtually any gay man caught up in that kind of situation is going to react. Therefore, I do not think it unfair to opine that the ENTIRE plot is based [...] on a false presumption. » (JKDRUMMOND, « A Minority Opinion : Deeply Flawed Film! », sur *IMDb*, 6 mars 2005). jkdrummond formule une deuxième critique : les compromis imposés aux personnes homosexuelles par des environnements culturels contraignants ne prêtent pas à rire, puisqu'ils les rendent d'abord malheureuses.

## 2.2. Une infidélité qui discrédite la relation entre Simon et Wai-Tung et le dénouement

Dans son commentaire, jaroslaw99 commence par dire le plaisir qu'il a pris à voir le film — auquel il a donné la note de 8/10 — mais avec une réserve importante qu'il formule après avoir résumé l'intrigue jusqu'à l'épisode où « Wei-Wei abuse de la faiblesse (*takes advantage*) de Wai-Tung, qui est ivre, et tombe enceinte ». Malgré tout, jaroslaw99 ne parle pas de viol et sa réserve repose sur l'hypothèse qu'un Wai-Tung véritablement attaché à Simon par une relation durable et épanouissante — comme le suggère tout le reste du film — « aurait été capable de repousser les avances de Wei-Wei » ou tout au moins en aurait immédiatement parlé à son conjoint.

Que Wai-Tung cède n'est plus incohérent avec une orientation sexuelle qui définirait son identité et exclurait toute attirance pour une femme, mais incohérent avec la qualité et la crédibilité de sa relation conjugale avec Simon. On se situe avec ce commentaire entre un problème de cohérence narrative doublé d'un problème esthétique lié à l'acceptabilité de la fin :

Honnêtement je n'ai pas aimé la fin. C'est avec Simon que Wai-Tung a une relation. Cela semble très compliqué de vivre en permanence avec ce qui rappelle que cette relation a été enfreinte. Et vu leurs relations antérieures à tous les trois, on se dit que la co-parentalité va être un désastre. Simon était sur le point de rompre et devenir co-parent suffirait à réparer sa relation avec Wai-Tung ? Peu probable<sup>31</sup>.

Ce dénouement ne convainc pas jaroslaw99 qui présuppose qu'il doit constituer une résolution heureuse du problème rencontré, raison pour laquelle l'attitude du père de Wai-Tung, qu'il désapprouve, est aussi mentionnée à charge comme un défaut du film.

On voit combien l'évaluation de la vraisemblance est prise dans une attente esthétique précise où le dénouement doit parvenir à une situation axiologiquement acceptable pour constituer une fin à la fois satisfaisante et vraisemblable.

Dans cette évaluation de l'intrigue, le nœud que construit jaroslaw99 est celui d'une infidélité de Wai-Tung envers Simon. Que se passe-t-il si à ce qui demande à être dénoué s'ajoute ou se substitue, dans l'interprétation d'un-e spectateur-ric-e, une violence sexuelle commise par Wei-Wei à l'encontre de Wai-Tung ?

---

31. « Frankly I didn't like the ending. Wai-Tung's relationship is with Simon. It would be very difficult having a constant reminder of the breach of that. And how the three of them are going to co-parent seems like it will be a disaster based on past interactions. Simon was ready to call it quits and being a co-parent is enough to repair his relationship with Wai-Tung? Very unlikely. » (JAROSLAW99, « Wai-Tung should have told Simon right away », sur *IMDb*, 5 mars 2023).

### 2.3. Un viol sans conséquences qui perd le spectateur

La recension que propose Peter sur son blog « Before I Kick » incarne ce pôle interprétatif<sup>32</sup>, de même que les commentaires de Leigh et mulholland produits en réponse à son billet : très positif sur le film, Peter dit apprécier la présence de personnages gays réalistes, non stéréotypés (c'est-à-dire pour lui, non extravagants<sup>33</sup>) et donne au film une structure qui progresse de la comédie légère au drame avec l'attaque du père qui le mène à l'hôpital, les confessions du père à Simon d'un côté, de Wai-Tung à sa mère de l'autre, les disputes et réconciliations.

Cette évolution générique ne semble pas gêner Peter sauf sur un point où, dit-il, « le film [l]'a perdu », point qui « a persisté dans un coin de sa tête » sans l'empêcher cependant d'apprécier le film dans son ensemble : le viol. Peter justifie rapidement par un résumé de la scène sa caractérisation et précise que malgré l'absence de violence, il est très clair que c'est un viol. Dans un des deux commentaires, Leigh renforce cette justification narrative en contrant l'argument possible de l'érection (qu'elle infère probablement des paroles de Wei-Wei dans la scène) ou de l'éjaculation comme preuves de consentement : « Wai Tung a clairement dit non, à plusieurs reprises, peu importe si ses organes ont peut-être réagi autrement, elle l'a agressé<sup>34</sup> ». Voici ce qui pose problème à Peter :

Le truc, c'est qu'il n'y a pas de réelles conséquences (*comeuppance*) pour elle en dehors de la grossesse qui en résulte et c'est quelque chose qui pour moi sonnait VRAIMENT faux. Je veux dire que certes, elle est désolée et tout (et lui ne semble pas percevoir ça comme ça — alors peut-être que c'est moi qui me focalise trop là-dessus) mais ça ne suffit pas à excuser ce qu'elle a fait. Le fait que dans une des dernières scènes on la montre faire un grand câlin à Wai-Tung et Simon quand ils décident d'élever le bébé tous ensemble, ben, c'était juste complètement bizarre. On a le sentiment d'un « deux poids, deux mesures » tout à fait inutile fichu maladroitement dans ce qui est à part ça un bon film<sup>35</sup>.

On voit que Peter fait une objection à sa propre interprétation qui nuance son propos : la réaction de Wai-Tung n'est pas cohérente avec ce que Peter lit dans la scène. Ces concessions n'évacuent pas le sentiment d'un décalage entre la nature de l'action interprétée et la progression de l'intrigue.

Le vocabulaire impressionniste de Peter indique d'abord des effets subjectifs — une dis-

32. PETER, « XL Popcorn – The Wedding Banquet », sur *Before I Kick*, 20 novembre 2015.

33. Le terme exact employé par Peter est « camp », qui renvoie à des masculinités homosexuelles éventuellement perçues comme efféminées, mais surtout exubérantes avec une dimension de théâtralité.

34. « Wai Tung clearly said no, repeatedly, it doesn't matter if his organs may have responded otherwise, she assaulted him » (Leigh, commentaire du 27 février 2020).

35. « The thing is, there is no real comeuppance for her other than the resulting pregnancy and this rang REALLY false with me. I mean, she was apologetic and all (and he doesn't seem to think of it as such – so maybe I am reading too much into it) but there's no real excuse here. The fact that one of the final scenes has her hugging Wai-Tung and Simon as they agree to raise the baby together was, well, just plain weird. Feels like a very unnecessary double-standard to have plonked into an otherwise good film. » (PETER, « XL Popcorn – The Wedding Banquet » [2015], *op. cit.*).

continuité de l'expérience, une perte d'adhésion, un sentiment de fausseté et de bizarrerie — que l'on retrouve dans le commentaire de mulholland (« Cette scène et le fait qu'il y ait zéro conséquence, ça m'a vraiment laissé un goût amer dans la bouche<sup>36</sup> »). Là aussi, l'in-vraisemblance a probablement une coloration normative et générique : qu'un viol n'ait pas de conséquences pour l'agresseuse sonne-t-il « vraiment faux » parce que cela ne se passe pas comme cela dans la vraie vie, ou parce qu'on attend de ce genre cinématographique qu'il punisse les fautes morales à proportion de leur gravité ou du moins ménage dans la résolution une reconnaissance de ce qui a *fait nœud* pour l'interprète ? Proche à beaucoup d'égards de celle de jaroslaw99, la critique de Peter s'en distingue pourtant par la caractérisation faite du nœud que constitue la nuit de noces et l'attribution de faute.

S'y ajoute de surcroît la signification idéologique que donne Peter au défaut qu'il relève, geste absent du commentaire de jaroslaw99. Son commentaire prend en effet une formulation plus idéologique autour de l'idée du double standard : il faut entendre par là l'idée qu'on ne donne pas au viol d'un homme par une femme la gravité qui serait accordée à la situation inverse.

Les commentaires de Leigh et de mulholland introduisent un dernier aspect de cette réception de la scène : une interrogation sur la façon dont elle est interprétée par d'autres. Premièrement, on a une interrogation sur l'interprétation des autres spectateurs·rices qui a conduit Leigh à « googler pour voir si d'autres gens avaient clairement l'impression que ce que Wei-Wei fait à Wai-Tung est un viol<sup>37</sup> ». Deuxièmement, cette interrogation se décline de façon plus diachronique : Leigh se demande « s'il y avait déjà des gens qui voyaient [l]es actes [de Wei-Wei] sous ce prisme à l'époque, ou si les choses ont tant changé en vingt-sept ans<sup>38</sup> ! » et mulholland lui répond que l'interprétation de la scène comme agression sexuelle « aujourd'hui » (en 2020) résulte d'une évolution. Troisièmement, mulholland exprime le souhait de pouvoir lire l'opinion du réalisateur ou de l'un des scénaristes confrontés à l'évolution (supposée<sup>39</sup>) de l'interprétation. Le problème de réception suscite peut-être ici le sentiment d'une instabilité dans l'interprétation que pourrait résoudre ou restabiliser l'intention auctoriale.

---

36. « that scene and the fact that there were zero consequences really left a bad taste in my mouth » (mulholland, commentaire du 28 février 2020).

37. « I just watched this movie and googled to see if anyone else felt clearly that what Wei Wei did to Wai Tung was rape » (Leigh, commentaire du 27 février 2020). Cela explique certainement pourquoi le commentaire de Leigh intervient cinq ans après la parution du billet de Peter.

38. « Makes you wonder if anyone saw her actions through this lense back then, or if things really have changed that much in 27 years! » (Leigh, commentaire du 27 février 2020).

39. On rappellera qu'en réalité l'interprétation de la scène comme viol est avancée dès 1997 dans la critique universitaire.

### 3. « Ce serait parfait sans cette scène où... » : *Garçon d'honneur* sur Letterboxd

Maintenant qu'il est établi qu'il n'y a pas qu'une lecture de la scène de la nuit de noces qui affecte négativement l'expérience de réception, je voudrais approfondir le dernier cas – celui où c'est l'interprétation de la scène comme un viol qui est l'origine du problème.

Pour cela, j'explorerai un corpus plus conséquent de commentaires produits par des spectateurs·rices sur Letterboxd, réseau social construit autour d'une base de données cinématographique qui permet à ses membres d'évaluer, de commenter ou de réunir en listes les films qu'ils et elles ont vus.

Sur Letterboxd, les commentaires peuvent être ordonnés chronologiquement mais apparaissent d'abord sous forme de sélection sur la page du film (les trois commentaires les plus populaires, les trois commentaires les plus récents). Le discours critique est largement structuré par la notation (sur un maximum de cinq étoiles, demi-étoiles acceptées), bien qu'il soit possible de commenter sans noter. Il faut enfin souligner l'importance d'une norme proscrivant le *spoiler* associée à un dispositif techno-discursif sous forme d'une balise qui permet de masquer la partie sensible du commentaire : cet outil techno-discursif touche fréquemment les remarques relatives à la nuit de noces de *Garçon d'honneur* et la norme proscrivant le *spoiler* explique que certains commentaires en évoquent le contenu de façon implicite, d'une manière qui ne puisse être comprise que par les membres qui ont déjà regardé le film.

Au film sont aussi associées toutes les listes thématiques ou génériques qui le mentionnent. Cette fonctionnalité permet de reconstituer certains horizons d'attente des spectateurs·rices vis-à-vis du film : le film figure dans un nombre considérable de listes de films à thématique LGBT, dans une moindre mesure de cinéma asiatique ou sinophone, mais aussi de films rassemblés par la catégorie « romantique » voire « comédie romantique ». On peut imaginer la force de ces horizons d'attente sur le film lorsque ces paramètres sont combinés : *Garçon d'honneur* figure par exemple dans la liste « films LGBT avec un *happy end* ».

J'ai retenu ici parmi les 1400 premiers commentaires environ (entre août 2013 et mai 2022) ceux tout d'abord qui s'arrêtaient sur la scène de la nuit de noces en commentant le caractère non consenti<sup>40</sup>. J'ai séparé ces commentaires de ceux, également recueillis, qui évoquaient le problème posé par la scène de la nuit de noces ou « une scène » sans la problématiser pour autant explicitement autour des notions de violence sexuelle ou de consentement. Sans m'interdire d'exploiter ces derniers commentaires, qui présentent souvent des traits communs à ceux du premier groupe, on ne peut d'emblée exclure que le problème identifié rejoigne par exemple les deux reproches formulés sur IMDb – c'est

---

40. « The Wedding Banquet », *Letterboxd*, <https://letterboxd.com/film/the-wedding-banquet/>.

d’ailleurs explicitement le cas dans certains commentaires de Letterboxd. Je n’exploiterai donc ce deuxième ensemble que ponctuellement et en précisant l’incertitude qui le touche.

### 3.1. Le viol correctif comme prisme interprétatif : violence sexuelle et violence homophobe

Si certaines polarités organisent ce riche ensemble de commentaires (comme le fait d’avoir apprécié de façon globale le film ou non, ou la catégorisation générique du film, sur laquelle on reviendra), on est d’abord frappé par la récurrence de certaines formulations et la convergence des commentaires qui critiquent la scène. Une spécificité de la scène de *Garçon d’honneur* est la caractérisation singulière que reçoit la violence qu’interprètent les spectateurs·rices, à la fois violence sexuelle et violence homophobe.

Certes, une partie des commentaires restent hésitants et modalisent leur interprétation comme ceux de ren (« et là il y a... une scène de viol(?) dérangeante<sup>41</sup> ? »), de nei vilde, que gêne « la dimension ambiguë de la façon dont ils couchent ensemble la nuit de leurs noces, qui m’a laissé dans la bouche un arrière-goût de “pas de consentement à l’horizon”<sup>42</sup> », de fantine qui parle d’une « scène sexuelle où le consentement est incertain<sup>43</sup> » ou encore evilbjork qui mentionne une « scène de sexe qui apparaît bien plus comme une agression sexuelle<sup>44</sup> ».

Cependant, bien qu’il demeure une incertitude sur ce qu’il *faut voir* et que « la ligne est fine à cause de leur ébriété commune<sup>45</sup> », non seulement la caractérisation s’impose à ces spectateurs·rices, mais la violence fait fréquemment l’objet d’une caractérisation supplémentaire : une dizaine de commentaires parlent ainsi spécifiquement de « viol correctif », une dizaine de commentaires supplémentaires résument la scène en soulignant qu’elle montre une femme agresser ou violer un homme gay et plusieurs citent les mots de Wei-Wei — « I’m liberating you » (« Je suis pour la libération de l’homme » dans le sous-titrage français). Ce n’est donc pas seulement un acte de coercition sexuelle qui est saillant pour ces interprètes, mais un acte de violence homophobe qui prétend éliminer l’homosexualité de Wai-Tung. Bien que le viol correctif soit un concept principalement utilisé au début des années 2000 pour désigner des viols commis par hommes contre des femmes lesbiennes

41. « then there is an... uncomfortable rape(?) scene ? » (LB\_ren).

42. « the ambiguous way in which they had sex on the wedding night, that left a bad “no consent to be found” taste in my mouth » (LB\_nei).

43. « a sex scene wherein consent is unclear » (LB\_fan).

44. « a sex scene that comes off much more like sexual assault » (LB\_evi).

45. « it’s more accurate to say that she rapes him, though the lines are murky because of their mutual drunkenness » (LB\_ben).

(en contexte sud-africain principalement), il paraît pour les spectateurs·rices pertinent pour caractériser la violence perçue dans la scène de *Garçon d'honneur*. Par contraste, cette caractérisation est beaucoup plus présente que les quelques commentaires pour lesquels la scène montre à quel point les violences sexuelles contre des hommes sont peu prises au sérieux relativement à celles qui touchent les femmes<sup>46</sup>. L'événement est donc saillant à la fois en raison de la coercition sexuelle et de l'intention de conversion sexuelle que les spectateurs·rices attribuent à Wei-Wei. Tout spécialisé que soit ce vocabulaire, c'est donc « une scène qu'il est difficile de ne pas lire comme un viol correctif<sup>47</sup> », pour reprendre la modalisation d'Erick.

La double perception de la scène comme viol et comme violence homophobe explique donc qu'une partie des spectateurs·rices jugent intensément violent l'événement narratif que contient la scène. Toutefois, il n'y a rien de particulièrement surprenant à ce que le cinéma représente parfois des événements fictionnels violents. Qu'est-ce qui plus exactement alors pose problème aux spectateurs·rices ?

## 3.2. Comment un film traite-il mal un viol ?

On dispose sur ce point d'une convergence claire des commentaires, qui se situent à un niveau de lecture rhétorique : c'est moins la matière narrative que son traitement à l'intérieur d'un récit qui est l'objet des critiques. Rejoignant les nombreux commentaires qui disent regretter que le viol que subit Wai-Tung n'ait pas été mieux traité, His Infernal Majesty résume le problème ainsi : « Traitement peu soigné d'un contenu sensible<sup>48</sup> ». Dean\_o, de la même façon, résume cette partie de l'histoire en s'exclamant « Beurk (*Yikes*). Et deux fois beurk à cause de la façon dont le film a traité tout ça<sup>49</sup> » : l'affect déclenché par l'événement fictionnel est redoublé par l'affect produit par la lecture rhétorique.

Pourquoi et surtout comment ce public, une fois qu'il a interprété un viol, juge-t-il que cet événement narratif n'est pas correctement traité ? Quels éléments d'une fiction peuvent constituer un *traitement* de cet événement fictionnel ? Ici, ce ne sont clairement pas des

---

46. Un commentaire, celui de Norrell\_420, énonce ces deux analyses successivement comme deux paramètres qui expliquent le traitement trop léger du viol de Wai-Tung. Elle demande auparavant d'imaginer une inversion des genres dans le scénario où une femme lesbienne plutôt qu'un homme gay subirait le viol (LB\_nor). Deux des quatre commentaires soulignant le traitement spécifique des violences sexuelles dont les victimes sont des hommes le font par ailleurs à partir d'une réflexion sur ses manifestations cinématographiques : ElleDubbs fait référence aux films qui « transforment [le viol d'un homme] en une plaisanterie sur leur manque de masculinité » (LB\_ell), Jonathan D\* estime que la scène n'aurait pas été filmée « si c'était un homme plutôt qu'une femme qui avait initié le rapport sexuel » (LB\_jon).

47. « a scene that's hard not to read as corrective rape » (LB\_eri).

48. « Sloppy handling of delicate material. » (LB\_his).

49. « Yikes. And double yikes for how the movie handled all of this. » (LB\_dea).



décisions de l'ordre de la prise de vue, du montage ou du travail visuel qui sont en cause, mais des choix scénaristiques. Il serait en revanche inexact de dire que ces commentaires en restent à une perception strictement diégétique de l'événement : les critiques portent massivement sur la construction de l'intrigue en tant que forme et les actions et paroles des personnages comme productrices d'un sens global pour le récit. On est donc pleinement dans une lecture rhétorique.

Deux grands types de reproches, compatibles entre eux, sont faits au traitement du viol : d'un côté, il est reproché au film de ne pas revenir sur l'événement pour en désigner la nature et ainsi de le passer sous silence ou de l'euphémiser ; de l'autre, les spectateurs·rices reprochent au film de présenter cet événement de l'histoire — qu'ils et elles perçoivent comme un viol — de façon positive. Ces reproches ne sont pas toujours accompagnés de justifications, mais ils le sont suffisamment souvent pour qu'on puisse reconstruire les procédures interprétatives qui y conduisent.

### 3.2.1. Passer sous silence ce que voient les spectateurs·rices

Le premier reproche fait apparaître des convergences massives qui viennent caractériser le traitement critiqué, ou bien le traitement attendu et absent. Le problème est que l'épisode de violence sexuelle n'est pas « reconnu<sup>50</sup> » comme tel dans le film, avec là encore un décalage entre la valeur axiologique intrinsèque que l'interprète donne à l'événement narratif de la diégèse d'un côté, et la valeur axiologique qu'on estime que le film lui attribue : « But the bad thing that happens is bad but is not acknowledged in its capacity of being bad » écrit ainsi Shema (Sh+emma)<sup>51</sup>, que l'on pourrait traduire approximativement par « Mais la mésaventure est vraiment grave mais sa nocivité potentielle n'est pas reconnue ». On retrouve cette conception d'une indépendance axiologique de l'événement diégétique à l'égard de son traitement par un récit dans le commentaire de Todd C\* pour qui « le film essaie complètement de mettre sous le tapis le viol d'un homme gay, comme si ce n'était pas aussi mal que ça l'est en réalité (*as it actually was*)<sup>52</sup> ». De cette façon, « jamais le caractère abusif (*exploitative*) de l'événement n'est abordé<sup>53</sup> ». Plusieurs commentaires se désolent que l'acte de violence sexuelle ne soit pas « abordé<sup>54</sup> ». kaschult se désole à deux reprises que l'événement ne soit jamais plus abordé, mentionné, évoqué — « qu'ils le passent sous

50. « they don't even acknowledge it afterwards » (LB\_jam), « it is not acknowledged at all, which is problematic » (LB\_syc).

51. « But the bad thing that happens is bad but is not acknowledged in its capacity of being bad » (LB\_she).

52. « the film totally tries to sweep a gay man getting raped under the rug as though it wasn't as bad as it actually was » (LB\_tod).

53. « this never gets addressed for how exploitative it was » (LB\_los).

54. « its extremely problematic and isn't even addressed » (LB\_bor), « that was not addressed » (LB\_fri).

silence », sans préciser à qui il est fait référence<sup>55</sup>. Pour ces commentaires, l'épisode est « balayé » (*brushed over*) sans être mentionné par la suite, ce que r juge « répugnant »<sup>56</sup> ; il est traité comme s'il n'avait pas d'importance<sup>57</sup> ; alors qu'il y a une agression sexuelle, celle-ci est « minimisée dans tout le reste du récit<sup>58</sup> ».

Toutes ces caractérisations sont remarquablement convergentes dans les commentaires qui critiquent le traitement de l'épisode, mais souvent formulées lapidairement et dans des structures passives qui n'attribuent pas toujours à ces gestes d'agent clair : qui passe sous silence, minimise, balaye l'événement ? Manifestement, ces spectateurs-rices voient un viol et prennent la chose avec sérieux : pourquoi ont-ils ou elles alors le sentiment que la violence de l'épisode n'est pas reconnue ?

Certains de ces commentaires permettent de préciser ce qui soutient cette double interprétation et à qui est attribuée la perspective minimisante sur l'événement : Cameron H\* nous dit ainsi qu'« il y a une scène de viol très manifeste, que les personnages et l'équipe de réalisation (*filmmakers*) laissent de côté et passent sous silence<sup>59</sup> ». On voit ici que ce geste est attribué à deux niveaux : au niveau de la diégèse, c'est le fait des personnages ; au niveau du récit comme construction, c'est le fait de celles ou ceux qui ont créé le film. Faut-il comprendre que ce dernier niveau est déduit de l'autre, et que si aucun personnage ne prend en charge la caractérisation de l'épisode, alors les spectateurs-rices en déduisent que l'auteur du récit l'ignorent également ?

Le commentaire de Cap'n Jack suggère un glissement similaire, en passant d'une affirmation sur l'intention idéologique d'Ang Lee à un constat qui en est peut-être un élément de justification :

Ce que je vais dire est peut-être déplacé mais... apparemment en 1993 Ang Lee était prêt à demander à son public de confronter l'homosexualité aux valeurs chinoises conservatrices qui empêchent les gens de réaliser leurs rêves, mais pas d'affronter le simple fait que Wei-Wei ait violé Wai-Tung. Jamais personne dans le film ne reconnaît que ce qu'a fait Wei-Wei est très grave (*very wrong*) (ils ne vont même pas jusqu'à formuler les choses poliment en disant qu'elle a « profité » de lui). Ça veut au moins dire que même Wai-Tung n'a pas de problème avec ce qui lui est arrivé. On va dire que Wei-Wei et lui sont vraiment très proches<sup>60</sup>.

55. « I found it really disappointing that they never touched on this again and ignored it » (LB\_jam\_kas), « it wasn't ever mentioned or brought up again » (LB\_kas).

56. « it's so sickening because it's just brushed over and not even mentioned the rest of the movie » (LB\_r), « except for the sudden sexual assault that gets brushed over for a huge chunk of the movie » (LB\_av), « She raped him. And it just gets brushed off » (LB\_blu).

57. « and it's glossed over » (LB\_bis), « the fact that she assaulted him was just glossed over » (LB\_kur).

58. « where sexual assault is involved then downplayed for the rest of the story » (LB\_phi).

59. « there's a very blatant rape scene, that totally gets tossed aside and ignored by the characters and filmmakers » (LD\_cam).

60. « I may be out of line but... apparently Ang Lee in 1993 was ready to ask his audience to confront homosexuality and conservative Chinese values that hold people back from their dreams, but not the plain and simple fact that Wei Wei raped Wai-tung. Nobody in the movie ever acknowledges the fact that what Wei Wei did was very wrongs (they don't even put it in a polite manner of speaking, that she "took advantage of" him). At least this means that not even Wai-tung has a problem with what happened to him. He and Wei Wei are just that close, I guess. » (LB\_cap).

En passant d'un niveau à l'autre, le commentaire de Cap'n Jack suggère que, pour qu'il y ait une intention auctoriale de faire reconnaître au public la gravité de l'événement, il faudrait la médiation d'au moins un personnage, même sous une forme euphémisée. Il insiste bien sûr en même temps sur un décalage entre une forme de courage politique, de progressisme dans l'approche d'Ang Lee d'un côté, et un positionnement implicitement réactionnaire sur ce qu'il pose comme finalement beaucoup plus « simple » (donc plus susceptible de consensus parmi le public).

Deux commentaires citent de surcroît un fragment du dialogue, prononcé initialement par Wai-Tung et rapporté par Simon lorsque les personnages se disputent à propos de ce qui est arrivé. On perçoit alors (du moins en l'absence de discours alternatif) que ces spectateurs-rices considèrent l'interprétation de Wai-Tung comme la perspective que propose le film sur l'événement : « “Les choses ont dérapé”. Elle l'a violé », corrige blue 🌸, passant des mots Wai-Tung à un traitement plus général et ajoutant : « Et c'est juste balayé. Je ne sais pas comment décrire mon désarroi face à la façon dont ils ont traité ça <sup>61</sup> ». Pour Katrina, de la même façon, « on fait passer ça pour “un dérapage” <sup>62</sup> ». On peut faire l'hypothèse qu'on a la même saisie globale de la diégèse et du récit dans le commentaire de Jessica qui commente : « la façon dont on fait passer ça comme un moment où “on s'est laissé emporter” ensuite dans le film, c'est 😞 <sup>63</sup> ».

Si dans le dialogue des personnages, il s'agit de l'unique interprétation de l'événement proposée, alors les spectateurs-rices estiment certainement qu'il s'agit là du regard que porte le récit lui-même sur cet événement. On peut alors passer des normes qui sous-tendent cette interprétation aux normes de l'œuvre elle-même, des « points-valeurs » liés aux multiples personnages à la « valeur des valeurs » (la valeur que l'œuvre donne aux valeurs des personnages) pour reprendre la distinction de Vincent Jouve <sup>64</sup>. On voit parfaitement dans tous ces commentaires les affects très forts (désarroi, dégoût) associés à cette lecture rhétorique, bien plus qu'à l'événement narratif lui-même.

### 3.2.2. Présenter par l'intrigue comme une « bonne chose » ce qui est perçu comme très grave

Une variante de ce reproche consiste à interpréter la fonction de l'événement vis-à-vis de l'intrigue et de ses effets esthétiques : pour EvilJavaJeff, le problème est qu'« il ne s'agit pas d'aborder la réalité de cette horrible expérience mais un rouage de l'intrigue pour

61. « “Things got out of hand.” She raped him. And it just gets brushed off. I can't describe how distressed I feel with how they treated this » (LB\_blu).

62. « it's passed off as 'things getting out of hand'. » (LB\_kat).

63. « The way it is played off as a “we got carried away” later on in the movie is 😞 » (LB\_jes).

64. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

permettre à chacun·e de parler enfin de leurs sentiments<sup>65</sup> ».

Plusieurs commentaires concordants vont plus loin qu'EvilJavaJeff et déduisent de l'analyse de l'intrigue l'idée d'une présentation positive du viol. Le raisonnement, exposé de façon plus ou moins complète en fonction des commentaires, est alors le suivant : le rapport sexuel a pour principale conséquence la grossesse de Wei-Wei, qui apporte, dès lors qu'elle décide de ne pas avorter et d'élever un enfant avec Simon et Wai-Tung, une résolution au nœud que constitue le conflit latent entre l'homosexualité de Wai-Tung et l'exigence des Gao d'avoir une descendance. Dans cette analyse, les interprètes attribuent à la résolution de ce conflit une valeur positive (première décision), puis répercutent (deuxième décision) cette valeur positive sur ce qui constitue dans l'enchaînement des événements la cause nécessaire de cette résolution : le viol de Wai-Tung. Il devient alors possible de dire que le récit, en tant qu'élaboration narrative « dépein[t] [l'événement] comme une bonne chose parce qu'il a pour conséquence le petit-enfant que voulaient les parents<sup>66</sup> », « construit [la scène], et à mes yeux (*the way I read it*), la réduit, au mieux, à un mal nécessaire et, au pire, à une bénédiction déguisée<sup>67</sup> », « n'affronte jamais directement le viol, et à la place, formule les choses autour du bénéfice que représente le bébé pour tout le monde<sup>68</sup> » ou encore « n'affronte jamais [ces événements] et laisse juste leur résultat orienter positivement l'ensemble du film à partir de là<sup>69</sup> ».

La valeur attribuée à la grossesse de Wei-Wei est donc cruciale pour les spectateurs·rices : là aussi il s'agit pour les spectateurs·rices de construire le positionnement du film vis-à-vis de cette grossesse, tout en en faisant une interprétation différente : Cressa M\* A\* souligne ainsi que l'épisode est traité « tout tranquillement par la suite — à peine abordé. En fait la grossesse qui en résulte reçoit un traitement qui est plus proche de la “famille choisie”<sup>70</sup> ». On trouve quelque chose de similaire dans le commentaire d'ElleDubbs, qui dit son anticipation déçue d'une scène où la violence serait abordée, ou aurait des conséquences, « mais ça n'est jamais le cas, à part la grossesse qui est présentée comme l'union d'une famille non-conventionnelle, plutôt que comme le résultat d'un acte violent<sup>71</sup> ». Ces deux commentaires

65. « especially because it's not about addressing the reality of the horrific experience but a plot device to let everybody finally talk about their feelings » (LB\_eviJ).

66. « the whole incident is painted as a good thing because it results in the grandchild that the parents wanted » (LB\_r).

67. « the movie frames it, and the way I read it, boils it down to, at best, a necessary evil and at worst a blessing in disguise » (LB\_nor). Deux autres commentaires adoptent les mêmes termes : Seneca reproche au film de traiter l'événement « comme une “bénédiction”, au final » (LB\_sen) et James affirme qu'« ils le traitent comme une bénédiction déguisée ».

68. « [the film] doesn't ever address the rape directly, instead framing things in terms of a baby benefiting everyone » (LB\_var).

69. « Never addressing it and just have the outcome completely positively influence the whole movie from there on » (LB\_dea).

70. « And it gets played off so casually afterwards - barely even addressed. In fact the resulting pregnancy gets treated like some kind of “chosen family” moment. » (LB\_cre).

71. « I thought it would be brought up, that maybe it would lead to something else, but it never does except

n'insistent pas sur la dimension positive, même si celle-ci reste implicite, mais plutôt sur un cadre interprétatif qu'ils identifient autour de cette grossesse : une vision élargie, non nécessairement biologique, plus progressiste de la famille — la notion de « famille choisie » est étroitement liée aux sociabilités LGBT. Ce cadre interprétatif est visiblement produit par le texte, mais il entre précisément en conflit avec celui de la violence sexuelle dès lors qu'il s'agit d'interpréter et d'évaluer le sens de la grossesse de Wei-Wei dans le récit.

### 3.2.3. Le film passe le viol sous silence mais montre Wai-Tung traumatisé

Enfin, il est intéressant de constater que trois commentaires qui critiquent, au niveau rhétorique, dans les termes présentés ci-dessus le (non-)traitement de la violence sexuelle voient pourtant dans l'histoire, au niveau diégétique, des manifestations de la dimension proprement traumatique de l'événement : r. reprochait au film de balayer le viol « alors même qu'on voit bien que Wai-Tung est traumatisé [par l'événement]<sup>72</sup> ». Le long commentaire de varlis interprète les réactions de Wai-Tung dans le monde narratif à l'intérieur d'un cadre interprétatif de la violence sexuelle :

comme beaucoup de victimes d'agressions Wai-Tung doit manifestement se débattre avec des sentiments d'anxiété, de peur et de honte. Wai-Tung s'éloigne de Simon après l'agression, il est mal à l'aise quand on le touche mais n'arrive pas à expliquer pourquoi. [...] Pour faire croire au mensonge de leur mariage, lui et Wei-Wei dorment dans le même lit la nuit, mais après qu'elle l'a violé il ne veut plus être aussi proche d'elle, et saute hors du lit lorsque Wei-Wei se couche à côté de lui<sup>73</sup>.

Dans ce commentaire comme dans le précédent, l'interprétation du viol qui entre en conflit avec l'interprétation d'un traitement inadéquat s'étend au-delà de la nuit de noces. Il y a quelque chose de paradoxal, bien sûr, car on pourrait estimer que la représentation de conséquences psychologiques du viol pour Wai-Tung est précisément une façon pour le film d'en reconnaître la nature. Pourtant, on reste ici dans une bipartition stricte : d'un côté il survient un viol dans le monde fictionnel de l'histoire, de l'autre varlis continue de reprocher au film de « présenter [le viol] de Wai-Tung comme, finalement, [quelque chose qui arrive] “pour le mieux”<sup>74</sup> ».

On reviendra sur ce paradoxe, mais le troisième commentaire qui évoque le trauma de Wai-Tung, celui de SuperSnek, peut d'emblée l'éclairer partiellement. SuperSnek en effet raconte de façon linéaire son interprétation du traitement du viol :

---

pregnancy which is played off as an unconventional family unit and not the result of a violent act. » (LB\_ell).

72. « it's so sickening because it's just brushed over and not even mentioned the rest of the movie, even though you can tell that wai-tung was traumatized by it. » (LB\_r).

73. « like many victims of assault Wai Tung clearly struggles with feelings of anxiety, fear, and shame. Wai Tung pulls away from Simon after the assault, uncomfortable being touched, but can't bring himself to explain why », « To keep up the lie of their marriage, he and Wei Wei are sharing a bed at night, but after she rapes him he is no longer willing to be so close to her, and jumps out of bed when Wei Wei gets in next to him. » (LB\_var).

74. « the rape of Wai Tung would be framed by the film as ultimately 'for the best'. » (LB\_var).

### 3. « CE SERAIT PARFAIT SANS CETTE SCÈNE OÙ... » : *GARÇON D'HONNEUR* SUR LETTERBOXD

Le film propose un traitement très étrange des conséquences de cette scène de viol correctif. On n'arrive jamais à prendre toute la mesure de ce qui est arrivé à Wai-Tung. On s'attend d'abord à ce que ce soit le cas, puisque, de façon compréhensible, il ne veut plus partager son lit avec sa violeuse, est mal à l'aise avec le contact physique juste après l'agression, et est incapable d'en parler. Mais là le film pivote à 180° et soudain Wai-Tung et Wei-Wei sont les meilleurs amis du monde et vont élever un enfant ensemble<sup>75</sup>.

Si ces commentaires restent minoritaires, leur convergence interprétative est claire : une fois le viol interprété dans la scène de la nuit de nocces, ce sont exactement les mêmes éléments qui sont sélectionnés comme les conséquences psychologiques du viol, par référence avec la réalité dans le cas du commentaire de varlis (« comme beaucoup de victimes... »). Toutefois, le commentaire de SuperSnek met plutôt en avant une rupture dans un traitement qui relève de la construction d'une intrigue, plutôt qu'un écart entre l'histoire et le traitement comme le faisaient les deux autres commentaires.

L'interprétation initiale du viol conduit donc ces interprètes à investir toutes les potentialités narratives de cet événement mais en butant sur un traitement qu'ils-elles jugent finalement insatisfaisant ou absent. Au contraire, dans la critique précédente, les interprètes investissaient peut-être davantage d'autres éléments du récit (comme la co-parentalité)... mais butaient alors sur le rôle joué par le viol dans l'intrigue qui s'intègre mal dans la chaîne causale. Dans les deux cas, le problème de « traitement » est aussi un problème de cohérence narrative.

### 3.3. Imaginer des alternatives qui « marchent » mieux

Pour comprendre les dysfonctionnements qui se jouent en réception, un type de discours critique est particulièrement intéressant : les commentaires qui imaginent des alternatives. Pour un certain nombre d'interprètes, la scène de la nuit de nocces constitue un défaut important pour *Garçon d'honneur*, qui affecte ou non leur expérience générale du film, mais qui est d'autant plus frustrant qu'il aurait pu ou dû être évité.

On trouve là une procédure interprétative et évaluative qui a largement disparu de la critique universitaire, dont il demeure peut-être des traces dans la critique journalistique, mais constitue ici un trait évident de la réception profane : la capacité à imaginer des versions alternatives du récit exempts des défauts analysés. La perspective est clairement métafictionnelle puisqu'elle envisage le récit comme le résultat de « décisions d'écriture » et

---

75. « The film handles the aftermath of this corrective rape scene really strangely. We never get to see the full weight of what happened to Wai-Tung. It seems like we're going to, considering that he understandably does not want to share a bed with his rapist anymore, feels uncomfortable with touch shortly after his assault, and is unable to talk about it. But then the movie does a 180 and suddenly Wai-Tung and Wei Wei are best friends and are going to parent a child together » (LB\_sup).

proposent alors ce que Saint-Gelais propose d'appeler des « contre-scripturaux »<sup>76</sup>.

Quels contrescripturaux pourraient alors améliorer *Garçon d'honneur* et l'expérience du film ? Pour certain-es, il aurait fallu tout simplement éliminer le viol, sans qu'on sache bien quelles conséquences narratives auraient été maintenues : « Coupez tout ça et ç'aurait été un excellent film<sup>77</sup> » suggère jinxsyrinx qui inclut la grossesse de Wei-Wei dans sa critique. L'alternative de doncarlo\_, de la même façon, semble éliminer le dénouement co-parental : « Ça aurait été génial s'il n'y avait pas de vi\*l et qu'ils avaient juste laissé la femme faire sa vie et le couple gay rester un couple gay heureux à la fin du film ». Pour Inquilab, c'est le personnage de Wei-Wei dans son ensemble qu'il aurait fallu éliminer du film, sans qu'on sache très bien à quoi ressemblerait un tel film : « Et ensuite elle fait la victime ?? Je la déteste. J'aurais bien plus profité du film si elle n'était tout simplement pas dedans<sup>78</sup>. »

Quelques interprètes estiment de façon relativement imprécise qu'un meilleur traitement ou une meilleure construction d'intrigue était possible : ruth — qui n'explique pas de quel élément d'intrigue elle parle — dit qu'elle « aurai[t] voulu qu'un événement structurant pour l'intrigue ait été construit différemment, d'autant plus qu'[elle] en [a] vu des exemples réussis<sup>79</sup>. » De son côté, gravityfalling, « aurai[t] voulu qu'Ang Lee ait traité cette scène avec autant de soin qu'il en a montré dans le reste du film<sup>80</sup> ». Les deux interprètes ont en effet beaucoup apprécié le film.

La construction de versions alternatives est indissociable de la formulation des critiques à l'égard du traitement de la scène. La présentation successive de deux alternatives dans le propos de Katrina souligne qu'elle estime que c'est moins la scène que son traitement par la suite qui est l'objet de sa critique : « Ce serait vraiment un excellent film sans cette scène où Wei-Wei viole Wai-Tung. Et honnêtement cette scène aurait pu passer si quelqu'un dans le film avait pris au sérieux le fait que c'est un viol<sup>81</sup> ». On voit ici qu'un relais axiologique par un personnage fictionnel dans la fin du film est perçu comme un dispositif possible pour résoudre ce qui est désigné comme un problème. Sans développer une critique forte du traitement du viol, Bryan C\*, « à peu près certain que ce que fait Wei-Wei à Wai-Tung pendant leur nuit de noces serait considéré comme un viol », dit qu'« il aurait été bien que le

76. Marc ESCOLA et Richard SAINT-GELAIS, « Critique et transfictionnalité. Dialogue avec Richard Saint-Gelais », sur *Fabula*, mars 2023. Les *Lettres sur La Princesse de Clèves* de Valincour constituent le modèle de cette critique contrescripturale, étroitement liée à une conception classique de la vraisemblance.

77. « Just cut it out and it would of been a great film » (LB\_jin).

78. « And then she plays the victim?? I hate her. Would've enjoyed this movie a lot more if she simply wasn't there. » (LB\_inq).

79. « i wish that one important plot-point was framed very differently, especially becuase ive seen it successfully done differently » (LB\_rut).

80. « I just wished Ang Lee handled that one scene with as much care as he did for the rest of his film » (LB\_gra).

81. « This would be a truly great film if there wasn't for that one scene where Wei-wei rapes Wai-tung. And honestly that scene would be fine if anyone in the film ever took it seriously as rape » (LB\_kat).

film explore ça un peu plus<sup>82</sup> », sans désigner de modalités précises. Le viol comme élément narratif n'est donc pas exclu ici de l'alternative envisagée, mais les interprètes imaginent un traitement différent qui aurait pu en désigner la violence ou la gravité.

Là où l'élimination de la scène esquivaient le problème de son rôle causal déterminant dans la construction de l'intrigue (sans viol, pas de grossesse de Wei-Wei), d'autres interprètes apportent des réponses plus précises. Pour ml et RainbowGlasses par exemple, une scène consentie était envisageable. « J'aurais seulement voulu qu'il y ait un peu plus de consentement dans ce truc de la nuit de noces, même sous l'influence de l'alcool<sup>83</sup> », suggère ml. Si l'on interprète ce commentaire, on peut penser que l'alcool reste un élément important pour justifier une infidélité de Wai-Tung, mais qui n'exclut pas un consentement absent du film. RainbowGlasses souligne qu'une alternative aurait amélioré la suite du film, en se plaçant en même temps du point de vue du réalisateur : « Lee a dit en interview qu'il avait refilmé cette scène de nombreuses fois pour trouver le ton juste. S'il y avait eu un consentement mutuel, il aurait été plus facile d'apprécier le reste du film<sup>84</sup> ». Il s'agit ici clairement d'ôter un obstacle au plaisir de réception, en attribuant la responsabilité du choix entre différentes alternatives au réalisateur.

Parmi les commentaires qui envisagent des textes alternatifs, beaucoup donnent à la scène la fonction narrative de susciter la grossesse de Wei-Wei et d'apporter une résolution au désir des grands-parents que Wai-Tung ait un enfant. Bien qu'elle ne soit pas explicitement formalisée ainsi, c'est une analyse fonctionnelle de la construction du scénario en termes de causes et de conséquences, mais aussi de nœud et de dénouement, qui sous-tend la production de textes alternatifs : Zane qui a retiré une demi-étoile en raison de la scène non consentie pense ainsi qu'« elle aurait pu être évitée tout en maintenant le fil narratif du bébé<sup>85</sup> ». Jude J\*, de la même façon, comprend qu'il y a une nécessité narrative vis-à-vis du nœud de l'intrigue :

Je comprends qu'il fallait résoudre l'histoire du père qui veut tenir son petit-enfant dans ses bras, mais cette solution a un air bâclé, et le film aurait pu explorer plus longtemps et plus en profondeur les relations personnelles si ç'avait été traité avec plus de délicatesse. Si on avait amené le bébé dans l'histoire de n'importe quelle autre façon le film aurait été parfait<sup>86</sup> !

Quelles alternatives scénaristiques proposent ces interprètes ? Jules qui apprécie énor-

---

82. « And, like, I'm pretty sure what Wei Wei does to Wai Tung on their wedding night would be considered rape? Would have been nice if the film had explored that a bit more. » (LB\_bry).

83. « i only wish the wedding night thing had a little bit more Consent, however alcohol based, in it » (LB\_ml).

84. « Lee said in interviews he re filmed the scene many times struggling to get the tone right. If there had been any mutual consent the rest of the film would be easier to appreciate. » (LB\_rai).

85. « I also think it could have been avoided while maintaining the baby storyline. » (LB\_zan).

86. « It's understandable there had to be a round off to the father who wanted to hold his grandchild, but this way felt so rushed, and the film could have gone on longer with more depth to interpersonal relationships had it been tackled more sensitively. If the baby was brought into the story another way this would be a perfect film! » (LB\_jud).



mément le dénouement et en particulier l'idée d'un enfant qui a deux pères nuance aussitôt : « oui ben dans n'importe quel autre scénario que celui où l'enfant est littéralement le produit d'un viol si c'était arrivé d'une autre façon même genre bourré-équivoque [...] <sup>87</sup> ». La solution d'Alice préserve davantage l'intégrité amoureuse du couple principal de l'histoire (ce qui suppose évidemment de rompre le lien biologique entre Wai-Tung et son enfant) tout en maintenant le dénouement co-parental : « ce film aurait vraiment pu être parfait. Je l'aurais ADORÉ si seulement Wei-Wei était tombée enceinte d'un coup d'un soir avant le mariage, et avait demandé à Wai-Tung et à Simon d'être les pères du bébé <sup>88</sup> ». Norrell\_420 dit d'abord que si le viol avait été reconnu comme tel, cela lui aurait convenu, mais propose ensuite une série d'alternatives pouvant produire l'élément scénaristique désiré (la grossesse de Wei-Wei) d'une façon qui améliorerait le film :

Cette scène aurait pu être coupée purement et simplement puisque le film n'analyse pas ce qui s'est passé et ne s'en empare vraiment pas du tout avec sérieux pour en faire une critique.

Littéralement n'importe quoi qui provoquerait la grossesse de Wei-Wei aurait été préférable : un des personnages qui ne serait pas gay mais bi et qui consent en restant sobre, un coup d'un soir avec quelqu'un d'autre que Wai-Tung, une putain d'insémination artificielle, je m'en fiche. Bordel, un putain de polycule qui se forme par accident parce que les deux personnages masculins sont en fait bi — je m'en fous. Wei-Wei qui se rendrait compte que ce qu'elle essaie de faire est mal... n'importe quoi plutôt que ce qu'il se passe réellement <sup>89</sup>.

L'expressivité du long commentaire de Norrell\_420 marque l'intensité du problème affectif posé par « ce qu'il se passe réellement » dans le récit de fiction effectivement à sa disposition. La série d'alternatives suggère à la fois qu'une telle erreur était aisément évitable et pointe du doigt un enjeu autour des identités de Simon et de Wai-Tung : on peut penser que les alternatives envisagées, en renforçant l'exploration de sexualités minoritaires (ici bisexuelles et polyamoureuses), éviteraient en même temps la violence spécifique du viol correctif indissociable de l'identité gay de Wai-Tung dans cette interprétation.

Enfin, les propositions hiérarchisées de SuperSnek combinent plusieurs alternatives en faisant varier l'espace d'intervention dans le scénario :

J'aurais vraiment aimé que les cinéastes prennent une autre voie : soit (1 – la voie sérieuse) Wai-Tung sort Wei-Wei de sa vie, soit (2 – la voie « ça suffit les conneries ») Wei-Wei ne viole pas Wai-Tung à la base, soit (3 – on continue de rêver) Wei-Wei ne viole pas Wai-Tung et ils adoptent un enfant à cause de la pression de la famille Gao <sup>90</sup>.

87. « Yeah well in any other scenario but the child is a product of literal rape if it had happened any other way even like ambiguous drunk [...] » (LB\_jul).

88. « this movie truly could have been perfect. I would have LOVED it if Wei Wei had gotten pregnant before from like a one night stand, and asked Wai-Tung and Simon to be the baby's fathers » (LB\_ali).

89. « This scene could've been cut entirely because the film doesn't dissect what happens and certainly doesn't deal with it in a serious and critical way at all. Literally anything else that resulted in Wei-Wei's pregnancy would've been better, one of the characters not being gay but bi and soberly consenting, one night stand with a guy who wasn't Wai-Tung, fucking artificial insemination, I don't care. Hell, a fucking polycule forming accidentally because both of the male characters are actually bi, I don't give a fuck. Wei-Wei realizing that what she's trying to do is wrong... anything compared to what actually happened. » (LB\_nor).

90. « I really wish the filmmakers either (1 – the serious route) had Wai-Tung cut Wei Wei out of his life,

Le commentaire n'est pas aisé à interpréter avec certitude, mais les trois scénarios proposés par SuperSnek s'organisent clairement en deux groupes : la première solution relève d'un dénouement alternatif sans toucher aux événements qui se sont déjà déroulés, et qui répondrait de façon satisfaisante au nœud supplémentaire introduit par le viol de Wai-Tung (en faisant en sorte qu'il ait des conséquences pour Wei-Wei). Les deuxième et troisième solutions sont décrites comme moins sérieuses parce qu'elles réécrivent le texte « au milieu » en éliminant le viol. Pourtant, il s'agit, en réintroduisant ensuite l'irruption d'un bébé de reconstituer finalement un dénouement dont l'équilibre serait proche de celui du film : faire coexister un modèle familial atypique de co-parentalité et un compromis face aux pressions familiales des parents (ce que le film ne parviendrait sinon à faire qu'en imposant un rapport sexuel à Wai-Tung). Dans la première réécriture, on accepte le viol comme le choix scénaristique de départ et il s'agit d'en trouver une issue plus satisfaisante ; dans la deuxième réécriture, c'est le dénouement comme horizon auquel parvenir qui suscite une modification des événements qui y mènent sans passer par le viol.

En imaginant ces alternatives, les interprètes ont donc bien conscience que le récit qu'ils et elles ont vu est un artefact produit par des décisions artistiques et que les événements fictionnels jouent une fonction dans une intrigue. Ces interprètes se projettent fréquemment dans la production de cet artefact pour discuter les choix effectués et certaines potentialités écartées qui auraient pu produire une meilleure expérience de réception ou bien un meilleur film, voire un film parfait.

Reste un commentaire, celui Jessi, qui adopte une pratique interprétative plus originale issue des pratiques *fans*, sciemment peu recevable dans les procédures interprétatives classiques. Jessi affronte en effet un triple problème : la scène de viol ne va pas, son non-traitement par la suite est « bizarre » et il est invraisemblable que la grossesse soit découverte si tôt<sup>91</sup>. Jessi conclut alors avec une interprétation alternative du récit plutôt qu'un récit alternatif. Cette interprétation apporte une résolution aux difficultés mentionnées, mais demeure désignée comme « *head canon* », c'est-à-dire comme une interprétation très personnelle dont on sait qu'elle a peu de chances d'être partagée sur la simple base du texte : « Dans ma tête, en fait il ne s'est rien passé la nuit du mariage et elle était déjà enceinte avant qu'ils se marient<sup>92</sup> ». À la fois plus vraisemblable, plus satisfaisante et sciemment irrecevable, cette interprétation repose sur le raisonnement suivant : que Wei-Wei tente d'initier un rapport sexuel que refuse Wai-Tung n'oblige pas de façon absolue, dès lors que

---

(2 – the cut it out route) never had Wei Wei rape Wai-Tung in the first place, or (3 – continue the lie) never had Wei Wei rape Wai-Tung and had them adopt a child due to the pressure from the Gao family. » (LB\_sup).

91. Il y a une ellipse de plusieurs semaines après le mariage à l'issue de laquelle les parents sont toujours chez Wai-Tung, ce que le scénario motive par la fatigue du père qui l'empêchait de partir. Toutefois, il s'agit d'un détail relativement discret dans le dialogue, que Jessi peut tout à fait n'avoir pas interprété.

92. « My head canon is that nothing actually happened on the wedding night and she was already pregnant before they got married. » (LB\_jes).

la scène s'interrompt, à inférer un rapport sexuel effectif dans l'ellipse<sup>93</sup>. La grossesse de Wei-Wei révélée ensuite ne contraint pas à faire une telle inférence, d'autant que la découverte est trop précoce pour pointer vers cette scène. Il suffit donc de poser que cette grossesse résulte d'une relation qu'a eue Wei-Wei avec quelqu'un d'autre, même si le film n'en donne aucun autre indice dans le film que sa grossesse.

Dans ce dernier cas, on a affaire à une lecture diégétique d'un type particulier qui, comme toute lecture diégétique intervient en fait sur le monde fictionnel, produit des propositions sur ce monde qu'on ne trouve pas telles quelles dans le récit<sup>94</sup> mais surtout qui sait qu'elle dépasse les limites admises de l'interprétation : cette lecture diégétique est consciemment développée contre la version produite par le biais d'une lecture rhétorique. Jessi estime bien que le texte lui demande de voir autre chose (par exemple, qu'il y a eu un rapport sexuel dans l'ellipse) et interprète volontairement contre les instructions décodées parce que le résultat de ces instructions lui semble incohérent et invraisemblable.

Dans tous les cas, ces deux formes de productions d'alternatives visent une expérience esthétique axiologiquement et affectivement supérieure, qui procurerait alors le plus de satisfaction possible.

### 3.4. De l'éléphant dans la pièce à la mouche dans le smoothie

Si ces alternatives sont imaginées, c'est en effet certainement autant parce que les interprètes critiquent le traitement axiologique du viol qu'à l'horizon du plaisir esthétique désiré face au film. Les commentaires de Letterboxd qui critiquent la scène de la nuit de noces soulignent ainsi souvent la façon dont le problème qu'elle leur a posé a affecté négativement leur expérience du film.

Les spectateurs·rices ne sont pas unanimes pour autant. Beaucoup ont un jugement très positif sur le film et certain·es insistent explicitement sur le fait qu'ils ou elles ont bien éprouvé un plaisir à voir le film que ne remet pas en cause le problème soulevé autour du

93. Un autre commentaire permet cependant de dire qu'il s'agit aussi d'une interprétation spontanée possible : njubz dans son commentaire rapporte n'avoir eu qu'une interprétation rétrospective de l'ellipse — « Je vais être honnête, je n'ai même pas compris qu'il s'agissait d'une scène sexuelle avant [ce qui arrive] un peu après. J'étais super choqué — même le film y mène progressivement [...]!! Il y a une coupe, alors j'ai juste pensé que ça se terminait avec un nouveau "non". C'est bien arrivé pourtant. » (« I'll be honest, I didn't even realise it was a sex scene until a bit later. I was super shocked - despite the lead up (the true surprise in the film for me)!! It cuts it off, so I just assumed it was a reaffirmed No in the end. However, it indeed happened. », LB\_nju). Une telle interprétation reste, comme on le voit, temporaire dans la progression du film et rapidement modifiée.

94. Ce que je désigne ici par la notion de lecture diégétique est ce que Saint-Gelais a nommé « parafictionnalisation ». La parafictionnalisation est partout, mais certaines parafictionnalisations ont simplement la spécificité d'outrepasser les « critères implicites de pertinence » (Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 461).

viol, comme Sycaphany qui a apprécié un mélange d'éléments comiques et mélodramatiques, dit que la scène « est problématique mais n'a pas gâché mon expérience dans son ensemble<sup>95</sup> ». Jamie M\* juge le film « 🍕 à 99 % drôle, engageant et extrêmement bien vu » avant une concession qui restera vague : « mais il y a une scène qui laisse un goût aigre<sup>96</sup> ».

Toutefois, il y a pour beaucoup d'autres le sentiment d'un plaisir gâché ou amoindri. Pour Will E\*, « la scène de viol [...] détruit pratiquement ce film qui est à part cela très progressiste<sup>97</sup> » : le balancement se situe au niveau idéologique, mais l'effet négatif produit par cette discordance se situe bien, me semble-t-il, sur le plan esthétique. Il y a donc une difficulté réelle pour une partie du public qui lit un viol à isoler le défaut comme un problème ponctuel et circonscrit. En témoigne la conclusion d'un commentaire de kaschult en réponse à celui de james : « ça a plus ou moins gâché l'ensemble du film pour moi<sup>98</sup> ».

L'enjeu esthétique se traduit par un emploi étendu et très significatif de la métaphore gustative : celle d'un mauvais goût qui justement s'étend cette fois plus qu'il ne faudrait, et qui signale bien que le plaisir de réception est l'enjeu. La scène, dit Shema (Sh+emma), « me hante et a donné un goût aigre au reste du film pour moi<sup>99</sup> ». S'il retient un sentiment de justesse et qualifie le film de magnifique, nick formule les choses de façon similaire en expliquant en termes de construction d'intrigue ce qui fait métaphoriquement « tourner » le film : « bien sûr, l'ensemble est gâté par le fait que le moteur de l'intrigue dans le dernier quart [du film] est une putain d'agression sexuelle<sup>100</sup> ». L'arrière-goût s'étend au-delà pour RainbowGlasses : « ça donne un goût aigre à l'ensemble du film<sup>101</sup> ». On retrouve cette extension dans le commentaire d'EvilJavaJeff qui combine la description d'une rupture et celle d'un ensemble affecté par l'irruption de cet événement : « ça altère en profondeur la dynamique entre les deux personnages et donne à l'ensemble un arrière-goût déplaisant qui laisse une expérience amère<sup>102</sup> ».

Si les spectateurs·rices décrivent ici assez précisément l'expérience qui résulte du défaut à peser, d'autres expriment même une perplexité où il n'est presque plus possible de trancher sur la qualité de leur expérience. Av 🍷 et gravityfalling parlent ainsi de sentiments contradictoires face au film<sup>103</sup>, le sentiment relatif à la scène d'agression sexuelle et

95. « is problematic but didn't ruin my overall experience » (LB\_syc).

96. « 🍕 99% fun, funny, engaging and remarkably well observed [...] but there is a scene that leaves such a sour taste » (LB\_jam).

97. « all that said, the rape scene is bad and nearly ruins this otherwise very progressive film. » (LB\_wil).

98. « Kinda ruined the whole movie for me » (LB\_jam\_kas).

99. « it haunts me and soured the rest of the movie for me. » (LB\_she).

100. « obviously, the whole thing gets soured by the plot of the last quarter being driven by fucking sexual assault » (LB\_nic).

101. « It sours the whole picture » (LB\_rai).

102. « it fundamentally alters the dynamic between two characters and gives the whole thing an uncomfortable aftertaste that sours the experience » (LB\_evi).

103. « so conflicted because i loved all of this, except for the sudden sexual assault » (LB\_av), « sometimes I watch films and I'm conflicted because I genuinely liked the rest of the film, except for the one problematic

à son traitement s’opposant au sentiment produit par le reste du film. RobynElouise, qui ne précise pas le contenu de la scène évoquée, réinvestit une métaphore issue de ses cours d’école biblique, initialement enseignée pour figurer la présence de sexe ou de jurons dans les médias, avant d’aboutir à une conclusion perplexe :

Cette scène (vous savez laquelle), c’est la mouche dans le smoothie de la métaphore. Il y a des gens qui veulent bien faire comme si elle n’était pas là. D’autres qui pensent que ça change tout. Je ne sais pas bien quel est mon sentiment, mais je préférerais vraiment que la mouche ne soit pas là<sup>104</sup>.

Comme plus haut, la métaphore culinaire connote des affects comme le plaisir très immédiat de l’ensemble opposé au dégoût localisé, dont on interroge justement la portée sur ce qui devrait d’abord procurer du plaisir.

On trouve en effet des traces des stratégies de négociation dans les commentaires. Le commentaire de Pauline dit tout simplement : « par égard pour ce film, je veux bien oublier cette scène de viol<sup>105</sup> ». Au contraire, Jules refuse une telle stratégie malgré son expérience positive du film et reste dans une situation de perplexité : « Je ne sais pas quoi penser (*feel*) ce n’est pas possible de faire comme si ça n’était pas arrivé mais j’ai vraiment aimé ce film à part cela<sup>106</sup> ».

Un spectateur comme Ben R\* exprime une variation de cette perplexité — être soi-même étonné que ce qui semble inacceptable ne gâche pas l’expérience du film : habitué à des sentiments de frustration face aux films à thématique gay, celui-ci s’étonne de son propre jugement très positif sur le film (« Et je suis surpris que ce ne soit pas ce que je ressens ; le traitement équivoque que fait Lee du viol, à la fois c’est typique de la période à laquelle il a fait le film, et c’est mal<sup>107</sup> »). Il semble ici que la réinscription de l’analyse du traitement du viol dans un contexte historique (certes très récent) ou bien explique ou bien manifeste la capacité à privilégier une expérience positive, en rationalisant et mettant à distance grâce à la contextualisation le contenu critiqué. On peut à cet égard envisager la contextualisation comme une stratégie à la fois cognitive (mieux comprendre ce qui semble étrange) et affective (ne pas produire d’affects sur l’élément contextualisé).

Ce phénomène devient une stratégie consciente de réception sous la plume de J L, très admiratif·ve du film dans un commentaire d’abord extrêmement technique ; J L aborde ensuite « le truc horrible qui arrive à Wai-Tung à la fin du deuxième acte », sans caractérisation explicite :

---

scene and that sits on my conscience a little bit » (LB\_gra).

104. « That scene (you know the one) is the metaphorical fly in this smoothie. Some are willing to ignore it. Others believe it changes everything. I’m not sure how I feel, but I really wish the fly was Not There » (LB\_rob).

105. « for the sake of this film i’m willing to forget about that one rape scene » (LB\_pau).

106. « I don’t know how to feel it wouldn’t do to pretend that didn’t happen but I really liked this movie otherwise! » (LB\_jul).

107. « And I’m surprised that I *don’t* feel that way ; Lee’s equivocating treatment of the rape is both typical for the era in which he made his movie, and wrong » (LB\_ben).

### 3. « CE SERAIT PARFAIT SANS CETTE SCÈNE OÙ... » : *GARÇON D'HONNEUR* SUR LETTERBOXD

Mon opinion là-dessus est passée de « tiens c'est bizarre comme élément scénaristique » à « c'est complètement n'importe quoi moralement ». Ce n'est pas une excuse, mais le traitement que fait le film de l'événement et de ses conséquences est une trace de la façon dont un Taïwanais hétéro et libéral qui vit aux États-Unis dans les années 1990 percevait ce genre d'événement traumatique. Pour moi, il est plus fructueux de voir ça comme une archive sociologique que de descendre cet élément et le film dans son ensemble. Mais je voudrais être clair sur le fait que c'est malgré cela que je donne cinq étoiles au film<sup>108</sup>.

Ici la négociation de l'expérience et de l'évaluation repose donc sur une objectivation de l'événement fictionnel en décision artistique, puis de la décision artistique en simple phénomène social auquel il ne faut pas chercher d'intérêt esthétique appropriable mais simplement sociologique. Ce faisant, l'expérience esthétique du reste du film peut être préservé, une fois cet ensemble circonscrit à un statut d'archive dont l'évaluation se fait à part.

## 3.5. Est-on censé·e percevoir une telle rupture dans le film ?

Dans tous les cas, les spectateurs·rices de *Garçon d'honneur* mettent massivement en récit la linéarité de leur visionnage, en faisant de la scène de la nuit de noces une *rupture*. Cette rupture est formulée à plusieurs niveaux : rupture dans l'expérience de réception, mais aussi rupture perçue dans le récit.

Du côté de l'expérience de réception, les spectateurs·rices rapportent très souvent avoir beaucoup aimé le film jusqu'à cette scène<sup>109</sup>. Le plaisir pris au début du film peut d'ailleurs renforcer les affects négatifs liés au traitement du viol, comme pour blue 🌹, déjà cité·e dont le désarroi exprimé est contextualisé : « surtout vu combien j'ai aimé la première partie du

---

108. « My opinion of it has gone from "oh that's a weird plot point" to "that's definitely morally fucked up". This isn't an excuse for it, but the film's treatment of it and its aftermath is a document of how a Taiwanese straight liberal living in the US in the 1990s viewed that kind of traumatic event. To me, it's more productive to think about that as a sociological memory than just to outright bash it and the entire film. But I want to make it clear that I'm 5-starring this film in spite of that » (LB\_JL). L'expression « traumatic event » me semble convoquer très clairement le cadre interprétatif des violences sexuelles tout en évitant une caractérisation franche : je choisis donc d'intégrer ce commentaire à l'analyse malgré l'absence de termes explicites. Les interprétations alternatives qui critiquent la scène pour d'autres raisons n'auraient pu s'exprimer en ces termes. Il me semble cependant évident que J L fait autant référence à la coercition sexuelle qu'au fait de contraindre spécifiquement un homme gay à un rapport hétérosexuel.

109. On trouve de telles descriptions dans des commentaires qu'ils caractérisent la scène ou non. Pour ceux qui ne la caractérisent pas : « was really excited to watch this and i thoroughly enjoyed it until that scene happened and it's played off » (LB\_yad), « This movie was just not it for me after the post banquet night scene » (LB\_kal), « the first hour of this gets five stars for sure, but there was a specific turning point that just made the rest of the movie so hard to enjoy » (LB\_ali), « i was having a really gay good time and then i wasn't » (LB\_ann). Les commentaires qui caractérisent explicitement la scène au prisme de la violence sexuelle ou du consentement ont une forme tout à fait similaire : « I was really enjoying this before tw a gay man was fucking raped by a straight woman and???? » (LB\_kes), « literally i love this movie up until this ONE part and then the rest of it is like....i don't want to say ruined but kind of ruined » (LB\_mo), « I was really enjoying this movie until Wei Wei rapes Wai-Tung. » (LB\_sup).

film<sup>110</sup> ». ElleDubbs rapporte une rupture d'attention, la scène de viol concentrant désormais toutes l'activité d'anticipation narrative : « Je n'ai pas réussi à rester vraiment concentrée après ce moment [...] Après l'agression sexuelle, j'étais figée sur mon siège. Je pensais que ça serait abordé, que peut-être ça amènerait à quelque chose, mais non, jamais<sup>111</sup> ». On trouve également un témoignage, unique dans le corpus et qui ne parle pas du plaisir initial, d'interruption du film à vingt minutes de la fin en raison du traitement du viol<sup>112</sup>.

La rupture peut aussi prendre la forme d'un renversement dans l'évaluation ou l'appréciation<sup>113</sup> : « J'ai vraiment adoré ce film jusqu'à la moitié. J'étais prêt à lui donner cinq étoiles. Il est très brusquement passé de potentiel film préféré à film détesté », « C'était vraiment très désagréable à regarder et j'ai détesté toute la deuxième partie. C'est comme si j'avais vu deux films différents »<sup>114</sup>.

Le sentiment d'une inflexion du film n'est pas réservé aux spectateurs·rices qui interprètent un viol dans la nuit de noces : les spectateurs·rices sont d'une façon générale nombreux·ses à noter une inflexion de tonalité ou de genre entre la première et la deuxième partie du film, et ont des avis variés sur la réussite de l'articulation entre ces temps. Comment cerner alors la spécificité de cette inflexion pour les spectateurs·rices qui interprètent un viol ? Dans tous les cas, il s'agira d'un élément qui participe de l'éloignement d'une tonalité légère ou d'un genre comique, comme le déplore le commentaire de B\* Bruce : « Le film arrivait très bien à être tendre, drôle et léger dans les trois premiers quarts. Et là le personnage principal est violé par sa "femme" et ça change tout<sup>115</sup> ». Pour B\* Bruce, cet événement modifie et en fait détruit un ton qui faisait la qualité du film : fondamentalement incompatible avec la légèreté, le viol intervient au détriment du film.

Par contraste, ren envisage l'inflexion d'une première partie « *sweet* » vers un tonalité plus dramatique comme une intention artistique qui peut se défendre, mais qui ne fonctionne pas bien, notamment mais pas seulement en raison de la présence d'une scène de viol :

Le ton couvre d'emblée un large spectre et devient plus dramatique ensuite ; ça me va sauf que je ne trouve pas que la transition soit bien gérée, et c'est *difficile de dire si c'est censé être drôle ou*

110. « I can't describe how distressed I feel with how they treated this, especially with how much I loved the first half of this film » (LB\_blu).

111. « I could not pay attention much after that moment. [...] After the sexual assault, I was stunned in my seat. I thought it would be brought up, that maybe it would lead to something else, but it never does » (LB\_ell).

112. « I cannot even finish this movie. I'm sorry, but I had to stop it when 20 minutes were left. Corrective rape? Really? And treating it as an ultimate "blessing"? I'm horrified. This is a gay nightmare from gay hell » (LB\_sen).

113. « hmm yeah this was really cool up until like. the gay conversion r\*pe bit. » (LB\_heal), « This was a rly great movie until wei-wei raped Wai-tung when he was drunk yeah thats a no from me wtf » (LB\_jin).

114. « I was absolutely loving this film until about halfway in. I was fully prepared to give it 5 stars. It went from a potential favorite film to a loathsome one very fast. », « It was very uncomfortable to watch and I hated every part of the second half. It was as though I watched two different films » (LB\_luk).

115. « This film did a good job of being sweet, funny and light for the first 3/4s. Then the main character is raped by his "wife" and it changes everything » (LB\_bru).

3. « CE SERAIT PARFAIT SANS CETTE SCÈNE OÙ... » : GARÇON D'HONNEUR SUR LETTERBOXD

*mettre juste mal à l'aise. et là il y a... une scène de viol(?) dérangeante ? et je n'ai pas l'impression que le film pense que ça devrait me perturber autant. je suis tout à fait pour que les films brouillent les frontières amoureuses et sexuelles entre les personnages, et tout particulièrement quand c'est fait dans une perspective queer, mais le ton n'est pas assez contrôlé pour que ça marche vraiment. et ensuite on révèle que le père savait qu'ils étaient gays depuis le début et qu'il a laissé le viol se produire quand même juste parce qu'il voulait un petit-enfant????? peut-être que je devrais revoir ce film un jour, maintenant que j'ai une idée plus claire des intentions dramatiques, mais je vais en rester là aujourd'hui<sup>116</sup>.*

On voit combien les éléments s'intriquent les uns avec les autres : l'hésitation entre le comique et le malaise précède la scène de viol, de même que l'inflexion tonale. La particularité de ce commentaire est de construire un décalage conscient entre l'interprétation d'une intention esthétique (du texte) et l'effet *effectif* sur ren : ren envisage en effet plusieurs intentions possibles autour de la scène, bien qu'elle en modalise la caractérisation. D'un côté, un possible projet esthétique *queer* qui travaille à assouplir ce qui est clairement catégorisé au départ (Simon et Wai-Tung sont un couple, ils sont homosexuels et couchent ensemble ; Wei-Wei est une amie hétérosexuelle et Wai-Tung ne veut donc en aucun cas coucher avec elle). De l'autre, un effet réel de la scène incompatible avec un tel glissement, parce qu'elle produit des affects excessivement dysphoriques liés à l'interprétation du viol. En parallèle, la réversibilité du comique avec le malaise est là aussi formulée en termes d'intentions insuffisamment claires, là où l'avancée dans le film conduit plutôt rend (l'auteur-riche du commentaire) à trancher en faveur d'un ton plus sombre, privilégiant le drame.

Comme dans d'autres exemples, on voit qu'il n'y a rien d'impossible à lire dans le texte, à partir d'une lecture rhétorique, une intention esthétique différente de celle qui est effective comme Kesso pour qui se demande comment « d'une façon ou d'une autre nous sommes censé-es faire comme si rien ne s'était passé????<sup>117</sup> », position d'un lecteur implicite déduit du texte avec lequel, de toute évidence, Kesso ne peut tout simplement pas se fondre tout en le construisant.

Cette double interprétation peut se doubler d'une réflexion plus diachronique, où l'interprète pose sa propre réception comme anachronique par rapport à l'intention probable du film pour en expliquer le dysfonctionnement, comme le fait evilbjork :

*C'est une scène délicate car je pense qu'au moment de la sortie l'intention n'était pas de faire voir une agression, je pense que c'était censé donner le sentiment d'une joyeuse erreur de beuverie, mais quand on regarde maintenant la scène est beaucoup plus alarmante et pèse*

---

116. « the tone starts broad and gets more dramatic later, which is fine, except i don't think that transition is handled very well, and its hard to tell what is supposed to be funny or just uncomfortable. then there is an... uncomfortable rape(?) scene? and i don't feel like the film thinks i should be as weirded out by that as i am. im more than fine with films setting fluid boundaries of love and sex between characters, and i especially like it when thats all framed from a queer perspective, but there's not enough control of tone there to actually make that work. and then its later revealed that the dad knew they were gay the whole time and let that rape happen anyway just cos he wanted a grandchild????????? maybe i should rewatch this sometime now that i have a clearer idea of this film's dramatic intentions, but im just gonna leave it for today » (LB\_ren).

117. « somehow we are supposed to pretend like nothing happened???? » (LB\_kes).



lourdement sur le ton du film. C'est un bon gros cas de film qui a mal vieilli<sup>118</sup>.

Cette analyse prend place dans un commentaire très élogieux envers « un film adorable » qui comme les autres films d'Ang Lee donne « un grand sourire ». C'est donc par rapport à ce ton général qu'il faut comprendre le problème posé par la scène. On retrouve en quelque sorte la stratégie de négociation analysée plus haut mais sous une forme un peu différente : attribuer le problème à une évolution des sensibilités ou des mentalités face à la violence sexuelle permet cette fois de dissocier l'intention de l'effet réel en opposant le ton léger de l'erreur au ton plus lourd de l'agression sexuelle. Ce qui est frappant, c'est justement que la légèreté reste interprétable comme projet alors même qu'elle n'est plus effective en termes d'affects produits.

La difficulté soulevée par cette scène s'évalue donc aussi par référence à des intentions esthétiques perçues, même lorsque justement il s'agit de dire qu'elles ne fonctionnent pas : Erick peut ainsi déplorer que la scène de viol — dans ce qu'il analyse comme un drame — « terni[sse] la tentative de fin réconfortante et la saveur du reste du film<sup>119</sup> ».

On retrouve ce sentiment de décalage entre sa propre réception et l'intention attribuée au film dans le commentaire déjà cité de mo, mais son commentaire a deux spécificités : d'abord, elle noue un lien entre les affects qu'a dû produire l'événement pour Wai-Tung et les affects de réception ; ensuite, elle hésite sur l'intention de l'œuvre pour déplacer finalement le problème sur un contexte dans lequel le film est reçu différemment par d'autres. mo fait partie de ces spectateurs·rices dont l'expérience change complètement à partir de la scène de la nuit de noces. D'un côté, une partie du malaise de mo provient d'une intuition sur l'intention de l'œuvre : « j'ai l'impression que le film me disait et disait à Wai-Tung de juste faire avec (*cope*) et j'étais genre... non ». En utilisant un vocabulaire issu de la psychologie et en marquant l'impossibilité ou le refus d'accepter la situation de Wai-Tung, mo souligne l'intensité des affects produits non seulement par le viol — mo n'utilise pas le mot mais insiste sur le « non » dans la scène — mais par ses conséquences qui imposent une vie nouvelle à Wai-Tung indépendamment de ce que celui-ci souhaite. Le glissement de Wai-Tung à la position de spectateur·rice montre une sensibilité partagée à l'injustice de sa situation. Mais de l'autre, mo envisage que de telles émotions puissent être intentionnelles :

d'un côté je sais que c'est fondamentalement l'objectif du film et que je suis censé être insatisfait-e mais je suis juste genre ok. genre ce n'est pas un film qui finit bien (*not a happy movie by the end*) et il n'a pas à finir bien mais je vois des recensions qui disent genre que c'est un film gay léger et drôle et je suis genre... vraiment?!?!?!? je ne sais pas je suis peut-être rabat-joie parce que j'ai vraiment aimé la première moitié et certaines parties de la fin et c'est quand

118. « It's a tricky scene since I think at the time of its release there was no intention to make it look like an assault, I think it was meant to have a more light-hearted drunken mistake feel to it, but now watching the scene is much more concerning a big damper on the film's tone. It's a rough case of a film aging poorly » (LB\_bjo).

119. « But then there's a scene that's hard not to read as corrective rape that soils the attempted heart warming conclusion and the taste of the rest of the film » (LB\_eri).

3. « CE SERAIT PARFAIT SANS CETTE SCÈNE OÙ... » : *GARÇON D'HONNEUR* SUR LETTERBOXD

même un film bien réalisé dans l'ensemble mais au bout du compte ça me fait juste me sentir genre... mouais ok, lol<sup>120</sup>

La syntaxe même employée par moi lui permet d'exprimer son intense perplexité face au film : investissant de façon intense les possibilités d'immersion dans l'histoire, moi se situe plus particulièrement dans la perspective de Wai-Tung. On voit moi, depuis ce positionnement, interpréter l'histoire comme celle d'une injustice dont la résolution ne constitue finalement qu'une injustice supplémentaire (la paternité imposée). Pourtant, moi envisage bien que ce sentiment d'insatisfaction puisse être un effet intentionnel du récit. Dans cette perspective le *happy end* a un statut ambivalent : sans être réclamé comme impératif esthétique, il s'agit de la condition pour réaliser la légèreté attribuée par d'autres spectateurs·rices au film. Avec une fin que moi trouve profondément dysphorique (sans même parvenir à formuler l'émotion ressentie), moi perçoit un décalage entre son expérience et une certaine réception du film qui posait un tout autre horizon d'attente esthétique.

On peut rapprocher ce commentaire de celui de *nya\_papaya*, dont on ne peut pas dire cependant avec certitude qu'il désigne la violence sexuelle comme élément problématique :

la première partie était vraiment drôle ! J'ai beaucoup rigolé

Wikipédia dit que c'est une comédie romantique et ma première impression, au début, était celle d'une comédie dramatique (*dramedy*) mais il y a \*un élément dans l'intrigue\* qui rend les choses plus sombres et complique les relations d'une façon *dont je ne suis pas sûre qu'elle était voulue par Lee*. [...] Je serais curieux·se de savoir comment cet élément de l'intrigue affecte l'expérience des spectateurs·rices dans la suite du film. *Je me demande si Lee a juste laissé de côté cet élément de l'intrigue ou si l'intention était de provoquer des sentiments contradictoires pour les spectateurs·rices*. Pourtant, dans l'ensemble, [le film] aurait été meilleur comme comédie romantique ou dramatique ; au lieu de cela, la tristesse l'a emporté sur tout ce qu'il pouvait communiquer d'autre<sup>121</sup>.

Bien que ce commentaire ne puisse prendre de valeur démonstrative en raison de l'implicite de cet « élément dans l'intrigue » (ce qui permet à *nya\_papaya* de formuler son commentaire sans balise de *spoiler*), on retrouve les mêmes points de passage de la réflexion : le sentiment qu'une catégorisation générique produite en réception est inadéquate, une incertitude sur les intentions de l'œuvre ou de l'auteur, une réflexion sur la noirceur qui s'installe en raison des éléments de la diégèse, une place donnée à l'expérience d'autres spectateurs·rices. Si

120. « on one level i know that's basically the point of the movie and i'm supposed to be unsatisfied but i'm just like okay. like this isn't a happy movie by the end and it does NOT have to be but i see reviews that are like this is a light and fun gay movie and im like ...is it?!?!?!? i don't know maybe i'm just grumpy bc i did love like the first half and parts at the end and it is a well made film overall at the end of the day but ultimately it just leaves me feeling like well...i guess lol » (LB\_moi).

121. « the first half was rilly funny ! I laughed out loud a lot Wikipedia says it's a romantic comedy and my first impression in the beginning was that it's a dramedy but \*a certain plot point\* makes things darker and complicates the relationships in a way that I'm not sure Lee intended. This, in addition to the themes that the movie touches on, makes an interesting point of departure for a discussion. I particularly am curious about how this plot point affects the viewer's experience for the remainder of the movie. I wonder if Lee truly just brushed this plot point aside or if this was meant to cause conflicting feelings in the viewer. Overall tho, it would've been better off as a funny romcom/dramedy, but instead it was more sad than anything else it communicated » (LB\_nya).

nya\_papaya interprète bien l'élément diégétique problématique comme un viol, ce serait alors l'un-e des rares spectateurs-rices avec mo à envisager que les émotions qu'il suscite puissent être intentionnelles — mais on voit que c'est avec beaucoup d'incertitude.

### 3.6. Dysfonctionnements de la comédie et recatégorisations génériques

Plus analytique que le commentaire de mo, ce commentaire nous permet aussi de penser plus clairement l'articulation entre les émotions produites et les catégorisations génériques : malgré l'efficacité comique de la première partie, les émotions liées à la dernière partie du film et à cet « élément de l'intrigue » l'emportent dans la catégorisation générique et font repousser d'autres catégories disponibles qui relèvent d'un autre texte possible. Le film *aurait pu* être une comédie romantique ou une comédie dramatique, mais en l'état, l'expérience esthétique créée est trop déséquilibrée en faveur de la tristesse pour y correspondre. Les émotions proches de la tristesse ne sont en elles-mêmes pas incompatibles avec le genre de la comédie romantique, au contraire : le commentaire de Cap'n Jack par exemple fait l'éloge d'une comédie romantique qui parvient à être à la fois « drôle et déchirante » mais cette évaluation est formulée une fois la question du viol critiquée et mise à part<sup>122</sup>.

Il y a en revanche visiblement une incompatibilité fondamentale entre les affects dysphoriques spécifiquement associés au viol et ceux qui restent acceptables pour une comédie, tout particulièrement pour une comédie romantique. Or un nombre important de spectateurs-rices racontent avoir été conduit-es vers le film avec cet horizon d'attente générique ou bien y réagissent : « Ok c'est quoi ce bordel où une "comédie romantique légère" contient une scène de viol comme élément de l'intrigue<sup>123</sup> ? », « Vous parlez tou-te-s de comédie romantique comme si le personnage principal n'était pas vi\*olé au milieu du film pour servir l'intrigue<sup>124</sup> ». La catégorie est donc souvent invoquée pour être révoquée, comme le fait phielipino après avoir évoqué le traitement de l'agression sexuelle dans le film : « rien de plaisant ni de l'ordre de la comédie romantique là-dedans<sup>125</sup> »

L'interprétation de violences sexuelles coexistant avec la perception du film comme comédie justifie d'ailleurs dans le commentaire de Norrell\_420 une rupture consciente avec la

122. « OTHER THAN THAT, this is still a sensitive, beautifully-composed movie, in turns funny and heart-rending. » (LB\_cap).

123. « Okay WTF this "lighthearted romcom" has a rape scene as a plot point ??? » (LB\_cre).

124. « Y'all are calling this a romcom as if the main character didn't get r\*pe as a plot-device midway through the film. » (LB\_cam).

125. « where sexual assault is involved then downplayed for the rest of the story.. nothing romantic comedic or enjoyable about that » (LB\_phi).

norme de Letterboxd qui proscrit le *spoiler*, précisément parce que le viol ne fait pas partie de l'horizon d'attente de la comédie, et que c'est ainsi que le film serait perçu : Norrell\_420 veut que son commentaire puisse servir d'avertissement aux autres<sup>126</sup>. On a vu plus haut le récit que faisait ElleDubbs de son propre visionnage et de la rupture que constituait la nuit de nocces ; ce récit est justement contextualisé par l'horizon d'attente construit par la réception d'autres spectateurs-rices qui l'a amenée à voir le film : « Je passais une mauvaise journée alors j'ai voulu voir ce film que tout le monde décrit comme "adorable" et "réconfortant"<sup>127</sup> ». Certains commentaires beaucoup plus lapidaires dramatisent de façon sarcastique l'effet de surprise et de discordance de l'attente : « j'adooore quand je me cale pour regarder ce que je pense être une comédie/drame gay léger et qu'on me sert un viol correctif<sup>128</sup> ».

Qu'elle précède le visionnage ou qu'elle le succède, la réception très positive du film par d'autres spectateurs-rices comme « comédie romantique légère » interpelle au point où varlis se « demande si d'une façon ou d'une autre il-elle n'[a] pas vu un film complètement différent de celui que tout le monde a vu<sup>129</sup> ». Interpréter la violence sexuelle comme le fait varlis, c'est donc manifestement se couper d'une partie du public — bien que l'interprétation de varlis ne soit pas, en réalité, si isolée. L'expérience de la variation interprétative se formule ici à travers la catégorisation tonale et générique du film : comment concevoir que le même film, et que la même scène que varlis perçoit comme un viol, produise des émotions aussi incompatibles ? *Garçon d'honneur* interroge ainsi le (non-)partage d'une sensibilité face aux violences sexuelles à travers les descriptions l'expérience esthétique suscitée.

Une autre description plus atypique est discutée par varlis : peut-on ranger *Garçon d'honneur* parmi les films « joyeux ou positifs » dont l'histoire tourne autour d'un couple gay ? Cette question engage à la fois la tonalité et le dénouement, pour une raison contextuelle bien spécifique. Pour varlis, une telle description n'est pas défendable « même si c'est super que Wai-Tung et Simon soient toujours vivants à la fin du film (c'est vraiment pas gagné d'avance dans les films LGBT des années 90) ». Si varlis voit bien en quoi le dénouement pourrait passer pour une fin heureuse, la violence sexuelle remet précisément en cause une telle analyse :

leur décision de devenir une famille pluri-parentale recomposée apparaît sous un jour plus sinistre quand on se souvient de la nature coercitive de la relation de Wai-Tung avec Wei-Wei.

126. « And, I'm really not going to mark this review as a spoiler because I think that accidentally stumbling upon a rape scene that's played lightly in a film you expected to be a comedy (with perhaps a few heavy scenes) might not be the best idea for a lot of people. » (LB\_nor).

127. « Was having a rough day so I wanted to see this film everyone describes as "sweet" and "heartwarming." » (LB\_ell).

128. « luv when I sit down to watch what I assume is going to be a relatively lighthearted gay comedy/drama and am treated to corrective rape » (LB\_ncg). On retrouve la même virulence sans le sarcasme chez azc : « fuck off this is not a comfort movie the [main character] got raped [...] » (LB\_azc).

129. « Seeing all these 5-star reviews about what a lighthearted romantic comedy this is makes me wonder if I somehow saw a completely different film than everyone else. »

[...] Le film ne se termine pas bien, et ça m'attriste de voir qu'autant de gens semblent trouver acceptable la violence de Wei-Wei envers Wai-Tung<sup>130</sup>.

La diversité interne du groupe qui reçoit la nuit de noces comme une violence sexuelle doit pourtant permettre de nuancer les présupposés de l'argumentation de varlis : sur Letterboxd du moins, si l'on trouve beaucoup de commentaires positifs qui ne mentionnent pas la scène, personne ne défend explicitement les actions de Wei-Wei à l'exception d'un commentaire qui objecte que l'ellipse permet une certaine latitude interprétative<sup>131</sup>. C'est donc plutôt varlis qui suggère au moins par l'enchaînement de ses idées qu'une réception positive du film et du dénouement implique de juger acceptable le comportement de Wei-Wei. Or on a bien vu que de nombreux commentaires parvenaient à circonscrire la discussion sur la scène de viol et à construire indépendamment une expérience positive du film. Le commentaire de Bethany montre que la critique très explicite du traitement du « rapport sexuel non consenti » dans le film (elle a l'impression d'un traitement humoristique) n'empêche de se déclarer aussitôt « super fan de la fin<sup>132</sup> » d'un film qu'elle classe dans le genre de la *screwball comedy*.

La perception de la violence sexuelle constitue donc, aux yeux de certain-es spectateurs-rices, ce qui les met en porte-à-faux avec une autre réception possible, et éventuellement avec l'intention de l'œuvre qu'ils-elles continuent de percevoir sans que cela fonctionne :

Je voudrais avoir vu la comédie romantique légère que tout le monde à part moi semble avoir vue mais je suppose que non. Je vois bien le cœur du film et ce qu'il cherche à faire (et dans les années 90!) mais je n'ai juste pas pu passer outre certains événements<sup>133</sup>.

Dean\_o mentionne après cette introduction l'élément le plus important qui fait obstacle à une réception semblable à celle de « tout le monde » : ce qui lui semble être pratiquement un viol, après un refus et dans une intention de conversion sexuelle. Toutefois, un autre élément vient conclure le commentaire : la manipulation du père de Wai-Tung qui a tout à fait compris que son fils était en fait en couple avec Simon et qui s'est tu afin d'avoir un petit-enfant.

En effet, dès lors qu'il s'agit de se positionner face à la catégorisation du film comme comédie, la violence sexuelle peut n'être qu'un élément parmi d'autres qui produit des effets

130. « their decision to become a three-parent blended family has sinister tones when you remember the coercive nature of Wai Tung's relationship with Wei Wei. [...] The ending of this film was not a happy one, and I am saddened by how many people seem to think Wei Wei's violence towards Wai Tung was something acceptable. » (LB\_var).

131. « i've seen quite a few people have negative thoughts about the scene, but i don't think we can jump to conclusions. we barely got to see the whole thing, and it's important to note that they both were extremely drunk » (LB\_doi).

132. « Big sucker for the ending though. Super into that » (LB\_bet).

133. « I wish I had seen the light hearted romantic comedy that everyone else seems to have watched but I guess I didn't. \ I can see the heart of the movie and what it was trying to accomplish (and that in the 90s!) but I just couldn't move past certain events. » (LB\_dea).

dysphoriques, infléchit la tonalité et donc la catégorisation générique du film. Lorsqu'alice suggère qu'« il n'y aurait pas de problème pour elle si le film n'était pas vendu comme une comédie légère, et si la fin n'était pas supposée être un *happy end*<sup>134</sup> », elle ne pointe pas le viol (dont elle critique par ailleurs le traitement), mais le fait que Wai-Tung doit finalement continuer de se cacher et de mentir pour se conformer à des attentes hétéronormatives.

Là où pour une partie du public la violence sexuelle constituait un élément totalement discordant qui créait seul une rupture, d'autres spectateurs·rices l'intègrent donc davantage dans une série d'éléments dysphoriques. Ainsi, fiveshanix décrit *Garçon d'honneur* comme un film « aucunement mauvais » mais « déchirant ». La réception d'autrui, toujours, sert d'appui au commentaire : non seulement fiveshanix, « n'arrive vraiment pas à comprendre pourquoi » le film est catégorisé comme comédie, mais il·elle a regardé le film avec quelqu'un « qui ne connaissait pas les attentes culturelles et familiales asiatiques » et n'avait pas anticipé son angoisse pendant le visionnage. L'hypothèse de fiveshanix est qu'« il est plus facile de voir “Garçon d'honneur” comme une comédie quand on n'a pas vécu toute sa vie dans la réalité [du film] ». En effet, fiveshanix décrit la fiction de *Garçon d'honneur* comme « un cauchemar de gamin·e asiatique queer ». Ce n'est pas le traitement par le récit du viol qui cristallise l'expérience, mais véritablement l'histoire elle-même dans sa thématique principale du rapport des parents à l'homosexualité de leur fils. La violence sexuelle est alors parfaitement intégrée thématiquement et esthétiquement au récit, ne crée plus de rupture, et c'est vis-à-vis d'une autre scène que celle de la nuit de noces que se formule l'effroi de la violence sexuelle : fiveshanix rapporte son « horreur résignée quand le père reconnaît que l'agression sexuelle de son fils lui a apporté tout ce qu'il espérait<sup>135</sup> ». En recatégorisant *Garçon d'honneur* autour de ces affects d'angoisses, en le re-décrivant comme un cauchemar, fiveshanix produit un texte dans lequel l'agression sexuelle ne crée en fait plus aucune dissonance mais converge visiblement très bien avec l'intensité des affects provoqués par les dynamiques familiales à l'intérieur de la famille Gao : la cohérence esthétique est retrouvée et *Garçon d'honneur* « marche » à nouveau, réunifié par une expérience construite autour d'affects dysphoriques.

On trouve un processus similaire dans l'interprétation de Maria, mais celle-ci se positionne un peu différemment vis-à-vis de la catégorie de comédie. En effet, elle lui donne une pertinence plutôt que de la rejeter : pour Maria, « la seule comédie romantique d'Ang Lee est aussi son film le plus triste » dans la mesure où la comédie, contrairement à la tragédie, ne permet pas de catharsis des émotions engagées par l'histoire. La structure de la comédie

134. « (although I would be okay with that if the movie wasn't advertised as a lighthearted comedy, and if the ending wasn't supposed to be a happy ending) » (LB\_ali).

135. « I guess it's easier to see “The Wedding Banquet” as a comedy when you haven't been living in its world your whole life. », « the resigned horror [I felt] when the father admitted that the sexual assault of his son brought him everything he hoped for », « This is the queer Asian kid's nightmare » (LB\_fiv).

à travers l'élément conventionnel du *happy end*, dans cette perspective, ne fait que renforcer les affects dysphoriques précisément parce que les émotions réelles des personnages restent informulées :

Le *happy end* n'est pas du tout heureux. Certain-es parlent d'une fin douce-amère, mais ça va plus loin que cela. C'est une pantomime que les personnages acceptent de jouer [...] parce que s'ils sourient, s'ils ne disent rien, s'ils ferment les yeux sur leur tragédie, il y a une petite, infime chance pour que tout aille bien. Je trouve toujours qu'un faux *happy end* est plus triste et déchirant qu'une tragédie<sup>136</sup>.

Il n'est donc plus question de rejeter la catégorie générique de comédie, mais plutôt d'y voir un emploi détourné dont l'effet est de renforcer la tristesse ressentie par le public. Dans cette nouvelle interprétation de l'articulation entre histoire, émotions et genre, il n'est plus compliqué d'intégrer la violence de la nuit de noces : de même que M. Gao reste séparé de son fils à qui il continue de mentir et que Simon doit garder le secret vis-à-vis de Wai-Tung, de même « Wai-Tung, qui vivra tout le reste de sa vie avec ce qui matérialise physiquement son agression sexuelle, une agression qu'il n'affronte jamais et qu'il décrit seulement comme “un dérapage”<sup>137</sup> ». Cette euphémisation du viol qui était interprétée par un grand nombre de spectateurs-rices dans la perspective d'une lecture rhétorique (le regard porté par le récit sur l'événement) redevient ici un élément diégétique qui trouve une cohérence narrative : ce qui fait sens, c'est que Wai-Tung reste pris dans l'événement traumatique sans pouvoir le formuler. La non-reconnaissance relève cette fois de sa tragédie personnelle et non d'un positionnement du récit sur la nature de l'événement.

---

L'exploration de cet ensemble de discours de réception a confirmé l'intérêt de varier les espaces en recueillant des traces, afin de faire apparaître de nouveaux aspects de la réception : l'historique du résumé de l'article Wikipédia de *Garçon d'honneur* avait permis d'établir une variation claire dans la dénomination de l'action narrative, alors que des espaces comme Letterboxd ou IMDb, qui produisent des discours critiques évaluatifs, ne favorisent pas autant la production de résumés complets du film. En revanche, ces espaces invitent à faire tout ce que Wikipédia décourageait : exprimer son avis sur la valeur d'un film, donner son point de vue, parler de ses affects et de son expérience, interpréter de façon assumée. La dimension évaluative distingue aussi ce discours critique profane des discours critiques universitaires sur le film, où la parole personnelle doit laisser place à l'expertise. Au contraire, rédiger un nouveau commentaire après des centaines voire des milliers d'autres (dans le

136. « The happy ending is not happy at all. Some have called it bittersweet, but it's more than that. It's a charade the characters are willing to play [...] because if they smile, if they don't speak, if they ignore their tragedy, there's a small, impossible chance that all will be well. I will always find a false happy ending sadder and more heartbreaking than tragedy. » (LB\_mar).

137. « Wai-Tung, who will carry out the rest of his life with a physical reminder of his sexual assault, an assault he never deals with and merely describes as “things got out of hand” » (LB\_mar).

cas de Letterboxd) n'a de sens qu'en engageant l'expérience individuelle du spectateur ou de la spectatrice.

Au terme de l'analyse de ce nouveau corpus, on doit prendre la pleine mesure de deux phénomènes conjoints. D'un côté, pour les interprètes qui lisent la nuit de noces de *Garçon d'honneur* comme un rapport sexuel non consenti et souvent comme un viol, on observe des convergences saisissantes qui vont de la structure du récit de visionnage aux métaphores utilisées pour exprimer le plaisir gâché. Le sentiment qu'une violence sexuelle fictionnelle exige une « reconnaissance » par exemple — tout flou que soit cette notion dans le cas d'un récit de fiction — n'est pas une idiosyncrasie d'un-e interprète : le mot est récurrent et renvoie à l'idée partagée qu'un film de fiction a des moyens pour assurer cette reconnaissance, et qu'il peut échouer à le faire tout en ayant bien *montré* l'événement. D'un autre côté, recentrer l'analyse sur un unique pôle interprétatif du point de vue de la caractérisation de l'action a mis en évidence une réelle diversité d'expériences et de stratégies pour « faire avec » l'élément interprété, aboutissant à des interprétations parfois complètement opposées (par exemple sur l'inscription générique du film). On a, de la même façon, une diversité d'appréciations globales. Pour résumer, il n'y a pas *une* expérience de réception qui découlerait de l'interprétation d'un viol dans *Garçon d'honneur*, mais plutôt des lignes de force autour de difficultés, d'attentes et de raisonnements interprétatifs récurrents.

Dans le cas de *Garçon d'honneur*, il y a peu d'hésitation sur la lecture diégétique de la scène et ce malgré l'ellipse. Bien qu'un-e interprète cherche à créer une alternative où l'ellipse ne sous-entendrait plus de rapport sexuel, c'est en dernier recours et il s'agit d'un écart assumé vis-à-vis des limites conventionnelles de l'interprétation. Si le mot « viol » n'apparaît pas systématiquement pour celles et ceux qui relèvent l'absence de consentement, personne ne se demande, comme c'était le cas pour *Tess d'Urberville*, ce qu'il s'est vraiment passé : la lecture diégétique de la scène elle-même est un point fixe de l'interprétation. C'est à partir de ce point fixe que les expériences vont varier.

La seule configuration dans laquelle le spectateur ou la spectatrice ne trouvera rien à redire au film paraît reposer sur les éléments suivants : d'une part, la production d'affects très dysphoriques à partir de l'ensemble des situations de l'histoire (pression familiale à se conformer à des normes conservatrices, acceptation conditionnée au silence sur son homosexualité...); d'autre part, au niveau de la lecture rhétorique, l'hypothèse que ces affects sont conformes à l'intention de l'auteur ou du texte — que le film n'essaie pas de faire rire avec ce qui n'est pas drôle, mais que les éléments qui pourraient pointer vers la comédie sont un leurre, faits pour renforcer la tristesse : la cohérence esthétique est préservée. Pour le dire autrement, si intentionnellement, le film est horriblement triste, le viol ne pose plus de problème. Il reste cependant un élément d'inconfort : la dimension faiblement partagée de cette interprétation, qui place en particulier en porte-à-faux avec la partie du public qui



trouve le film drôle ou léger.

Dans l'immense majorité des cas, c'est avec le film lui-même que l'interprétation du viol va créer un conflit. Tout d'abord, la scène rend éventuellement le dénouement peu crédible d'un point de vue psychologique. Ce problème de stricte vraisemblance est toutefois plutôt marginal dans le corpus exploré. Le double problème est surtout axiologique et esthétique : sur le plan axiologique, les interprètes déchiffrent dans le film une intention qui n'est pas alignée sur leur propre condamnation du viol. Avoir réussi à *leur* faire voir l'absence de consentement ne suffit pas à convaincre ces spectateurs-rices que les normes du film (ou son auteur) sont les leurs, parce que cette condamnation n'a pas de relais suffisant parmi les normes des personnages fictionnels et parce que le dénouement ne donne pas au récit une forme morale. Sur le plan esthétique, la scène intervient à un moment où la tonalité du film s'infléchit. Si le public adapte son horizon d'attente générique, cette nouvelle tonalité n'est pas forcément inappropriable mais suppose un équilibre des affects vis-à-vis duquel le viol introduit peut-être un poids trop lourd. L'ensemble du corpus manifeste ainsi une intense interrogation sur ce que le film est censé susciter au niveau affectif, axiologique et générique, par des interprètes en décalage avec les intentions qu'ils ou elles déchiffrent ou, pour le dire autrement, qui attribuent au film un Lecteur modèle dont ils ou elles refusent le rôle.

Les propositions de réécritures montrent bien que ce public perçoit un dysfonctionnement dans un récit qui aurait potentiellement pu leur procurer une expérience esthétique supérieure. Une partie de ces interprètes parvient à circonscrire le défaut, à l'isoler du reste de leur expérience (par exemple par une tentative de contextualisation qui le rationalise); pour d'autres, l'interprétation du viol a bien détruit l'expérience.

---

# L'expérience érotique d'*Autant en emporte le vent*

---

Dans le cas de *Garçon d'honneur*, la scène de la nuit de noces constituait pour une partie du public un problème important pour l'expérience esthétique, une source d'affects négatifs auxquels la suite du film n'offrait pas résolution satisfaisante. En revanche, rien ne suggérait que cette scène *comptait* vraiment pour l'expérience des spectateurs·rices qui n'en relevaient pas la dimension non consentie (même si elle pourrait avoir un sens relativement positif dans certains cadres interprétatifs minoritaires – un petit nombre de spectateurs·rices voyant dans *Garçon d'honneur* une histoire polyamoureuse<sup>1</sup>). Dans l'ensemble, l'interprétation problématique consistait à ne plus voir seulement dans cette scène du sexe involontaire sous influence de l'alcool ou de la pression sociale, peu caractéristique vis-à-vis du personnage de Wai-Tung, mais à voir son autonomie corporelle et ses désirs niés par Wei-Wei.

Mais que se passe-t-il maintenant lorsqu'une scène sexuelle, loin d'être un simple accident qui crée une complication dans l'intrigue, cristallise des affects positifs essentiels pour l'expérience esthétique ? Que peut-on perdre de l'expérience esthétique de *cette scène* en

---

1. « ang lee really be doing asian gay romcom and throuples since 1993.....👍 » (LB\_sar), « It's like a French polyamory film but with all the familial baggage of an Asian melodrama. » (LB\_jam), « Ang Lee's gay, interracial, polyamorous love story was ahead of its time. » (LB\_pat). Aucun de ces commentaires ne fait cependant référence directement à la nuit de noces.

particulier ? À l'inverse, quels plaisirs a-t-on à gagner à ne pas interpréter une scène au prisme de la violence sexuelle ? Ce sont ces questions que le cas d'*Autant en emporte le vent* me permettra d'approfondir.

On a vu dans le troisième chapitre comment la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* avait acquis dans le mouvement féministe contre le viol un statut exemplaire : les féministes ont recours à cet exemple privilégié pour démontrer qu'il y a érotisation ou romantisation du viol, pour mettre en exergue à partir de l'enchaînement narratif dans la fiction la force d'un « mythe sur le viol » selon lequel les femmes aiment être violées (voir *supra*, p. 294-300). À l'exception du récit de Paula Kamen, ce discours féministe citait la scène à distance en la ramenant à la généralité de la croyance ou au stéréotype, sans réellement s'intéresser ni à la spécificité des stratégies textuelles du roman ou du film ni à la nature et l'intensité de l'expérience esthétique singulière. On a également vu comment des autrices hostiles au mouvement féministe contre le viol pouvaient se saisir à leur tour de cet exemple pour le retourner de façon polémique, tantôt au nom du droit des femmes ordinaires à fantasmer sur une scène qui n'a rien d'un viol sans voir leurs désirs méprisés par les féministes, tantôt au nom d'une vérité propre à l'art sur le désir, qui ne conditionne aucunement les désirs réels des lectrices-spectatrices et que ne peut adéquatement nommer le langage froid des tribunaux (voir *supra*, p. 320-333). L'étude des historiques Wikipédia comme la polémique entre Marilyn Friedmann et Christina Hoff Sommers nous ont déjà permis d'établir des éléments structurants du débat de caractérisation qui entoure la scène de l'escalier : s'agit-il ou non d'un viol ?

Je propose de prolonger ces analyses d'*Autant en emporte le vent* en approfondissant les enjeux esthétiques soulevés dans le chapitre précédent : je m'intéresserai aux affects et aux évaluations axiologiques que suscitent les scènes d'interaction sexuelle réunissant Rhett Butler et Scarlett O'Hara, en problématisant plus particulièrement l'érotisation comme expérience esthétique. De façon plus secondaire, je voudrais préciser le rôle de l'identification à l'héroïne et de l'immersion fictionnelle vis-à-vis de ces affects et de ces évaluations.

*Autant en emporte le vent*, que l'on parle du roman ou de son adaptation cinématographique, est en effet une œuvre emblématique d'un certain type d'investissement à la fois « fan » et féminin. *Autant en emporte le vent* incarne la force d'un plaisir d'immersion dans l'univers narratif et celle de l'identification à l'héroïne, à la place de laquelle on désire se trouver. En 1986, dans son étude empirique des lectrices-spectatrices fans d'*Autant en emporte le vent* (principalement britanniques), Helen Taylor a pu aisément démontrer la puissance de l'identification à Scarlett dans l'expérience esthétique des lectrices-spectatrices<sup>2</sup>. Pour en prendre simplement un exemple en France au-delà des correspondantes d'Helen

---

2. Voir en particulier le chapitre « The Undisputed Heroine » dans Helen TAYLOR, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989.

Taylor, on peut penser à la place que reconnaît Annie Ernaux au roman dans son parcours de lectrice et d'écrivaine : Ernaux dit ainsi devoir au livre « la révélation de l'amour » à neuf ans, au point de vouloir « se réveiller dans l'être, la chair, la peau de Scarlett » pour « vivre cette vie, être cette jeune fille<sup>3</sup> ». Il existe donc autour d'*Autant en emporte le vent* une réception particulière qui investit intensément le personnage de Scarlett O'Hara, et notamment les expériences de désir et d'amour de l'héroïne.

Ces traits de réception rapprochent à beaucoup d'égards *Autant en emporte le vent* des caractéristiques du roman d'amour, mais cette catégorisation générique reste un effet de réception : on peut facilement trouver des traces empiriques d'autres catégorisations génériques à l'œuvre dans la réception du roman ou du film, notamment la catégorie de roman ou film historique<sup>4</sup>, de la même façon que l'on pourra identifier d'autres affects à l'œuvre dans la réception. Le récit déroge de surcroît à une attente majeure des romans d'amour dans la mesure où il prive la lectrice-spectatrice de la satisfaction d'une fin heureuse représentée par l'union des amant-es<sup>5</sup>.

L'interprétation de violences sexuelles entre-t-elle en conflit avec les attentes affectives du roman d'amour ? L'important travail de Janice Radway sur les grandes lectrices de romans d'amour aborde brièvement cette question et donne à cet égard des hypothèses précieuses sur les enjeux de l'interprétation des scènes d'interaction sexuelle dans *Autant en emporte le vent*. Radway montre en effet que le viol est d'après ses enquêtes un des principaux éléments susceptibles de faire basculer du « bon » au « mauvais » roman d'amour, mais que la distinction entre l'acceptable et l'inacceptable d'un point de vue esthétique est plutôt une question de degré : l'hypothèse de Radway est que le roman d'amour explore le sens du patriarcat pour les femmes et qu'à ce titre, il doit permettre une réinterprétation des violences sexistes ou sexuelles que le héros fait subir à l'héroïne comme « le résultat de malentendus ou d'une jalousie ancrée dans le "grand amour"<sup>6</sup> » pour apaiser le poids de violences similaires dans les vies des lectrices. Des formes de coercition sexuelle restent donc acceptables du moment qu'elles soulignent la passion ressentie par le héros et

---

3. Entretien radiophonique avec Annie Ernaux sur France Inter le 16 février 1992, extrait diffusé dans Olivia GESBERT, « Autant en emporte le vent... Nouvelle traduction, nouveau souffle ? », dans l'émission *La Grande Table*, France Culture, 11 juin 2020

4. Un des discours les plus frappants est celui du premier traducteur du roman en français, Pierre-François Caillé, qui présente d'abord le roman comme une fresque sur le crépuscule d'une aristocratie issue de la « vieille Europe », évoquant simultanément « le drame de la guerre » et le drame « des civilisations englouties ». Le discours de Caillé résonne à ce titre avec l'imaginaire maurassien du journal d'extrême-droite auquel il accorde alors un entretien (Pierre-François CAILLÉ, « Comment Margaret Mitchell a écrit "Autant en emporte le vent" », dans *Candide*, 5 avril 1939).

5. Janice Radway a montré à propos du genre de la *romance* qu'il s'agissait d'un critère cardinal des lectrices pour décrire ce qu'est un bon roman d'amour, car la fin heureuse est essentielle au sentiment de bien-être que procure le roman par son utopie du bonheur (Janice RADWAY, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* [1984], nouvelle introduction de l'autrice, Chapel Hill (Caroline du Nord) / Londres, University of North Carolina Press, 1991, p. 73).

6. « reinterpreted as the result of misunderstandings or of jealousy born of "true love" » (*Ibid.*, p. 75)

la désirabilité irrésistible de l'héroïne<sup>7</sup>. Les lectrices mais aussi les maisons d'édition font donc une distinction essentielle entre le « vrai viol » commis par malveillance, pour lequel le changement d'attitude de l'héroïne vers l'amour et le pardon ne serait pas compréhensible, et une violence contrôlée, catégorisée comme « *forceful persuasion* », motivée par la passion ou la jalousie et qui permet à l'héroïne de se percevoir comme désirable<sup>8</sup>. Dans cette distinction, que Radway qualifie depuis sa perspective féministe de bizarre et d'artificielle, ce sont les motivations plutôt que les actions de coercition sexuelle qui caractérisent le viol. Il faudrait cependant pouvoir consulter les entretiens de Radway pour bien saisir comment fonctionne cette distinction : est-ce là une euphémisation de certaines scènes que les lectrices perçoivent dans un premier temps comme ayant un rapport avec le viol, ou une distinction forte par laquelle les lectrices estiment que ces scènes-là n'ont rien à voir avec le viol (qu'elles rejettent justement en bloc) ?

Janice Radway n'examine pas le cas d'*Autant en emporte le vent* mais son travail témoigne d'un effort plus large des chercheuses féministes pour comprendre les affects des femmes dans un contexte patriarcal, et en particulier les affects associés aux violences sexistes et sexuelles. L'exemple d'*Autant en emporte le vent* intervient ainsi brièvement dans les réflexions de la philosophe Sandra Bartky sur le masochisme féminin à l'intérieur d'une série d'exemples littéraires ou cinématographiques dont les scénarios érotiques sont similaires à ceux de P., une femme qui vit une contradiction aiguë entre ses fantasmes masochistes et ses convictions féministes, fil rouge de l'article de Bartky<sup>9</sup>. Il faut prendre en compte à cet égard ce que fantasmer sur un acte de coercition sexuelle peut impliquer d'insupportable pour les femmes elles-mêmes, mais aussi de stigmatisation vis-à-vis de celles dont on estime qu'elles devraient être les premières à rejeter le viol.

L'étude d'Helen Taylor publiée en 1989 dans l'ouvrage *Scarlett's Women* a confirmé empiriquement la réception puissamment érotisée de la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* en même temps que les dissensus et les malaises qui s'y rattachent. Animé par la volonté de mettre en lumière des expériences de réception plus variées que celles valorisées dans les études littéraires<sup>10</sup>, ce travail noue à l'analyse contextuelle et interne les résultats

---

7. *Ibid.*

8. Radway fait l'hypothèse complémentaire que cela permet d'éviter la responsabilité d'une action sexuelle féminine. Il s'agit d'une hypothèse classique sur le fantasme de viol, que je ne retiens pas ici.

9. « Many women of her mother's generation were thrilled when the masterful Rhett Butler overpowered the struggling Scarlett O'Hara and swept her triumphantly upstairs in an act of marital rape » (Sandra Lee BARTKY, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, 1990, p. 46). L'article de Bartky, initialement publié en 1984, constitue une intervention très stimulante dans la controverse des *sex wars* sur le sadomasochisme qui oppose des collectifs BDSM féministes et lesbiens comme Samois à la frange majoritaire des féministes radicales.

10. « As a student, then teacher of English, I had become accustomed to reading in certain ways and to learning "appropriate" critical responses to everything I read or watch. Spontaneous enthusiasm and obsessive passion for writer or works tend to lose out in this professionalized pastime. But as a teacher I had been increasingly aware that students all read very differently, with varying levels of sophistication, critical acumen

d'une enquête par questionnaire auprès de lectrices-spectatrices de l'œuvre. Consacrant une courte section à la scène de l'escalier, Helen Taylor constate qu'il y a parmi ses enquêtées à la fois divergence dans l'expérience émotionnelle de la scène et divergence sur la nature de l'action narrative, mais que dominant d'une part érotisation et affects positifs, d'autre part une caractérisation alternative au viol<sup>11</sup> :

La majorité de mes correspondantes (et je suis d'accord) reconnaissent la nature ambiguë de l'interaction, et l'interprètent comme une scène de sexe brutal (*rough sex*) où le plaisir est partagé. [...] Une nette majorité des femmes qui m'ont répondu trouvaient la scène sexuellement excitante, vibrante sur le plan émotionnel et profondément marquante. Peu d'entre elles y faisaient référence comme « un viol »<sup>12</sup>.

Tout en engageant sa propre interprétation, Taylor donne bien une place au dissensus interprétatif qu'elle problématise autour de décalage d'âge et de positionnements politiques : les femmes qui critiquent la scène sont plus jeunes et se décrivent davantage comme féministes, celles qui la trouvent très excitante ont plutôt plus de cinquante ans au moment de l'enquête<sup>13</sup>.

## 1. L'érotisme comme effet du texte ?

La légitimité littéraire fragile d'*Autant en emporte le vent* explique probablement que l'œuvre n'ait fait l'objet que d'un nombre modeste de travaux par contraste avec la popularité du roman. C'est pourtant cette littérarité contestée que retourne Leslie Fiedler à partir de 1978 en convoquant *Autant en emporte le vent* au service d'une thèse hétérodoxe sur la littérarité : pour Fiedler, le fond de notre attrait pour la littérature engagerait une strate inconsciente de pulsions dionysiaques et de terreurs enfouies, liées à la mort, au sexe et à la race. Il n'est pas étonnant à cet égard que Fiedler confère une valeur de vérité à ce qu'il interprète bien comme un viol, loin de l'analyse féministe : le plaisir de Scarlett qui succède à sa terreur est bien un plaisir de soumission au pouvoir masculin que « seule une autrice peut-être oserait avouer<sup>14</sup> ».

À partir de cette thèse forte sur la littérature, Fiedler compare cette scène avec l'attaque de Shantytown et l'irruption du soldat yankee à Tara comme deux autres scènes engageant

---

and relevant response. » (Helen TAYLOR, *Scarlett's women* [1989], *op. cit.*, p. 20).

11. On peut bien sûr rappeler que toute méthodologie présente ses biais de recrutement. Les correspondantes de Taylor sont d'abord caractérisées par leur attachement à *Autant en emporte le vent*, ce qui conduit Taylor à désigner le périmètre de son étude par le terme de « female fans » dans le sous-titre de l'ouvrage.

12. « The majority of my correspondents (and I agree) recognise the ambiguous nature of the encounter, and interpret it as a scene of mutually pleasurable rough sex. [...] By far the majority of the women who responded to me saw the episode as erotically exciting, emotionally stirring and profoundly memorable. Few of them referred to it as "rape" » (Helen TAYLOR, *Scarlett's women* [1989], *op. cit.*, p. 130-133)

13. *Ibid.*, p. 137

14. Leslie A. FIEDLER, *What Was Literature ? Class Culture and Mass Society*, New York, Simon & Schuster, 1982, p. 208.

le viol, l'attaque de Shantytown incarnant plus directement la peur et le fantasme du viol d'une femme blanche par un agresseur noir. Fiedler est donc attentif aux inflexions produites par la scène de l'escalier vis-à-vis de ce lieu commun de la littérature du Sud (et en particulier des romans de Thomas Dixon, admirés par Margaret Mitchell), mais aussi à la possible racialisation symbolique de Rhett dans la scène de l'escalier comme beaucoup de critiques après lui<sup>15</sup> : celui-ci « devient un Inconnu Noir, glissant d'abord vers l'image des violeurs noirs et finalement vers l'archétype du Roi des Enfers : Pluton enlevant Proserpine de la surface lumineuse de la terre pour l'emmenner dans son royaume pour jamais sans soleil<sup>16</sup> ». Toute une partie de la critique prête donc une attention à la scène de l'escalier qui s'explique par une attention plus large au traitement de la race et du long imaginaire racialisé du viol qui forme le contexte d'écriture du roman. Une telle attention semble propre à la critique professionnelle : lorsque la critique profane évoque la construction de la race dans *Autant en emporte le vent*, les qualités attribuées à Rhett dans la scène de l'escalier sont manifestement trop discrètes pour être un sujet par rapport au traitement effectif des personnages noirs du roman.

La critique professionnelle ne s'est donc pas limitée à une analyse de la scène en termes de rapports de genre, bien au contraire. L'analyse au prisme du genre n'est pas absente pour autant : Anne Jones unifie le roman autour d'une interrogation sur « la capacité du Sud historique à intégrer de nouveaux modèles de comportement, y compris mais pas seulement de nouveaux rôles de genre<sup>17</sup> ». La joie de Scarlett dans un rapport sexuel accompli par la force réaffirme ainsi une idéologie traditionnelle contre le désir d'indépendance de

---

15. Le statut de la scène de l'escalier vis-à-vis de la racialisation du viol est interrogé par Kenneth O'BRIEN, « Race, Romance, and the Southern Literary Tradition », dans Darden Pyron (dir.), *Recasting : Gone With the Wind in American Culture*, Miami (Floride), University Press of Florida, 1983, p. 153-166, Blanche H. GELFANT, « *Gone with The Wind* and The Impossibilities of fiction », dans *Women Writing in America. Voices in collage*, Hanover (New Hampshire), University Press of New England, 1984, p. 171-201 ; Kathryn Lee SEIDEL, *The Southern Belle in the American novel*, Gainesville / Tampa (Floride), University Presses of Florida / University of South Florida Press, 1985 ; Helen TAYLOR, *Scarlett's women* [1989], *op. cit.* ou encore Claudia Roth PIERPONT, « A Study in Scarlett », dans *Passionate Minds. Women Rewriting the World*, New York, Vintage Books, 2001, p. 97-131, avec des conclusions divergentes. Pour O'Brien, le viol conjugal par un héros blanc constitue un écart vis-à-vis de la racialisation habituelle du viol, déjà inaboutie dans l'attaque à Shantytown. Pierpont va dans le même sens tout en soulignant la part d'exotisme de la masculinité de Rhett, qu'elle rapproche du modèle du Cheikh incarné par Rudolph Valentino au cinéma dans les années 20. Gelfant et Seidel relèvent la racialisation de Rhett dans la scène mais la mettent en tension avec un autre élément : l'économie plus large de la peur et de l'association entre sexe et mort chez Gelfant, la légitimation du viol par le statut conjugal et la paternité exemplaire de Rhett chez Seidel. Taylor, qui soutient que la scène n'est finalement pas un viol, voit dans *Autant en emporte le vent*, mais en s'appuyant plutôt sur le film, une subversion générale du thème du viol, où l'échec du viol de Scarlett par Rhett (puisque Scarlett montrerait là sa force et sa capacité à dépasser les normes de féminité polie de son milieu social) répond aux écarts avec la racialisation du viol.

16. « becomes a Black Stranger, fading first into the image of the Negro rapists and finally into that of the archetypal King of the Underworld : Pluto snatching Proserpine from the daylight world to his eternally sunless realm » (Leslie A. FIEDLER, *What Was Literature ? Class Culture and Mass Society* [1982], *op. cit.*, p. 208).

17. Anne JONES, « The Bad Little Girl of the Good Old Days », dans Darden Pyron (dir.), *Recasting : Gone With the Wind in American Culture*, Miami (Floride), University Press of Florida, 1983, p. 115.

l'héroïne. Kathryn Lee Seidel, dans une étude plus large du stéréotype de la *Belle* du Sud, rend compte de cette même scène en s'appropriant le cadre d'analyse féministe (la scène renvoie à l'idée que les femmes veulent secrètement être prises de force, la contrainte évite à Scarlett la honte et le dégoût qu'elle attache au sexe, et la contrainte sexuelle est légitimée par le mariage)<sup>18</sup>.

Vicki Eaklor est l'une des rares critiques à interroger le sens de la violation sexuelle à l'échelle de la relation entre Rhett et Scarlett dans son ensemble, en commentant le film. Le grand intérêt d'une telle perspective est qu'« une fois que l'on se rend compte que le besoin qu'a Rhett de dominer Scarlett traverse chaque rencontre, la célèbre scène de viol (préssumé), potentiellement très problématique depuis une perspective féministe, fait moins événement sans être moins dérangeante pour autant<sup>19</sup>. » Eaklor replace ainsi la scène dans la continuité d'une série de rencontres caractérisées par « les thèmes de la conquête, de la domination et de la force », des enchères du bal à la proposition de mariage qui fait intervenir pour elle une forme de coercition. Ainsi « l'ensemble de la relation, tant elle repose sur la dynamique du viol, donne à cette scène précise une valeur plus symbolique que réelle et offensante<sup>20</sup> ». Le viol s'entend donc ici comme une configuration relationnelle plus que comme un événement ponctuel et littéral : dans cette lecture féministe, le mot — explicitement dissocié de son sens littéral — appelle une articulation interprétative avec le comportement dominant de Rhett et sa supériorité économique.

En tirant les conséquences de cette remarque, je voudrais proposer non pas une analyse de la dynamique relationnelle et des rapports de pouvoir entre les personnages de fiction (procédure interprétative caractéristique de la critique féministe), mais une étude de la construction d'effets érotiques lors des rencontres de Scarlett et de Rhett. Peut-on dire ce que le texte lui-même « cherche » à faire ressentir à ses lecteurs·rices lors des rencontres de Rhett et Scarlett ?

Pour répondre, j'adopterai exceptionnellement ainsi une approche par l'*effet* au sens d'Iser, c'est-à-dire que je tenterai de rendre compte des stratégies textuelles susceptibles de favoriser une expérience de lecture érotisée à travers ces scènes avec une méthode strictement textuelle : je n'en analyserai les traces empiriques dans la réception que dans un second temps. J'interrogerai cependant en même temps que le texte du roman les scènes correspondantes dans l'adaptation cinématographique : il s'agira à la fois de faire des hypothèses sur leur effet et d'envisager le travail d'adaptation comme un geste d'interprétation.

18. Kathryn Lee SEIDEL, *The Southern Belle in the American novel* [1985], *op. cit.*, p. 56.

19. « Once one realizes that Rhett's need to dominate Scarlett pervades their every encounter, the infamous (apparent) rape scene, potentially so offensive from a feminist perspective, becomes less eventful though no less disturbing » (Vicki EAKLOR, « Striking Chords and Touching Nerves : Myth and Gender in *Gone with the Wind* », *Images : A Journal of Film and Popular Culture*, avril 2002).

20. « the entire relationship, modeled on rape as it is, renders that one scene more symbolic than offensive reality » (*Ibid.*).



Pour cela, je m'appuierai non seulement sur le film mais aussi sur les indications scéniques du scénario final<sup>21</sup>, ainsi que sur l'édition Harwell du scénario qui présente la spécificité de condenser quatre états successifs du scénario d'*Autant en emporte le vent*, y compris donc certaines scènes et certains segments de dialogue éliminés<sup>22</sup>.

## 1.1. Dans les bras et sous la bouche de Rhett Butler : écriture et adaptations des sensations érotiques

Dans *Autant en emporte le vent*, Rhett Butler est caractérisé dans ses interactions avec Scarlett O'Hara comme un personnage en rupture avec les codes de la société, en particulier avec le comportement attendu d'un *gentleman* dans la bonne société du Sud. Ce comportement se traduit en particulier par son franc-parler, l'absence de déférence envers Scarlett et le fait de discuter ouvertement de sexualité ; il amuse et séduit parfois Scarlett, la rend furieuse à d'autres moments. Ce qui retiendra mon attention ici, c'est la façon dont les corps fictionnels de ces deux personnages entrent en contact dans le roman à des moments marqués clairement comme des transgressions de la part de Rhett.

### 1.1.1. Une amorce dialoguée : le bal de charité

La thématization de la transgression des limites corporelles intervient très tôt dans le roman et elle est aussitôt construite par référence à des conventions sociales auxquelles Scarlett hésite à se conformer : la scène du bal de charité permet un premier rapprochement de Scarlett et de Rhett par la danse. Si la danse constitue un cadre traditionnellement réglé et conventionnel pour autoriser les contacts physiques, la scène du bal de charité repose d'emblée sur un cadre transgressif, et en même temps érotisé par son assimilation au marché d'esclaves : il est l'occasion d'une vente aux enchères — justifiée par le soutien financier nécessaire aux soldats au front — où chaque jeune fille est mise aux enchères. Ce cadre est le lieu d'une ambivalence à l'origine du plaisir de Scarlett : au rapprochement que fait Melanie entre ce dispositif et la vente d'esclaves répond le plaisir de Scarlett, jeune veuve, qui se rêve précisément en position de pouvoir comme objet de désir à acheter pour lequel

---

21. Sidney HOWARD, « *Autant en emporte le vent*. Descriptif, dialogues bilingues et vidéogrammes », René Marx (trad.), *L'Avant Scène Cinéma*, n° 691-692, 2022, p. 124-237.

22. Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], Richard Harwell (éd.), Londres, Faber and Faber, 1990 ; Harwell indique que son édition se donne pour but de privilégier le plaisir de lecture d'un scénario. Bien que Sidney Howard soit crédité comme unique auteur conformément à la décision prise par David O. Selznick en fin de production, il s'agit d'un travail largement collectif dans lequel se sont succédé de multiples scénaristes.

se battraient et enchériraient tous les hommes de l'assistance<sup>23</sup>. La proposition de Rhett qui nomme publiquement Scarlett alors qu'elle est en deuil et le consentement de celle-ci marquent alors deux transgressions supplémentaires.

La scène uniquement dialoguée où Scarlett et Rhett dansent ensemble inscrit d'emblée leur relation dans une dynamique où Rhett confronte Scarlett, qui tente de se conformer et de faire valoir les règles de conduite de sa société, à son désir, au fond, de les transgresser : dans un premier échange à la fin du quadrille, Scarlett dit qu'elle « doi[t] [s]'arrêter et [s]'asseoir maintenant » sans quoi « ils vont tous jaser à [s]on sujet<sup>24</sup> » pour finalement être convaincue par Butler de poursuivre pour la valse. Lorsque la question des limites corporelles acceptables intervient dans ce dialogue et que Scarlett rappelle à Butler « Capitaine Butler, vous ne devez pas me serrer si fort. Tout le monde regarde<sup>25</sup> » puis « Capitaine Butler, il ne faut pas me serrer autant. Je serai très en colère si vous le faites<sup>26</sup> », ces demandes apparaissent davantage comme un rappel des conventions sociales et moins comme l'expression de ce que serait le désir réel de Scarlett. Dans l'adaptation de cette scène pour le film, cette ligne de dialogue, conservée à l'identique dans le scénario (mais ne figurant pas au montage final), est accompagnée de l'indication scénique « avec coquetterie, reprenant ses anciennes manières de la scène du barbecue<sup>27</sup> ». La transgression de la demande de Scarlett se présente donc dans la bouche de Butler comme un défi posé à Scarlett : « Et vous êtes splendide quand vous êtes en colère. Je vais vous serrer encore – là – juste pour voir si vous vous mettez vraiment en colère<sup>28</sup> ». L'absence de colère devra donc être interprétée comme le signe de l'hypocrisie ou de la coquetterie de l'interdiction formulée par Scarlett (confirmant l'interprétation du scénariste) ; sa colère, quant à elle, sera inefficace puisqu'elle la rend d'autant plus désirable et séduisante qu'elle révélera combien Scarlett dissimule une nature profondément en décalage avec son éducation de *belle*.

Les scènes de contact physique imposé antérieures au mariage des deux personnages

23. Ces réactions intérieures de Scarlett sont détaillées au style indirect libre par le récit, avant que celui-ci se restreigne au dialogue au début de la danse : « Si seulement elle n'était pas veuve. Si seulement elle était de nouveau Scarlett O'Hara [...]. Il y aurait des tas d'hommes qui se battraient pour elle et verseraient de l'argent au docteur » (Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], Josette Chicheportiche (trad.), Paris, Gallmeister, 2020, vol. 1, p. 267). L'émotion de Scarlett lorsqu'elle accepte l'enchère de Rhett est marquée par sa réaction physique : « Elle se redressa d'un bond, le cœur battant si violemment qu'elle craignit de ne pas le supporter, battant de joie à l'idée d'être de nouveau le point de mire, la fille la plus hautement désirée parmi toutes celles qui étaient présentes et oh, mieux que tout, battant de joie à la perspective de danser à nouveau » (*Ibid.*, p. 269). Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], New York, The Macmillan Company, 1964, p. 149, 150.

24. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 270. Pour le texte original de l'ensemble du dialogue : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 150-152.

25. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 272.

26. *Ibid.*, p. 273.

27. « coquettishly, with something of her old manner from her barbecue scene » (Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], *op. cit.*, p. 117).

28. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 273.

éclairaient ainsi l'intrication de la question du consentement et de sa transgression avec un ensemble de cadres interprétatifs essentiels pour le récit : la scission du personnage de Scarlett entre des normes sociales auxquelles, profondément et dans son tempérament, elle n'adhère pas mais qu'elle demande à faire respecter, et le plaisir pris à leur transgression. À partir du moment où Scarlett a laissé paraître (devant Rhett lors de leur première rencontre) des désirs en rupture avec ces normes — par exemple en poursuivant un homme fiancé à une autre — ses refus et ses demandes peuvent être interprétés comme hypocrites, légitimant alors leur transgression.

Sur le cadre posé par la scène exclusivement dialoguée du quadrille pourra s'appuyer par la suite une écriture qui accroche aux transgressions de Rhett des sensations physiques précises. Ces sensations sont détaillées grâce à l'articulation entre les gestes, le dialogue et le récit en point de vue interne dont Scarlett est toujours le personnage focal. Trois scènes précédant la vie conjugale des deux personnages présentent ce dispositif narratif : la scène dans laquelle Rhett, lors du siège d'Atlanta, embrasse la main de Scarlett et finit par lui demander de devenir sa maîtresse ; la scène sur la route de Tara après la fuite d'Atlanta où Rhett quitte Scarlett et l'embrasse avant de rejoindre l'armée confédérée ; la scène où Rhett demande Scarlett en mariage après la mort de Frank Kennedy.

### 1.1.2. Rhett et la main de princesse O'Hara

L'intrication entre les gestes, le dialogue, la pensée représentée et le récit des sensations physiques dans la première de ces scènes est essentielle. Tout d'abord, la perspective narrative qui donne accès à l'intériorité de Scarlett marque sa confusion en opposant au sentiment de pouvoir que lui donnerait l'amour de Rhett la vulnérabilité plaisante des sensations érotiques. Dans le même temps, le récit des sensations érotiques éprouvées intérieurement et involontairement par Scarlett forme un contraste avec les gestes et le dialogue, c'est-à-dire avec les refus, les reproches et les tentatives de Scarlett de retirer la main que Rhett porte à sa joue et embrasse :

Oh, que c'était drôle ! Si seulement il lui disait qu'il l'aimait, comme elle le torturerait et lui rendrait la pareille pour toutes les remarques sarcastiques qu'il lui avait lancées au cours de ces trois dernières années. Elle lui en ferait voir de toutes les couleurs et se vengerait ainsi de l'affreuse humiliation qu'elle avait essuyée le jour où il l'avait vue gifler Ashley. Alors elle lui dirait qu'elle ne pouvait être qu'une sœur pour lui et se retirerait avec tous les honneurs de la guerre. Elle rit nerveusement devant une perspective aussi charmante.

— Ne riez pas sottement, dit-il, et lui prenant la main, il la retourna et pressa ses lèvres dans le creux de sa paume.

*Au contact de sa bouche chaude, quelque chose de vivant, d'électrique passa tout à coup de lui à elle, quelque chose qui lui caressa délicieusement tout le corps. Ses lèvres remontèrent jusqu'à son poignet et elle sut qu'il sentait battre son pouls quand son cœur s'accéléra et qu'elle tenta de retirer sa main. Elle ne s'était pas attendue à cela — cette vague de sensations chaude et traîtresse qui lui donnait envie de faire courir sa main dans ses cheveux, de sentir ses lèvres sur sa bouche.*

Elle n'était pas amoureuse de lui, se dit-elle, l'esprit confus. Elle était amoureuse d'Ashley. Mais

*comment expliquer ce sentiment qui faisait trembler ses mains et lui procurait une sensation de froid au creux du ventre ?*

Il rit doucement.

— Ne me repoussez pas ! Je ne vous ferai pas de mal ! [...] (Il semblait ravi de son émoi.) Scarlett, vous m'aimez bien, n'est-ce pas ?

Voilà qui ressemblait plus à ce à quoi elle s'attendait.

— Eh bien, parfois, répondit-elle prudemment. Quand vous ne vous conduisez pas comme un vaurien.

Il rit à nouveau et porta sa paume contre sa joue ferme.

— Je crois que vous m'aimez bien parce que je suis un vaurien. Vous avez rencontré si peu de vrais vauriens au cours de votre vie paisible que ma seule différence a un certain charme à vos yeux.

Ce n'était point la tournure qu'elle avait escomptée et elle tenta de nouveau sans succès de libérer sa main.

— Ce n'est pas vrai ! J'aime les hommes charmants — les hommes sur lesquels on peut compter pour qu'ils se comportent toujours en gentlemen.

— Vous voulez dire les hommes que vous pouvez persécuter à coup sûr. Ce n'est qu'une question de définition. Mais peu importe.

Il embrassa de nouveau sa paume, et *de nouveau la peau de sa nuque se hérissa délicieusement.*

— Mais vous m'aimez bien. Pourrez-vous un jour m'aimer d'amour, Scarlett ?

Ah, pensa-t-elle, triomphante. Maintenant, je le tiens ! Et elle répondit avec une froideur calculée :

— En fait, non. C'est-à-dire... sauf si vous corrigez vos manières<sup>29</sup>.

Cette scène du roman, initialement adaptée dans le scénario du film mais finalement abandonnée, rend manifeste l'intrication de plusieurs enjeux :

1. Tout d'abord, le pouvoir relatif que donnent à Scarlett les sentiments des hommes pour elle dans le cadre des normes de conduite amoureuse de sa société. Rhett requalifie cette dynamique de cour — qui exclut de tels contacts physiques imposés dans une conduite de *gentleman* — en possibilité pour Scarlett de « persécuter à coup sûr » ses soupirants, dans un dialogue où Scarlett dissimule derrière son adhésion aux conventions sociales un désir moins avouable que Rhett rend explicite, dérogeant en cela à ces mêmes conventions. Pourtant, cette interprétation confirme et contrefait à la fois la représentation des pensées de Scarlett au début de la scène : le désir d'être aimée de Rhett pour le repousser par ces mêmes conventions (« elle ne pouvait être qu'une sœur pour lui », « avec une froideur calculée ») est mis en scène comme un désir de reprendre pouvoir sur quelqu'un qui, connaissant ses propres sentiments cachés pour Ashley, a la possibilité de l'humilier. Or c'est précisément ce jeu de pouvoir que Rhett déjoue, ou plutôt qu'il gagne en laissant Scarlett dans l'incertitude de ses sentiments envers elle.
2. À la maîtrise qu'a Scarlett d'un jeu de pouvoir imbriqué dans les conventions de la bonne société répond la perte de maîtrise dans la surprise de l'excitation érotique imposée par les gestes de Rhett, qui contreviennent eux aussi aux bonnes manières

---

29. *Ibid.*, p. 464-465. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 268-269. Les dialogues et les gestes de cette scène du roman ont très clairement inspiré une scène de *L'Empire contre-attaque* qui fait elle-même l'objet d'une critique féministe (voir *supra*, p. 314).

requis chez le soupirant. Rhett déjoue ainsi doublement les règles du jeu : en évitant le langage amoureux (et en dévoilant la logique implicite) et en imposant le plaisir érotique. À la description des gestes de Rhett et de leur caractère imposé (« elle tenta de nouveau sans succès de libérer sa main ») répond la représentation de la réaction physique et mentale de Scarlett. L'écriture relève d'un procédé érotique bien précis : le contraste entre la description des manifestations physiques de l'excitation ou du plaisir érotique (« quelque chose de vivant, d'électrique passa tout à coup de lui à elle », « battre son pouls quand son cœur s'accéléra », « ce sentiment qui faisait trembler ses mains et lui procurait une sensation de froid au creux du ventre », « de nouveau la peau de sa nuque se hérissa délicieusement ») et l'incompréhension qu'elle produit chez Scarlett. L'érotisme de la scène s'appuie tout particulièrement sur le décalage entre la possibilité pour les lecteurs-rices d'interpréter ces notations physiques relativement indéterminées comme des sensations érotiques, et leur mauvaise interprétation par Scarlett, qui rapproche ces sensations du fait d'être amoureuse, sentiment réservé à Ashley. L'érotisme se précise pourtant à travers les gestes que Scarlett désire faire en réponse à ceux de Rhett (« lui donnait envie de faire courir sa main dans ses cheveux, de sentir ses lèvres sur sa bouche »). Les gestes imposés permettent ainsi au roman de construire le potentiel effet érotique de la scène sur ce trouble du personnage de Scarlett. Rhett formule lui-même ce que ces gestes imposés portent de peur et de menace pour mettre ces craintes à distance : « Ne me repoussez pas ! Je ne vous ferai pas de mal ! »

*Autant en emporte le vent* met donc très tôt en place la possibilité de lire (comme le fait Rhett dans la diégèse) les refus de Scarlett comme une incapacité à accepter sa nature profonde en décalage avec les conventions sexuelles de la société à laquelle elle appartient, et de voir dans les transgressions de Rhett ce qui révèle à Scarlett la vérité du plaisir érotique, opposé non seulement aux conventions sociales mais aussi à une autre forme de plaisir : celui du pouvoir et de la maîtrise. Au contraire, le récit nous met face à un personnage féminin qui dit une chose (avec un discours très convenu) et en ressent une autre : aucune interprétation cohérente ne vient s'opposer à celle introduite par le discours de Rhett.

Si la scène n'est finalement pas adaptée dans le film, une première version du scénario laisse percevoir l'interprétation des scénaristes et le défi que représente l'absence d'accès à l'intériorité de Scarlett et à ses sensations physiques, qu'il faudra donc rendre par le jeu d'actrice : le scénario condense le dispositif dans l'indication « Malgré elle, Scarlett se délecte de ses caresses<sup>30</sup> ». Cette indication très synthétique marque bien l'importance accordée à la dimension involontaire du plaisir dans le dispositif érotique de la scène, même pour un

30. « In spite of herself, Scarlett tastes his caresses with relish » (Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], *op. cit.*, p. 178).

médium qui ne dispose que du jeu d'actrice pour le traduire.

### 1.1.3. Sur la route de Tara : une poupée molle entre des muscles fermes

On retrouve cette insistance sur les sensations physiques lors du départ de Rhett après la fuite d'Atlanta. Cette scène dans le roman fait largement appel à la précédente : Rhett propose à Scarlett de revenir sur son refus d'être sa maîtresse, puisqu'il risque de mourir au front, mais lui dit auparavant qu'il l'aime, « malgré ce qu'[il lui a] dit sur la véranda il y a un mois<sup>31</sup> » où il avait précisément refusé cette déclaration. Pourtant, la déclaration d'amour manque sa destinataire :

Il continua de parler dans le noir et elle entendit des mots, mais ils n'avaient aucun sens pour elle. [...] Son esprit lui disait : Il m'abandonne, il m'abandonne. Sans éveiller aucune émotion. Puis ses bras enlacèrent sa taille et ses épaules et *elle sentit les muscles fermes de ses cuisses contre son corps et les boutons de sa veste se presser contre sa poitrine. Une vague chaude de sensations, étonnantes, effrayantes, la parcourut, chassant de son esprit le temps et le lieu et les circonstances. Elle avait l'impression d'être aussi molle qu'une poupée de chiffons, brûlante, faible et sans défense, et ces bras qui la tenaient étaient si agréables.*

— Vous ne voulez pas changer d'avis sur ce que je vous ai dit le mois dernier ? Il n'y a rien de tel que le danger et la mort pour donner un coup de fouet supplémentaire. Soyez patriote, Scarlett. Songez que vous allez envoyer un soldat à la mort avec de bien beaux souvenirs.

Il l'embrassait à présent et *sa moustache lui chatouilla la bouche, il l'embrassait de ses lèvres lentes et chaudes aussi tranquillement que s'il avait toute la nuit devant lui. Charles ne l'avait jamais embrassée ainsi. Jamais les baisers des fils Tarleton et des Calvert ne lui avaient procuré une telle sensation de chaleur et de froid et ne l'avaient fait trembler de la sorte.* Il pencha son corps vers l'arrière et ses lèvres parcoururent sa gorge jusqu'au camée qui fermait son corsage.

— Chérie, murmura-t-il, chérie.

Elle distingua vaguement dans le noir la charrette et entendit la voix aiguë et flûtée de Wade.

— Maman ! Wade a peur !

Dans son esprit voilé, agité, la raison froide lui revint d'un coup et elle se rappela ce qu'elle avait oublié pendant un moment — qu'elle aussi avait peur, et Rhett l'abandonnait, le maudit mufler. Et il avait par-dessus le marché le fieffé toupet de se tenir là, au milieu de la route et de lui faire affront avec ses propositions infâmes. La fureur et la haine s'écoulèrent en elle et lui raidirent le dos et d'une torsion elle se dégagea de son étreinte<sup>32</sup>.

On retrouve ici un dispositif de contraste entre l'abandon aux sensations érotiques et d'autres états mentaux, mais ce n'est plus le maintien des convenances ou la manipulation séductrice de Scarlett qui s'y oppose. L'érotisme ici repose sur l'opposition entre corps et esprit, mais s'amorce à partir d'un glissement de la stupeur psychologique à l'abandon physique : c'est une Scarlett exceptionnellement privée de toute volonté et d'ailleurs de toute activité et de toute émotion qui reçoit ce baiser — « aussi molle qu'une poupée de chiffons, brûlante, faible et sans défense ». Celui-ci ramène des sensations d'autant plus pures qu'elles se manifestent sur une forme de dissolution du personnage, avant que la « raison froide » (« *cold sanity* ») ne donne à son corps l'animation de ses émotions furieuses pour empêcher ou faire cesser les gestes de Rhett, puis pour l'insulter et le frapper. Comme sou-

31. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 531.

32. *Ibid.*, p. 532. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 309.

vent, les sensations physiques suggèrent, outre la force de Rhett et la sécurité qu'il apporte, un plaisir érotique formulé comme « sensation de chaleur et de froid », « une vague chaude de sensations, étonnantes, effrayantes », un tremblement dont le rappel des soupirants et du premier mari de Scarlett souligne combien il est inédit. Le contact sexuel crée un univers mental dégagé du temps, de l'espace et des contraintes ; il est associé comme il le sera plus tard au noir puisqu'il laisse Scarlett avec son « esprit voilé » (« *darkened mind* » dans le texte original).

Si dans le roman, cette scène contraste avec la précédente par l'absence de protestation de Scarlett avant son dégageant final, on peut penser que le dispositif choisi pour l'adaptation cinématographique de cette scène-clef dans le film s'explique par l'impossibilité de donner une place comparable à la représentation de l'intériorité et des sensations de Scarlett : ce n'est pas une Scarlett « poupée de chiffon » que construit le scénario mais une Scarlett qui proteste contre les gestes de Rhett. L'implicite sexuel qu'introduisait la référence à la scène précédente disparaît : il ne s'agit pour Rhett que d'emporter le souvenir d'un baiser au front, et non plus d'initier un rapport sexuel. Les refus de Scarlett scandent alors la déclaration de Rhett et son baiser, en laissant un rôle plus actif à celle-ci : « Ne me serrez pas comme ça ! », « Lâchez-moi (*Let me alone*) ». Ce choix prend davantage sens à la lecture du scénario édité par Harwell, dont les indications scéniques suggèrent un abandon progressif de Scarlett, plutôt qu'une stupeur dans laquelle fait irruption la sensation érotique comme dans le roman : dans cette édition, « Scarlett cesse de se débattre » après les mots doux de Rhett (« Sweet Scarlett. Sweet girl ») et ses premiers baisers. Une autre indication scénique précise qu'elle est « submergée » (« *overwhelmed* ») après que Rhett la supplie de l'embrasser (« Kiss me, Scarlett — kiss me, once »), juste avant qu'ils soient interrompus par le cri de Wade<sup>33</sup>. Le glissement de l'apathie du choc à l'abandon érotique n'est donc pas retenu, et c'est une codification plus conventionnelle du baiser imposé avec le glissement de la résistance à l'abandon qui est amorcée. Introduire dans le scénario des protestations de la part de Scarlett permet précisément de la faire cesser de se débattre pour suggérer une transformation intérieure de la détresse à l'intensité érotique ou romantique. Toutefois, la version finale de la scène montre une Scarlett qui ne cesse jamais vraiment de protester face aux gestes de Rhett et le repousse immédiatement quand il l'embrasse. Ce sont donc d'autres éléments qui continuent de suggérer l'intensité amoureuse comme l'effacement de l'environnement par l'arrière-plan au ciel rouge-orangé, les cadrages de plus en plus rapprochés sur les visages et l'intensification de la musique extradiégétique.

La conclusion de l'étreinte dans le film comme dans le roman est inchangée : Scarlett insulte, frappe Rhett et conclut « Tout le monde avait raison ! Vous n'êtes pas un gentle-

---

33. Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], *op. cit.*, p. 219

man<sup>34</sup> ». Le reproche peut renvoyer au fait que Rhett abandonne un groupe de femmes et d'enfants sur la route d'une zone en guerre, mais sa place dans la scène souligne que cette caractérisation porte d'abord sur l'interaction érotique qu'il impose, et dans le cas du roman sur celle qu'il propose et commence à initier en se dirigeant vers le corsage de Scarlett. Le jugement réinscrit aussi la qualification dans l'univers social de Scarlett par ce « ils », « tout le monde » qui introduit un discours exogène dans la bouche du personnage.

#### 1.1.4. Deux baisers de fiançailles

La scène de la demande en mariage présente probablement la modification la plus intéressante du point de vue de l'adaptation puisqu'elle comprend deux baisers très différents dans le roman, et un seul dans le film. La scène se situe bien après le baiser sur la route de Tara : elle en est éloignée d'environ la moitié du volume du roman. Scarlett s'est remariée, a monté une scierie, vient de perdre son mari Frank Kennedy. Rhett Butler propose finalement à Scarlett de l'épouser, lui qui se décrivait pourtant comme un homme qui n'épouse pas et ne veut que des maîtresses. Or Scarlett refuse la proposition, sans donner de raison, mais le psycho-récit prend le relais, dans une rêverie tournée vers Ashley qui devient transparente pour Rhett : « Quelque part dans le tréfonds de son être était enfoui le désir de se garder pour lui, bien qu'elle sût qu'il ne la prendrait jamais<sup>35</sup> ». C'est cette conscience de l'amour qu'éprouve Scarlett pour Ashley qui déclenche le baiser que lui impose Rhett :

Avant qu'elle ne pût déloger son esprit de ses lointains recoins, Rhett la tenait dans ses bras, aussi sûrement et fermement que sur la route de Tara plongée dans le noir, il y avait si longtemps de cela. *Elle se sentit de nouveau submergée par un sentiment d'impuissance, cédant à l'abandon, soulevée par une vague de chaleur qui la laissa sans force. Le visage tranquille d'Ashley se brouilla peu à peu et s'enfonça dans le néant.* Rhett lui renversa la tête sur son bras et l'embrassa, doucement d'abord, puis avec une intensité qui s'accrut rapidement et la fit se cramponner à lui comme à la seule chose solide dans un monde vertigineux qui vacillait. Sa bouche insistante lui écartait les lèvres, *lui communiquant un ébranlement nerveux et faisant naître en elle des sensations qu'elle ne pensait pas être capable de ressentir. Et avant qu'elle ne fût emportée par un tourbillon qui la fit tourner et tourner, elle sut qu'elle lui rendait son baiser.*

– Arrêtez... je vous en prie, je vais défaillir, murmura-t-elle, cherchant mollement à se détourner de lui. Il lui ramena avec force la tête contre son épaule et elle entrevit une seconde son visage. Ses yeux étaient grands ouverts et flamboyaient bizarrement et le frémissement de ses bras *l'effraya.*

– Je veux vous faire défaillir. Je vous ferai défaillir. Cela fait des années que vous attendiez cela. Aucun des imbéciles que vous avez connus ne vous a embrassée ainsi. [...] Tous des gentlemen... Que savent-ils des femmes ? Que savent-ils de vous ? Je vous connais.

Sa bouche était de nouveau sur la sienne et elle se rendit sans résistance, *trop faible même pour détourner la tête, sans même souhaiter la détourner, secouée par les battements de son cœur, redoutant d'être emportée par la force de Rhett et par sa faiblesse alanguie. Qu'allait-il faire ? S'il ne s'arrêtait pas, elle allait défaillir. Si seulement il s'arrêtait... si seulement il voulait ne jamais s'arrêter.*

34. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 533.

35. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], Josette Chicheportiche (trad.), Paris, Gallmeister, 2020, vol. 2, p. 445.



– Dites oui ! (Sa bouche était posée juste au-dessus de la sienne et ses yeux étaient *si proches qu'ils paraissent énormes, qu'ils paraissaient remplir le monde.*) Dites oui, bon sang, ou... Elle murmura « Oui » sans même réfléchir. C'était presque comme s'il l'avait sommée de prononcer ce mot et qu'elle l'avait dit contre son gré. Mais alors même qu'elle le disait, un calme soudain s'abattit sur son esprit, sa tête cessa de tourner et même le vertige provoqué par le cognac s'atténua. Elle avait promis de l'épouser alors qu'elle n'avait nullement eu l'intention de lui faire cette promesse. Elle comprenait à peine comment tout cela était arrivé mais elle n'était pas désolée. Il lui semblait maintenant tout à fait naturel qu'elle ait dit Oui – presque comme si, par quelque intervention divine, une main plus forte que la sienne s'occupait de ses affaires, réglait ses problèmes à sa place<sup>36</sup>.

L'écho au baiser sur la route de Tara est d'autant plus évident qu'il est thématique : la sensation érotique est reconnue, associée au noir, à la force de Rhett et l'impuissance de Scarlett, à l'abandon à la volonté de l'autre. Comme sur la route de Tara, il s'agit d'un épisode dans lequel Scarlett se trouve déjà dans un état émotionnel second, sous l'influence de l'alcool et de la culpabilité qu'elle éprouve vis-à-vis de la mort de Frank Kennedy. Aux gestes de contrainte répond un érotisme de l'hésitation (« redoutant d'être emportée par la force de Rhett et par sa faiblesse alanguie ») dans lequel Scarlett semble vouloir faire cesser des sensations dont elle a peur et qu'elle goûte malgré elle : lorsqu'elle demande à Rhett d'arrêter, c'est en « cherchant mollement à se détourner de lui » et après que le texte a indiqué « elle sut qu'elle lui rendait son baiser », organisant une contradiction entre les gestes de Scarlett (qui se produisent comme hors d'elle puisqu'ils font l'objet d'un savoir et non d'une intention) et le dialogue. La représentation des pensées renforce l'indécision, la confusion de Scarlett par des souhaits strictement contradictoires (« Si seulement il s'arrêtait... si seulement il voulait ne jamais s'arrêter »). Comme dans la scène où Rhett prend sa main, le dispositif narratif organise un trouble où le sujet est scindé, ne fait pas ce qu'il demande et ne veut pas ce qu'il veut, à l'intérieur d'une écriture qui s'attarde longuement sur les sensations provoquées par le geste imposé.

À nouveau aussi, le dialogue – ici les paroles de Rhett – viennent souligner combien ce comportement s'extrait de l'univers normatif des bonnes conduites masculines associées à Charles, Frank et Ashley. Comme dans les deux premières scènes analysées, Rhett justifie cette transgression par une connaissance de la vraie nature de Scarlett, incompatible avec ces règles de bonne conduite.

Dans le film, la scène est condensée mais très proche, si ce n'est que la rêverie de Scarlett qui déclenche le baiser de Rhett est remplacée par une ligne de dialogue plus explicite où la jeune femme objecte qu'elle aimera toujours un autre homme et que Rhett le sait. Les scénarios portent aussi la trace de l'interprétation du baiser comme abandon de Scarlett, et plus que l'absence de résistance, un geste de réciprocité est introduit à la fin du baiser (marqué par un changement de plan dans le film), saisissant probablement le moment où

36. *Ibid.*, p. 445-446. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 667-668.

Scarlett rend ce baiser : « Il l'embrasse de nouveau, Scarlett s'abandonne entièrement, passe un bras derrière son cou<sup>37</sup> ». Dans une version antérieure du scénario, Scarlett murmure « Rhett... Rhett... » à l'issue de ce geste, précédé de l'indication : « Il l'embrasse à nouveau et, lentement, les bras de Scarlett viennent autour de lui. Enfin Scarlett O'Hara a déposé les armes<sup>38</sup>. » Le trouble narré par le point de vue interne dans le roman est donc traduit par un glissement plus linéaire de la contrainte claire au baiser réciproque, là où le roman maintient davantage le trouble et l'indécision tout au long du baiser.

L'adaptation s'écarte pourtant de cette scène dans le roman par une omission importante. Du film disparaît en effet le deuxième baiser de Rhett après que, sommée d'expliquer son consentement à l'épouser, Scarlett lui répète qu'elle n'est pas amoureuse de lui :

Il la tira brusquement pour la relever et l'embrassa à nouveau, mais cette fois ses lèvres étaient différentes car il semblait ne pas se soucier de *lui faire mal* — il semblait vouloir la blesser, l'insulter. Sa bouche glissa le long de sa gorge et il la pressa contre le taffetas à la hauteur de sa poitrine, *si fermement et si longtemps que son souffle lui brûlait la peau*. Elle se débattit, le repoussa de ses deux mains dans un accès de pudeur indignée.

— Vous n'avez pas le droit ! Comment osez-vous<sup>39</sup> !

Toujours appréhendé en point de vue interne comme le montre l'incertitude sur l'intention de Rhett, ce deuxième baiser fait disparaître les sensations plaisantes du premier au profit de l'agressivité et de la douleur, suscitant une résistance beaucoup plus univoque de la part de Scarlett. La pudeur de Scarlett n'est pas non plus ici désamorcée par d'autres sensations intérieures : seul le discours de Rhett accuse ensuite le battement de son cœur de révéler autre chose qu'une simple affection.

Si ce deuxième baiser est capital, c'est qu'il introduit une composante essentielle des futures relations conjugales de Rhett et de Scarlett, et une dimension cruciale de la grande scène de conflit précédant la montée dans l'escalier où l'on retrouvera cette agressivité<sup>40</sup>.

En faisant le bilan de ce parcours des contacts physiques qui précèdent le mariage de Rhett Butler et de Scarlett O'Hara, on observe une forte convergence entre les trois derniers textes dont le dispositif narratif et esthétique est similaire : même si Scarlett reste le personnage focal presque tout au long du roman, le récit s'attarde ici sur les sensations physiques et les impressions que provoquent les gestes érotiques de Rhett Butler. Il n'y a presque jamais de geste réciproque de la part de Scarlett, sinon lors du premier baiser de la demande en mariage. Qu'il s'agisse de ce baiser rendu ou des sensations et impressions éprouvées, tout le travail de la perspective narrative et de la représentation de la conscience

37. Sidney HOWARD, « Autant en emporte le vent » [2022], *op. cit.*, p. 212.

38. « He kisses her again and slowly Scarlett's arms go around him. At long last Scarlett O'Hara has surrendered. » (Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], *op. cit.*, p. 341).

39. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 449. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 669.

40. Leslie Fiedler relève cet écho en suggérant que la scène marque une rupture avec la *romance* et prépare précisément le terrain pour le viol conjugal (Leslie A. FIEDLER, *What Was Literature ? Class Culture and Mass Society* [1982], *op. cit.*, p. 207).

de Scarlett vient souligner leur dimension involontaire, inattendue, déroutante par la perte de maîtrise qui les caractérise et la force de Rhett qu'ils révèlent. L'écriture de l'intériorité travaille aussi la succession ou la coexistence de sentiments contradictoires : le contact physique semble avoir le pouvoir de s'imposer à la conscience en effaçant brièvement ce qui lui fait obstacle — l'amour pour Ashley, la réalité terrifiante de la guerre, le désir de pouvoir sur l'autre ou l'adhésion aux normes de comportement d'un *gentleman*. Si effet érotique du texte il y a, il s'agit donc d'un érotisme profondément structuré par la vulnérabilité, la déprise et la non-coïncidence à soi.

À ce déploiement du récit intérieur répondent un dialogue et des actions qui marquent les refus ou la résistance de Scarlett, souvent inefficaces face à la force de Rhett (à l'exception de la scène de la fuite d'Atlanta où domine l'état apathique avant que Scarlett ne résiste efficacement pour mettre fin à l'interaction). Le dialogue confronte à plusieurs reprises aux refus de Scarlett l'interprétation que fait Rhett de ses désirs et besoins profonds, qu'il juge bien différents de ceux qu'elle fait valoir.

Par comparaison, le récit cinématographique dispose de moyens beaucoup plus limités pour construire aussi précisément l'intériorité de Scarlett et le travail d'adaptation tend à resserrer ce dispositif érotique sur la succession narrative d'attitudes physiques et verbales allant de la réticence au cri dans un premier temps, à l'abandon (signifié par l'interruption de cette première attitude), à l'euphorie voire au geste de réciprocité dans le second temps. Pourtant, cette réduction ne réalise son point d'aboutissement que dans la scène de la demande en mariage. Le récit en focalisation interne permet aussi une certaine indétermination des gestes de Rhett, là où le travail d'adaptation oblige à en déterminer plus précisément la force ou la violence : « elle tenta de nouveau sans succès de libérer sa main » ne décrit pas l'action de Rhett pour la forcer à rester contre sa joue ; « Il l'embrassait à présent » ou « Avant qu'elle ne pût déloger son esprit de ses lointains recoins, Rhett la tenait dans ses bras », « Sa bouche était de nouveau sur la sienne » reposent sur l'ellipse du processus, des actions qui placent Scarlett dans les bras de Rhett ou sous sa bouche. Si le cinéma dispose d'autres moyens puissants pour rendre ces scènes mémorables et désirables, l'intériorité des personnages gagne en indétermination<sup>41</sup> tandis que les expressions et des gestes montrés à l'écran gagnent au contraire en détermination.

À partir de cette analyse interne des stratégies textuelles, quelles hypothèses peut-on faire sur l'effet affectif de ces scènes ? L'effet de la perspective narrative restreinte que la théorie postule traditionnellement est celui d'une identification au personnage focal dans le rapport des lecteurs·rices au monde narratif : la technique narrative, en restreignant la focalisation et en représentant les pensées et les perceptions de Scarlett, favorise une iden-

---

41. Le *voice-over* permet dans certains cas de réintroduire des déterminations comparables à celles du roman. Son utilisation reste rare et stylistiquement très marquée au cinéma.

tification à celle-ci dans l'interaction avec Rhett. À cette identification s'ajoute une écriture de sensations corporelles et d'émotions intenses susceptibles de déclencher une lecture empathique et d'être ainsi partagées par les lecteurs-rices. Toutefois, l'indétermination de ces sensations et émotions, qui laissent Scarlett troublée sans que celle-ci ne les comprenne comme érotiques peuvent être le lieu d'un privilège de lecteurs-rices davantage susceptibles de les caractériser ainsi, mais aussi susceptibles de partager la perspective apportée par le discours de Rhett sur Scarlett : le texte permettrait alors aussi un décalage entre le regard que porte Scarlett sur elle-même et des lecteurs-rices qui donnent raison à Rhett et estiment qu'en effet elle échoue à se comprendre elle-même et à rompre avec des normes sociales étroites. L'identification et le partage empathique ne sont d'ailleurs pas forcément incompatibles avec un tel décalage.

## 1.2. « des bras trop forts pour elle, des lèvres trop pressantes<sup>42</sup> » : continuités et rupture de la scène de l'escalier

C'est en partie dans la continuité de ces stratégies textuelles que l'on peut appréhender la scène de l'escalier qui en reprend plusieurs composantes. Certains éléments y sont exacerbés, comme la jalousie et la brutalité de Rhett qui ne concernaient que la scène de la demande en mariage dans le roman, d'autres minorés bien qu'ils soient présents, comme la thématization des sentiments prescrits ou interdits par les normes sociales : le motif intervient cette fois dans les pensées de Scarlett, et non plus dans le dialogue, le lendemain seulement et non lors de l'interaction.

La scène de l'escalier présente ainsi une esthétique cohérente avec le reste du roman du point de vue de la production de l'érotisme. Elle se singularise en revanche à deux niveaux : tout d'abord, elle concentre ses stratégies autour des deux gestes (Rhett soulève Scarlett dans ses bras puis embrasse sa bouche et sa peau nue) mais prépare l'ellipse d'un rapport sexuel qui n'est suggéré qu'allusivement et rétrospectivement dans les pensées de Scarlett le lendemain et confirmé ensuite par sa grossesse. De plus, la scène donne une place centrale aux émotions agressives et aux sensations de douleur ou de peur qui singularisaient déjà le deuxième baiser de la demande en mariage, mais y fait cette fois *succéder* le type de sensations qui caractérisaient tous les autres contacts physiques sauf précisément ce baiser :

Elle s'élança rapidement dans le vestibule plongé dans le noir, se sauvant comme si des démons étaient à ses trousses. Oh, si seulement elle pouvait atteindre sa chambre ! Elle se tordit la cheville et sa mule glissa à moitié de son pied. Alors qu'elle s'arrêtait pour s'en débarrasser à la

42. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 587.

hâte, Rhett, courant aussi légèrement qu'un Indien, se trouva brusquement à son côté dans le noir. *Elle sentit son haleine chaude sur son visage* et ses mains se glissèrent brutalement autour de sa taille, sous son peignoir, contre sa peau nue.

— Vous m'avez envoyé faire la fête en ville pendant que vous le pourchassiez. Bon sang, ce soir, nous ne serons que deux dans mon lit.

Il la souleva dans ses bras et s'engagea dans l'escalier. Scarlett avait la tête écrasée contre son torse et *elle entendait les lourds battements de son cœur sous ses oreilles. Il lui faisait mal* et elle cria, d'une voix étouffée, effrayée. Il montait l'escalier dans l'obscurité totale, le montait, le montait, et *elle était folle de peur. C'était un étranger, un désaxé et elle se trouvait dans une profonde obscurité qu'elle ne connaissait pas, plus profonde que la mort. Il était comme la mort, l'emportant dans ses bras qui lui faisaient mal.* Elle hurla, se raidit contre lui, et il s'arrêta brusquement sur le palier et, la retournant d'un coup dans ses bras, il se pencha et l'embrassa si sauvagement et si complètement que *tout s'effaça dans son esprit en dehors des ténèbres dans lesquelles elle sombrait et des lèvres sur les siennes.* Il tremblait, comme s'il se tenait face à un vent violent, et ses lèvres, allant de sa bouche vers là où le peignoir avait glissé de son corps, trouvèrent sa chair douce. Il murmurait *des mots qu'elle n'arrivait pas à entendre, ses lèvres éveillaient des sensations qu'elle n'avait jamais ressenties auparavant. Elle était l'obscurité et il était l'obscurité et rien n'avait jamais existé avant ce moment-là, seule l'obscurité et ses lèvres sur les siennes.* Tout à coup, *un frisson sauvage la parcourut comme jamais elle n'en avait connu jusqu'alors : de joie, de peur, de folie, d'excitation, d'abandon devant des bras trop forts pour elle, des lèvres trop pressantes, un destin qui allait trop vite.* Pour la première fois de sa vie elle avait rencontré quelqu'un, quelque chose de plus fort qu'elle, quelqu'un qu'elle ne pourrait ni tyranniser ni briser, quelqu'un qui la tyrannisait et la brisait. Sans comprendre comment, ses bras furent autour de son cou et ses lèvres tremblantes sous les siennes, et ils montaient, ils montaient à nouveau *dans l'obscurité, une obscurité douce et tournoyante et enveloppante*<sup>43</sup>.

Dans la demande en mariage, la douceur puis l'intensité du premier baiser n'excluaient pas une forme de peur de la part de Scarlett, mais l'hostilité n'était associée qu'au deuxième baiser et déclenchait la colère de Scarlett. Ici, une telle disjonction n'est plus de mise : le baiser semble déplacer la scène de l'hostilité à la passion, mais l'érotisme en réalité s'appuie sur une intensité qui associe le plaisir et la violence à partir de ce baiser, remplaçant l'unicité de la peur. Il n'est donc pas étonnant que dominant l'antithèse et l'oxymore, lorsque Scarlett tressaillit « de joie, de peur », que l'obscurité « plus profonde que la mort » devient « une obscurité douce et tournoyante et enveloppante ». La remémoration de Scarlett le lendemain suggère que l'hostilité ne disparaît pas dans cette douceur et s'étend dans la durée de l'ellipse : « Il l'avait humiliée (*humbled*), il l'avait blessée, il s'était servi d'elle avec brutalité pendant une nuit d'une sauvagerie folle et elle s'en était délectée (*she had gloried in it*)<sup>44</sup> ». Le moment d'introspection de Scarlett, où celle-ci semble enfin assumer une infériorité érotique dont devrait avoir honte une « vraie dame<sup>45</sup> », pousse l'oxymore à ses limites :

43. *Ibid.*, p. 586-587. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 752.

44. Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 588. Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 753.

45. « Oh, elle devrait avoir honte, frémir à l'évocation même de la brûlante obscurité tournoyante ! Une dame, une vraie dame, ne pourrait plus jamais marcher la tête haute après une nuit pareille. » (Margaret MITCHELL, *Autant en emporte le vent* [1936], *op. cit.*, p. 588). Le plaisir érotique ressenti est donc à nouveau situé comme incompatible avec ce qui constitue le bon comportement des hommes et des femmes de la société du Sud.

Pour la première fois de son existence, elle s'était sentie en vie, elle avait connu une passion aussi irrésistible et primitive que la peur qu'elle avait éprouvée la nuit où elle avait fui Atlanta, aussi grisante de douceur que la haine glaciale quand elle avait tiré sur le Yankee<sup>46</sup>.

La scène de l'escalier, où l'on retrouve un point de vue interne riche en états intérieurs, reprend des motifs déjà largement croisés dans les scènes antérieures : effacement du monde et restriction de la conscience à l'interaction sexuelle dans un espace-lieu confus et instable, tournoyant, ici incarné par l'obscurité qui constitue le motif le plus structurant du texte avec une dizaine d'occurrences en changeant progressivement de connotation ; irruption dans le corps de sensations indéterminées dont on souligne (certes, pour la troisième fois dans le roman) le caractère étonnant ou inédit (« des sensations qu'elle n'avait jamais ressenties auparavant » et « un frisson sauvage la parcourut comme jamais elle n'en avait connu jusqu'alors ») ; articulation de ces sensations à un état d'abandon à la force de l'autre, à laquelle on peut donner un sens aussi bien physique (« des bras trop forts ») que moral (« quelqu'un, quelque chose de plus fort qu'elle, quelqu'un qu'elle ne pourrait ni tyranniser ni briser ») ; extériorité des actions par rapport au sujet focal (« *Somehow, her arms were around his neck and her lips trembling beneath his and they were going up* » que la traduction choisit de rendre par un passé simple).

Les longs passages qui plongent dans les pensées et les sensations de Scarlett présentent à nouveau une difficulté pour l'adaptation, d'autant plus qu'une scène plus ouvertement sexuelle doit composer avec les contraintes du *Production Code* d'Hollywood. Une version du scénario transmise au bureau de censure poursuivait en fait la scène dans la chambre, soulignant d'autant plus la coercition sexuelle par la force<sup>47</sup>. Alan Vertrees souligne le caractère étonnamment suggestif de cette scène dans un contexte où le code proscrivait la représentation du viol<sup>48</sup> et l'explique comme une inclusion stratégique de la part de David O. Selznick, destinée de toute façon à être supprimée pour répondre aux demandes des censeurs tout en conservant d'autres scènes plus essentielles<sup>49</sup>.

L'adaptation opte finalement pour une progression plus binaire que dans le roman : le

46. *Ibid.* Pour le texte original : Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 753.

47. « The night lamp is burning on the table as Rhett enters with Scarlett. He drops her on the bed. She shrinks from him in terror. He looks at her for a moment and then, dropping on his knees beside the bed, reaches towards her and drags her to him. She fights him off with what strength she has left but can put up no defense against his power. His lips meet hers and she lies in his arms helpless. Fade out. » (cité dans Alan David VERTREES, *Selznick's Vision. Gone with the Wind and Hollywood Filmmaking* [1992], Austin (Texas), University of Texas Press, 1997, p. 40).

48. Le *Motion Picture Production Code* de 1930 indique que le sujet du viol ne doit être évoqué que s'il est essentiel à l'intrigue, ne doit pas être traité sur un mode comique, doit seulement être suggéré, qu'il ne faut pas même montrer la résistance physique qui précède le viol (cité dans Thomas Patrick DOHERTY, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema (1930-1934)*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 354).

49. Alan David VERTREES, *Selznick's Vision* [1992], *op. cit.*, p. 40. Les retours de Joseph Breen (le censeur chargé de l'application du Code) demandent très clairement de supprimer tout ce qui pourrait suggérer que Rhett est sur le point de violer Scarlett (*Ibid.*, p. 42).

premier temps commence par un baiser imposé par Rhett contre lequel Scarlett se débat, avant qu'il ne l'emporte dans ses bras dans l'escalier. Ce moment ne dure que quelques secondes en réalité dans le montage final et l'accompagnement musical diminue significativement les possibilités de jeux sonores : la montée de l'escalier n'a donc pas réellement de progression, faisant reposer sur l'ellipse et le réveil de Scarlett l'évocation du plaisir. On trouve cependant dans l'édition Harwell du scénario des traces d'indications scéniques où une telle progression aurait pu s'appuyer sur l'atténuation des cris de Scarlett :

Il la soulève du sol et l'emporte dans ses bras. Il commence à monter l'escalier avec elle, dont la tête est écrasée contre sa poitrine. Elle crie de peur, mais le son est étouffé contre son torse. Il l'emporte vers l'étage — marche après marche, dans une obscurité qui s'accroît, avec leurs ombres sur les marches. LA CAMÉRA RECULE à mesure qu'il avance dans l'escalier, tandis que les cris de Scarlett s'atténuent. Alors ils sont perdus dans l'obscurité en haut de l'escalier et les cris de Scarlett cessent. Un instant LA CAMÉRA FIXE L'ESCALIER VIDE, éclairée seulement par la lumière du hall, puis LONG FONDU AU NOIR<sup>50</sup>.

De ce scénario demeure dans le montage final la cinématographie exacte de la scène mais on s'éloigne nettement de la progression précise des actions au profit d'une montée en quelques secondes des escaliers. Le réveil de Scarlett présente un fort contraste visuel avec la scène et là encore, se recentre sur une représentation de l'attitude extérieure de Scarlett, éliminant tout le développement introspectif et rétrospectif du roman.

L'effet de la scène du roman doit logiquement présenter des caractéristiques proches de celles prédites pour les scènes précédentes, si ce n'est que sa longueur et l'absence d'interruption de la représentation des pensées et sensations par le dialogue ont toutes les chances de l'intensifier. Surtout, contrairement aux trois autres scènes, elle ne rompt pas cette intensité érotique par la colère de Scarlett mais la laisse en suspens dans l'ellipse. De surcroît, elle rompt brièvement la possibilité de surplomb des lecteurs-rices vis-à-vis de l'héroïne puisqu'elle met enfin en scène Scarlett prenant conscience, le lendemain, de son propre plaisir érotique et de la possibilité d'une vie avec Rhett. En revanche, elle soulève la question de l'effet des notations initiales relatives à la terreur de Scarlett et à la brutalité de Rhett.

La production de l'effet du film doit prendre en compte la restriction de l'interprétation des états mentaux à des inférences à partir des gestes, des paroles et de l'expression des personnages. De plus, la construction de la perspective narrative, en l'absence de représentation des pensées de Scarlett, fonctionne un peu différemment : il y a globalement dans l'ensemble du film une focalisation par restriction d'informations autour du personnage de Scarlett — avec quelques exceptions — et l'on passe ainsi de la scène de l'anniversaire de Mélanie à celle de l'escalier en ayant « quitté » Rhett temporairement, que l'on perd à nou-

50. « he swings her off her feet into his arms. He starts up the stairs with her, her head crushed against his chest. She cries out frightened, but the sounds are muffled against his chest. He carries her up the stairs — up and up, into the increasing darkness, their shadows on the stairs. THE CAMERA DRAWS BACK as he goes further and further up the stairs, Scarlett's cries diminishing. Then they are lost in the darkness at the top of the stairs and Scarlett's cries cease. For a moment THE CAMERA HOLDS THE EMPTY STEPS, lit only by the hall light, then we — SLOWLY FADE OUT. » (Sidney HOWARD, *Gone with the Wind* [1981], *op. cit.*, p. 380).

veau pour assister au réveil de Scarlett. Au tout début de la scène, lorsque Scarlett descend l'escalier, quelques plans ocularisés nous font clairement partager son regard et un *traveling* construit depuis la position de regard Scarlett découvre progressivement Rhett assis dans la salle à manger. On peut faire l'hypothèse que le film ne favorise pas de façon aussi marquée une identification à Scarlett, bien qu'une telle identification reste privilégiée de façon relative.

C'est à cette description interne des stratégies textuelles qu'il faudra confronter des traces de réceptions réelles pour éclairer le plus précisément possible leur portée sur une base empirique. Bien sûr, Helen Taylor a largement engagé une telle confrontation dans son ouvrage en abordant le rapport des lectrices-spectatrices à la scène de l'escalier. Toutefois, jamais son questionnaire n'interrogeait explicitement sur l'interprétation de cette scène, ni de celles que je propose d'analyser conjointement<sup>51</sup>. Les données recueillies par questionnaire n'étant pas publiées, il n'est pas possible non plus de les soumettre à de nouvelles questions pour approfondir le fonctionnement esthétique de la scène. Enfin, ses enquêtes n'entraient jamais en contact les unes avec les autres et ne pouvaient donc pas confronter leurs interprétations respectives pour éventuellement les préciser.

Je propose donc de me tourner vers des traces de réception plus récentes, natives du web et s'inscrivant dans une interlocution numérique (favorisée par leurs espaces de production). J'exploiterai deux corpus dans la suite de l'analyse : un corpus de commentaires YouTube associés aux extraits vidéos des scènes de la fuite d'Atlanta, de la demande en mariage, de l'escalier et du réveil de Scarlett le lendemain et un corpus de commentaires extraits de fils de discussion consacrés au roman sur le réseau social de lecteurs·rices Goodreads, dès lors qu'ils engageaient l'interprétation de la scène de l'escalier.

---

51. Le questionnaire de Taylor, mêlant questions à choix multiples et questions ouvertes, interrogeait directement les lectrices-spectatrices sur certains aspects du roman, comme la représentation des personnages noirs, leur évaluation de la justesse historique ou leur perception de la fin de l'histoire. En revanche, les questions très ouvertes sur les souvenirs plaisants ou déplaisants associés à l'œuvre, ou sur le souvenir le plus saillant que les répondantes ont du film ou du livre, se prêtaient bien à l'évocation de la scène de l'escalier.



## 2. Lire les effets esthétiques dans les traces de réception<sup>52</sup>

Les traces de réception du corpus YouTube<sup>53</sup> présentent des spécificités fortes liées à leurs espaces de production : par contraste avec les normes de la communauté Wikipédia comme avec celles de la critique universitaire, on y trouve en particulier une expression personnelle très marquée où les affects ont toute leur place. Il ne s'agit pas de dire que ces interprètes ont un rapport fondamentalement plus affectif aux œuvres, mais simplement que cet espace rend normale ou valorise l'expression de ces affects.

Ces discours de réception présentent d'autres spécificités, comme le fait de parler abondamment de « personnages de papier » comme s'ils n'étaient pas ontologiquement différents de personnes réelles<sup>54</sup>, mais aussi à l'inverse l'irruption fréquente des *trivia* en ce qui concerne le film : beaucoup de commentaires font par exemple allusion à la mauvaise haleine alléguée de Clark Gable sur le tournage, qui diminue donc le plaisir imaginé pour Vivien Leigh à tourner la scène visionnée.

Ce qui frappe en premier en réalité, c'est la diversité des façons de se rapporter à l'œuvre, tout particulièrement dans les commentaires YouTube. Comme on le verra, ces commentaires ne sont absolument pas dégagés de réflexions politiques et polémiques explicites, bien au contraire. Les commentaires YouTube constituent de surcroît une source précieuse sur

52. Certaines analyses présentées dans cette section et dans la suivante ont déjà fait l'objet d'une publication centrée sur l'analyse de la scène de l'escalier et sur la réception des lectrices-spectatrices : Anne GRAND D'ESNON, « La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle », *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, décembre 2023, p. 170-189.

53. Les commentaires sur la plateforme YouTube ont été exportés par l'intermédiaire de son API sous la forme d'un tableau de données. Ils constituent quatre ensembles : les commentaires YT\_Atl, produits entre 2011 et 2023, sont tirés de la page « Gone with the Wind (4/6) Movie CLIP - Leaving for Battle (1939) HD », sur *Youtube*, 27 mai 2011 ; les commentaires YT\_Dem, produits entre 2018 et 2023, sont tirés de la page « Gone With The Wind Rhett's proposal », sur *Youtube*, 31 juillet 2012 ; les commentaires notés YT\_Esc, produits entre 2010 et 2022, sont tirés de la page « Gone with the Wind-Rhett carrying Scarlett up stairs.avi », sur *Youtube*, 24 février 2010 ; les commentaires YT\_Rév, produits entre 2015 et 2023, sont tirés de la page « This Charming Man - Clark Gable », sur *Youtube*, 2 octobre 2013. Je présenterai les données en dissimulant par des astérisques tout élément du pseudonyme numérique qui risquerait d'identifier trop précisément les locuteurs·rices, en conservant cependant les prénoms.

54. ClaraTube et Lana S disent par exemple qu'elles auraient voulu voir la robe de mariée de Scarlett et Lana S ajoute « Je parie qu'elle était magnifique, puisque Rhett est connu pour offrir des cadeaux très chers [à Scarlett] » (« I bet it was lovely, as Rhett is known to buy her very expensive gifts! », YT\_Dem\_2-1). Emily Greene commente « Rhett est un porc. Scarlett n'aurait pas dû perdre son temps avec lui » (« Rhett is a pig. Scarlett shouldn't have wasted her time with him », YT\_Dem\_13). Elizabeth McLeod au contraire estime que « c'était stupide de la part de Scarlett de briser le cœur de Rhett. Mais je l'adore quand même. Elle était aveuglée par son amour pour Ashley » (« Scarlett was a fool to break Rhett's heart. I still love her though. She was blind with love for Ashley », YT\_Dem\_24). De la même façon qu'il peut faire l'objet d'évaluations assumées (qui a eu tort, de Scarlett ou de Rhett ?), le monde fictionnel peut être expliqué très spontanément par les « lois » du monde réel. Il faut bien sûr relativiser le caractère profane de ce type d'interprétations : le discours critique professionnel s'en distance mais s'appuie en fait constamment sur ce qui constitue tout simplement un effet essentiel de la fiction.

la lecture du roman lorsque les scènes respectives sont comparées.

Les traces de réception elles-mêmes ne sont pas toujours faciles à interpréter. Prenons un exemple hors de ce corpus de commentaires récents, avec l'éloge que fait Jean Fayard de la performance à l'occasion de la première sortie du film en France en 1950 :

Elle a tout pour elle : la beauté, le charme, la vivacité, la violence, la coquetterie, que sais-je encore ? Chacune des scènes qui la met aux prises avec Rhett Butler et qui se termine par une gifle est une véritable petite comédie, mais son chef-d'œuvre, c'est son réveil, le lendemain du soir où Rhett s'est vraiment comporté en mari et en maître et où elle semble découvrir d'un coup tout le joli visage des choses. À ce moment, le public l'a acclamée et elle le méritait<sup>55</sup>.

Ce que retient Fayard de l'enchaînement du réveil de Scarlett, c'est la qualité de son jeu d'actrice. Il semble aussi placer cette scène dans la continuité de conflits qui sont autant de petites comédies — mais est-elle alors un chef d'œuvre de comédie, ou excelle-t-elle dans un registre différent ? Tout au plus peut-on considérer que l'expression « s'est vraiment comporté en mari et en maître » indique une adhésion sur le plan normatif aux actions de Rhett, adhésion liée à son statut d'homme et d'époux. La réaction dont Fayard a été témoin dans la salle exprime-t-elle alors, comme il le présume, l'appréciation du talent de l'actrice ou bien l'adhésion normative à la réussite de l'apprivoisement de la mégère par son maître ? On voit que se disent ici à la fois un effet récurrent des scènes entre Scarlett et Rhett à travers une catégorisation générique employée de façon évaluative (« une véritable petite comédie »), une évaluation plus distanciée de l'art des interprètes ainsi qu'une évaluation plus implicite et incidente de l'action au niveau intradiégétique (« le joli visage des choses », « vraiment comporté en mari »).

Il faut donc s'attendre à des difficultés comparables avec les données du corpus, dont l'analyse reposera nécessairement sur des hypothèses de ma part. Comment distinguer exactement, par exemple, ce qui relève de l'évaluation axiologique ou de l'expression d'un affect ? Toute expression d'un affect dit-elle d'ailleurs quelque chose de ce que l'interprète ressent lors de sa lecture ou de son visionnage ?

Si comme on va le voir les cadres érotique et romantique constituent un mode d'interprétation omniprésent, ces affects ne sont ni exclusifs ni exprimés par tou·te·s. Les réactions positives et les affects euphoriques exprimés autour d'une scène parcourent eux-mêmes une variété d'effets.

---

55. Jean FAYARD, « Autant en emporte le vent », *Opéra*, 25 mai 1950.

## 2.1. Rire de la transformation de Scarlett et fantasmer sur Rhett Butler

### 2.1.1. Une mécanique érotique comique ?

Le resserrement des scènes cinématographiques autour d'une succession plus serrée de gestes ou de plans explique peut-être que la scène de l'escalier suscite un grand nombre de réactions amusées, ce qui n'était pas un effet prévisible de la scène dans le roman. L'amusement est moins marqué pour les autres scènes, mais on le trouve aussi en réaction à la progression de la scène de la demande en mariage : kat1 explique ainsi qu'« [elle] adore comment une fois qu'il l'embrasse, elle dit oui pour qu'il continue à l'embrasser, rhett sait vraiment y faire avec les femmes haha<sup>56</sup> ! ». On voit que le thème de l'irrésistibilité érotique des gestes sexuels de Rhett et le changement radical d'attitude que ces gestes entraînent chez Scarlett ont un potentiel comique tout en ayant une évidente portée normative.

Le réveil de Scarlett et son implicite sexuel après la scène de l'escalier suscitent ainsi une multiplicité de commentaires amusés, parfois légèrement grivois autour de la suggestivité sexuelle du récit. Herr Dávid lance ainsi « Eh bien, il y a quelqu'un qui a passé une bonne nuit », et Cheryl W\* « En voilà une femme bien satisfaite, je dois dire »<sup>57</sup>. L'effet comique n'est visiblement pas tout à fait antagoniste avec la représentation du caractère contraint du rapport sexuel : « Vous allez dire que je suis une fille bizarre mais ça ne me déplairait pas d'être forcée de coucher avec Rhett Butler :D tellement drôle comment elle a passé une nuit incroyable hahaha<sup>58</sup> » écrit Marie B\*. On reviendra sur l'expression paradoxale de fantasmes de viol face à la scène : elle coexiste ici avec une réception de la scène au prisme de son potentiel comique. Un autre commentaire amusé de Marie B\* construit plus directement l'effet comique autour du caractère plaisant de ce qui reste perçu comme une action au potentiel traumatisant (c'est-à-dire implicitement au moins comme une violence) : « haha elle n'est pas traumatisée peut-être parce qu'elle en avait un peu envie aussi lol. Je ne pense pas qu'il ait été trop violent avec elle... J'adore ses mimiques de satisfaction lol<sup>59</sup> ». De son côté, sweetlildevil101 rapporte plus clairement le rire comme premier affect de réception, à

56. « I love how once he kisses her, she's saying yes so he will keep kissing her, rhett really did have a way with women haha ! » (YT\_Dem\_54).

57. « well, someone had a good night » (YT\_Esc\_107), « That is one satisfied woman, I must say. » (YT\_Esc\_10). On peut également citer dans le même espace de commentaire « She had something satisfying only it wasn't sleep. » (YT\_Esc\_77), « her face the next morning is just priceless!!!!!!!!!!!!!! What did he do to her ? » (YT\_Esc\_71) ou « the look on scarlett's face! XD » (YT\_Esc\_82).

58. « You can call me weirdy girl but I wouldn't mind being forced to sleep with Rhett Butler :D so funny how she's spent a lovely night hahaha » (YT\_Esc\_42).

59. « haha she's not traumatized because she maybe kind of wanted it too lol. I don't think he was so violent with her.. I love her expression like she is satisfied lol » (YT\_St\_2).

nouveau en lien avec la cause sexuelle de la transformation de Scarlett et la perception d'un comportement insolite ou fruste de la part de Rhett : « Je me suis pissé dessus en voyant sa méthode pour la “conquérir”<sup>60</sup> ». Le commentaire d'Ashlyn W\*, « La meilleure solution à toutes les scènes de ménage 🤔🤔🤔<sup>61</sup> » souligne aussi que la généralisation normative accepte une distance comique vis-à-vis de ce qui est perçu comme drôlement sommaire.

La réception empirique fait donc bien apparaître l'amusement voire le rire parmi les affects euphoriques spécifiques à la scène du film et les manières de se rapporter à cette scène dans des interactions entre spectateurs-rices. Cet effet se construit sur la transformation excessivement mécanique et brusque de Scarlett sous l'effet des gestes érotiques imposés par Rhett, qui ont eux-mêmes l'effet comique de la désinvolture et d'une gestuelle excessive.

### 2.1.2. Des spectatrices qui s'évanouissent ? L'expression genrée de l'émotion interpolée dans la fiction

Les registres romantiques et érotiques constituent un deuxième ensemble d'expressions affectives dans le corpus de réception YouTube : ces réactions mettent l'accent sur l'émotion provoquée par des scènes intensément « passionnées<sup>62</sup> ».

Ces expressions reposent bien entendu largement sur une mise en scène de soi dans le discours qui en exhibe les symptômes pour formuler l'émotion ressentie : Kendra De V\* dit qu'elle « \*s'évanouit\*<sup>63</sup> » face à la scène de l'escalier pour mettre en scène sa propre émotion, Angelle N\* indique sous l'extrait de la scène du baiser lors de la fuite d'Atlanta que « [ses] jambes cèdent » et shaila c\* reproduit les mots de Rhett Butler suppliant Scarlett de laisser un baiser en souvenir au soldat partant vers la mort en ajoutant : « moi : \*tombe en pâmoison\* »<sup>64</sup>. Il faut naturellement tenir compte de la dimension stéréotypée et légèrement distanciée de ces mises en scène de sa propre émotion, qui n'excluent pas pourtant que 19EHF décrive une émotion réelle en disant « waouh... je suis la seule à être tout à coup sur le point de m'évanouir ? Il faut que mon cœur se calme<sup>65</sup>. » Les commentaires sur l'adieu lors de la fuite d'Atlanta se distinguent par la mention que font Heather M et Tanya K\* de leurs larmes au visionnage<sup>66</sup>.

60. « I laughed my ass off at how he 'won' her over » (YT\_Esc\_30).

61. « Best solution for every marriage fight 🤔🤔🤔 » (YT\_St\_187).

62. « This scene takes my breath away so passionate and captivatin, Probably the most swoonworthy scene I've ever seen in a Cinema » (YT\_Atl\_42).

63. « \*faints\* » (YT\_Esc\_119).

64. « One of MY FAVORITES, makes my knees buckle » (YT\_Atl\_43), « Rhett : Here's a soldier of the south who loves you scarlett, who wants to feel your arms around him, who wants to carry the memory of your kisses into battle with him. Never mind about loving me, your a women sending a soldier to his death with a beautiful memory. Scarlett kiss me, kiss me once.—Me : \*swoon\* » (YT\_Atl\_23).

65. « wow... anyone else feel a sudden swoon come over them? Be still my beating heart » (YT\_Atl\_51).

66. « I think Rhett was so romantic! I cry eveytime I watch this! » (YT\_Atl\_20), « The chemistry they have... omg but crying so hard. the feelings are so real » (YT\_Atl\_117).

Si le genre des locuteurs·rices en contexte numérique pose des difficultés spécifiques d'analyse, on peut du moins noter que contrairement aux réactions amusées, les réactions qui investissent l'émotion romantique ou un désir dans ces scènes ne sont qu'en une ou deux occasions formulées par des internautes identifiés par un pseudonyme masculin ou précisant qu'ils sont des hommes. Cela indique un fonctionnement fondamentalement asymétrique et genré dans la production des affects : Scarlett n'est *jamais* mentionnée comme l'objet du désir des spectateurs·rices ; fondamentalement, c'est sa place d'objet du désir de Rhett qui est alors désirée, tandis que Rhett Butler est de son côté directement désiré.

Cette configuration suggère que le désir — désirer Rhett, être désiré·e par Rhett — est matriciel dans l'interaction avec la scène de fiction. Or ce désir s'articule étroitement au genre des personnages, et ce faisant, confirme le genre des spectateurs·rices, faisant écho au rôle du désir tel que l'a théorisé Butler :

[L'hétérosexualité obligatoire] régule [le genre] comme un rapport binaire dans lequel le terme masculin se différencie d'un terme féminin, et dans lequel cette différenciation est réalisée à travers le désir hétérosexuel<sup>67</sup>.

La réception des scènes d'*Autant en emporte le vent* paraît ainsi exemplaire de l'alignement requis entre genre et désir, mais avec une médiation par la fiction. On peut pourtant relever une expression masculine d'un fantasme investissant la scène depuis la position de Scarlett, mais celle-ci est précisément marquée comme dérogeant à la norme : « Je suis un homme, en tout cas dans la mesure où j'ai un pénis, et même moi je laisserais Clark Gable m'emporter à l'étage » avance MadsA\*<sup>68</sup>. Le commentaire de Clare Quilty — « Cette scène me laisse toujours le souffle coupé. Si seulement un de mes copains me désirait autant<sup>69</sup> » — montre de surcroît que si le genre est un paramètre de l'alignement identificatoire, cela se joue plutôt du côté d'autrui désiré et « me » désirant (le désir de Rhett est comparé à celui des partenaires masculins de Clare Quilty) que du côté du personnage (féminin) dont la place est convoitée.

Les affects érotiques et romantiques, très souvent tournés vers Rhett Butler ou la masculinité qu'il incarne, sont donc largement exprimés par des internautes identifiées par un pseudonyme féminin. Sous l'extrait de la demande en mariage, Naheen T\* avoue qu'« honnêtement [elle] n'a jamais été amoureuse d'un personnage de fiction xD mais pense que maintenant, oui<sup>70</sup> ». Commentant la scène de l'escalier, Lidia M\* déclare « C'est lui que je

67. Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Éric Fassin (dir.), Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, 2006, p. 93.

68. « I'm a man, at least insofar that I have a penis, but even I would let Clark Gable carry me up the stairs. » (YT\_Esc\_31).

69. « Still takes my breath away and makes me wish one of my boyfriends wanted me that much » (YT\_Esc\_134). La réaction de Frank Dudley B\*, Jr. sous ce commentaire indique que celui-ci lit Clare Quilty comme une femme hétérosexuelle qui a choisi par erreur pour pseudonyme le personnage masculin de *Lolita* (YT\_Esc\_134-1). Clare Quilty confirme être bien au courant que le personnage de *Lolita* est un homme, sans relever ou comprendre l'implicite de la remarque.

70. « Honestly I have never been in love with someone fictional xD but I guess I am now » (YT\_Dem\_17-1).

veux! >.< », Brittany G\* s'exclame « Rett Butler est l'homme LE PLUS SEXY DE TOUS LES TEMPS!!! », Barbara W\* déclare que « C'est une des scènes les plus sexy de l'histoire du cinéma » et Lidia M\* explique que « CETTE SCÈNE À ELLE SEULE [L]'A FAIT TOMBER AMOUREUSE DE RHETT BUTLER ET D'AUTANT EN EMPORTE LE VENT »<sup>71</sup>.

Même si beaucoup d'échanges débattent des choix de Scarlett, l'intensité émotionnelle des échanges survient plus nettement autour de Rhett : Heather M associe ses larmes émues devant la scène de la fuite d'Atlanta au comportement de celui-ci (« Je trouve Rhett tellement romantique! ») et Elizabeth C\* décrit à propos de la scène de l'escalier une émotion complexe fondée sur l'empathie pour la souffrance de Rhett, qui signifie elle-même la force du désir et de l'amour de Rhett pour Scarlett : « J'adore cette scène elle est tellement romantique mais d'une manière bizarre parce qu'on peut voir à quel point ça blesse rhett que scarlett en aime un autre. Rhett veut juste que scarlett le désire et l'aime<sup>72</sup> ». La caractérisation « romantique », qui dit quelque chose de sa portée émotionnelle en réception, s'articule ici à un geste interprétatif dense qui infère la souffrance amoureuse du comportement agressif de Rhett envers Scarlett, et de là l'essence des sentiments en jeu : le désir intense d'un amour réciproque.

On retrouve la réflexivité d'Elizabeth C\* sur la singularité des effets du film dans certains commentaires qui soulignent la puissance érotique des scènes d'*Autant en emporte le vent*. En effet, pour NessieTM qui commente la scène de la fuite d'Atlanta :

Tout le film déborde de scènes parmi les plus torrides de l'histoire du cinéma (grâce à Scarlett et Rhett). Et on n'a pas besoin de nudité ou de scènes vulgaires. L'alchimie est suffisante. Et quel charisme, quelle présence virile avait Clark Gable 😍<sup>73</sup>

Une partie des discours qui investissent les potentialités romantiques et érotiques de ces scènes le font en s'interpolant dans la fiction (les interprètent construisent alors clairement un fantasme) ou bien en interpolant le matériel fictionnel dans le monde extradiégétique. Si l'interpolation s'exprime parfois sous la forme « J'aimerais tellement être Scarlett \*soupir\*<sup>74</sup> », il s'agit surtout d'être *à la place* de Scarlett dans une situation donnée mais pas forcément de ressentir ce qu'elle ressent ou d'agir comme elle le fait. Ce type d'interpolation même romantisée est en effet également l'occasion d'une distance ou de l'expression d'un plaisir frustré : Keira A\* dit à propos du baiser lors de la fuite d'Atlanta combien « [elle] déteste le fait qu'elle le gifle au milieu d'un des instants les plus romantiques qu'une femme

71. « I want him! >.< » (YT\_Esc\_25), « Rett Butler is the SEXYEST MAN EVER!!! » (YT\_Esc\_44), « This is one of the hottest scenes ever put on film. » (YT\_Esc\_91), « THIS SCENE SINGLE HANDEDLY MADE ME FALL IN LOVE WITH RHETT BUTLER AND GWTW. » (YT\_Esc\_5).

72. « i love this scence its so romatic in a strange way cause you can see how much it hurts rhett loves another man. Rhett just wants scarlett to want him and love him. » (YT\_Esc\_33).

73. « This whole film is filled with the hottest scenes in movie history (thanks to Scarlett and Rhett). And we don't need to see nudity or vulgar scenes. The chemistry is just enough. And how much charisma and a manly presence Clark Gable had 😍 » (YT\_Atl\_49).

74. « I wish I was Scarlett. \*sigh\* » (YT\_Esc\_75). On trouve également « \*sigh\*...I wish I was Scarlet. » (YT\_Esc\_84).

pourrait jamais vivre 🥰❤️<sup>75</sup> ». Amanda T\* à propos de la même scène marque le même type de distance : « Si un homme comme ça était amoureux de moi, je ne lui donnerais certainement pas une gifle parce qu'il m'a embrassée<sup>76</sup> ». L'interpolation à la place qui est celle de Scarlett dans l'interaction avec Rhett peut d'ailleurs être l'occasion de fantasmer un comportement érotique bien éloigné de celui de l'héroïne envers Rhett, comme le dit butterbeanbby95 qui « lui arracherai[t] ses vêtements pour avoir son joli petit cul » et « [se] serait aussi réveillé·e heureux·se comme jamais<sup>77</sup> ». L'interpolation de la situation dans une réalité hypothétique s'accompagne d'une nuance similaire dans le commentaire de The Catholic Corner : « Si un homme m'emportait à l'étage comme ça après une dispute et me faisait ma fête avec autant de passion, je ne serais pas en train de sourire, j'en redemanderais en suppliant<sup>78</sup> ».

Tantôt l'acteur tantôt le personnage donnent un modèle masculin dont les gestes érotiques fictionnels pourraient alors actualisés dans la réalité rêvée par les spectatrices : tiffy the kewl chick demande « Qui ne voudrait pas qu'un homme comme Clark Gable la/le prenne comme [ça] dans ses bras 🥰🥰 » tandis que Maheetha B\* « veu[t] qu'un homme comme Rhett Butler l'emporte à l'étage »<sup>79</sup>. Cependant, l'interpolation érotisée dans la scène sexuelle n'efface pas toujours la dimension paradoxale du fantasme lorsque celui-ci porte sur la scène de l'escalier : il s'agit en effet de *vouloir* une situation dans laquelle on est contraint·e sexuellement, qui se produit contre son gré. L'échange entre regulators88 (qui dit dans un autre commentaire se prénommer Scarlett) et needles1987 témoigne de ce paradoxe :

REGULATORS88 J'aurais voulu être à la place de Vivien Leigh dans cette scène. Aller à l'étage et que Rhett (Clark Gable en fait) me « viole » ! Il savait comment combler Scarlett.

NEEDLES1987 @regulators88 Si tu voulais que ça arrive, alors ce ne serait pas un viol.

REGULATORS88 @needles1987 C'est pour ça que j'ai mis « violer » entre guillemets. Je ne verrais pas ça comme un viol ! — En lisant le livre vous comprendriez que Rhett et Scarlett voulaient tous les deux que ça arrive. D'où le comportement de Scarlett le lendemain ! —<sup>80</sup>

On voit que l'action désirée ici est bien qualifiée de viol, et que c'est précisément le fait

75. « I hate it that she slaps him, during one of the most romantic moments that any woman could ever have... 🥰❤️ » (YT\_Atl\_164).

76. « If I had a man like that in love with me, I certainly wouldn't slap him for kissin me. » (YT\_Atl\_4).

77. « I would of rip da clothes off his sexy ass ... She's a happy camper I would of woke up happy as hell 2 » (YT\_Esc\_26).

78. « If a man carried me up the stairs like that after we fought and laid into me with such passion, I wouldn't be smiling, I'd be begging for more... » (YT\_Esc\_150).

79. « I want a man like Rhett Butler to carry me up the stairs. » (YT\_Esc\_38); « Who wouldn't want a man like Clark Gable to hold them like 🥰🥰 » (YT\_Atl\_73).

80. « I wish that I could've been Vivien Leigh in that scene. To go upstairs and have Rhett (Clark Gable really) “rape” me! He knew how to satisfy Scarlett. » (YT\_Esc\_16), « If you wanted it to happen, then it wouldn't be rape. » (YT\_Esc\_17), « Which is why I put rape in quotations. I wouldn't think it to be rape! —If you ever read the book you would understand that both Rhett and Scarlett wanted that to happen. Hence the way Scarlett acts the morning after!— » (YT\_Esc\_18).

qu'elle soit désirée qui disqualifie dans le même temps le terme. L'interpolation vers la place de l'actrice Vivien Leigh est ici maximale et engage la subjectivité désirante de regulators<sup>88</sup>. Le renvoi au roman — sur lequel on reviendra — montre qu'en même temps, il est essentiel pour regulators<sup>88</sup> que ce désir soit aussi celui de Scarlett. Grâce au renvoi au roman, le paradoxe est le même pour la scène fantasmée et pour la scène interprétée — celle qui subit le « viol » veut en fait que cela arrive.

Lorsque l'interpolation se fait dans l'autre sens (de la fiction vers le monde réel), la scène de l'escalier manifeste plus clairement sa dimension normative potentielle, sans pourtant lever le paradoxe. Il ne s'agit plus alors d'être à la place de Scarlett mais de poser une norme, un modèle de comportement désirable et surtout masculin. Cette dimension apparaît clairement dans le commentaire de zuzu's petals à propos de la scène : « C'est tellement sexy, si seulement les hommes aujourd'hui se conduisaient comme des hommes — pas si nous n'avions pas envie (*want*) de ça, mais sérieusement qui n'aurait pas envie de ça<sup>81</sup> ? » Se comporter comme Rhett dans une interaction sexuelle, c'est donc pour un homme se conduire « comme un homme ». Le paradoxe de la contrainte se résout cette fois dans la mesure où l'expression de cette virilité serait pour zuzu's petals universellement désirable pour toutes les femmes, et pas seulement pour Scarlett ou pour elle. On voit de surcroît dans ce commentaire (comme dans de très nombreux commentaires du corpus YouTube) que la nostalgie est une puissante amorce pour le discours normatif.

Ainsi le désir de lectrices-spectatrices donne une dimension supplémentaire à la réception et vient parfois s'interpoler dans l'interaction fictionnelle (celle qui engage les désirs de Rhett et de Scarlett), mais les commentaires révèlent rapidement que ce sont aussi les désirs de tous les hommes et de toutes les femmes qui sont potentiellement engagés dans l'interprétation de la scène. Cette extension nous fait ainsi passer d'une configuration de réception centrée sur la subjectivité des spectateurs-rices dans sa relation aux personnages fictionnels à une configuration où se formulent à partir de la fiction des normes de genre, et plus particulièrement des normes de virilité.

---

81. « That was so sexy, I wish men would behave like a man nowadays, not if we didn't want this, but come on who wouldn't want that! » (YT\_Esc\_76).



## 2.2. La construction polémique de normes de genre à partir de la fiction

### 2.2.1. Se conduire comme un homme, un vrai

Les discours étudiés ont montré que l'évaluation de la masculinité de Rhett contribuait explicitement à produire des effets érotiques et romantiques. Toutefois, les discours sur la virilité de Rhett débordent largement ces effets et ne les engagent pas toujours dans les discours des spectateurs-rices. Ériger Rhett Butler en modèle masculin relève tout autant d'une évaluation du personnage selon cette norme spécifique que d'un discours sur cette norme auquel la réception fournit l'occasion. Autrement dit, Rhett Butler permet aux spectateurs-rices de dire ce qu'est, et surtout ce que doit être un vrai homme. Enfin dans certains cas, il soutient un discours plus politique sur la situation d'une telle masculinité dans la société contemporaine puisque *Autant en emporte le vent* renvoie à un passé disparu.

La scène de la fuite d'Atlanta et la scène de l'escalier suscitent toutes deux l'expression « ça c'est un homme »<sup>82</sup>. La récurrence de l'expression « vrai(s) homme(s) » est frappante : « Superbe film ! Des personnages inoubliables, je les adore. Rhett Butler était un homme, un vrai<sup>83</sup>. » dit Fern19671 en commentant le baiser de la fuite d'Atlanta. La définition de la virilité peut facilement s'articuler au fantasme d'entendre les mêmes mots d'amour que ceux prononcés par Rhett ; Chocolate💎Mocha🍷1996 commente ainsi : « Rhett : je vous aime plus que je n'aie jamais aimé aucune femme. Si seulement un homme pouvait me dire ces doux mots d'amour. On n'en fait plus des vrais hommes comme Rhett 🥰🥰🥰🥰🥰<sup>84</sup>. » On retrouve ici la dimension nostalgique de la norme de masculinité, dont on déplore la disparition ou la rareté, et cette masculinité est ici fondée sur la capacité à déclarer son amour. sendtosw au contraire situe cette masculinité dans le flegme de Rhett qui reste immobile et souriant après la gifle qu'il reçoit de Scarlett :

J'adore la façon dont Clark Gable fait de Rhett Butler un homme, un vrai. Regardez son visage après qu'elle le gifle. Et ce qu'il dit juste après, jusqu'à « Au revoir, Scarlett. » Scène géniale, vraiment géniale : une de mes préférées dans le film<sup>85</sup>.

Si beaucoup s'accordent pour faire de Rhett un modèle de masculinité, le contenu donné à cette masculinité reste donc susceptible de variations : tout le monde ne l'associe pas à la

82. « Now that's a man. » (YT\_Atl\_52); « Damn that's a man » (YT\_Esc\_143), « That's a man! » (YT\_Esc\_158).

83. « Wonderful film! unforgettable characters...loved them. Rhett Buttler was a real man! » (YT\_Atl\_3).

84. « Rhett : I love you more than I love any woman. I wish a man could tell me those kind loving words. They don't make real men like Rhett anymore. 🥰🥰🥰🥰🥰 » (YT\_Atl\_175).

85. « I love what a real man Clark Gable depicts as Rhett Butler in this scene. Watch his face after she slaps him. And what he say afterwards, all the way to "Good bye, Scarlett." Great, great scene, one of my favorites from the movie. » (YT\_Atl\_88).

douceur des mots d'amour. On trouve en particulier sous l'extrait de la scène de l'escalier un certain nombre de commentaires mobilisant des concepts masculinistes<sup>86</sup>, avec une interprétation particulièrement normative du film quant aux rôles de genre. Certes, certains de ces commentaires se rapprochent peut-être des pratiques *troll*<sup>87</sup> comme celui de NWAfan qui affirme à propos de la scène de l'escalier qu'« une vraie femme a envie d'un homme fort elle aime qu'on lui dise ce qu'elle doit faire elle aime être baisée par un vrai homme comme Rhett<sup>88</sup> ». Ces interprètes particuliers appliquent cependant leurs cadres interprétatifs au comportement des personnages en même temps qu'ils tirent de la fiction des énoncés normatifs, celle-ci devenant une source de savoir dans les commentaires respectifs de Tyson TNT Jones et de SRT8Driver :

Rhett est le vrai mâle alpha. Les femmes n'aiment pas les hommes soumis qui laissent les femmes tout contrôler. Elle lui lance un défi mais c'est certain que Rhett l'excite<sup>89</sup>.

même quand j'étais enfant en regardant ça je voyais la différence que ça faisait d'être un homme « qui prend les choses en main » (*a 'take charge' man*) Scarlett est une petite écervelée qui aime chauffer les hommes, Rhett n'entre pas dans son jeu — et comme ça qu'il faut faire, Ashley est un pur mâle bêta, il ne prend jamais les choses en main comme le fait Butler pour remettre les pendules à l'heure avec Scarlett<sup>90</sup>.

Ces interprètes trouvent bien dans la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* une

86. Témoignent par exemple de cette coloration idéologique particulière les commentaires de Willard C\* où l'on retrouve à la fois une théorie de type psycho-évolutionniste sur les préférences sexuelles des femmes et des distinctions au moins partagées par le mouvement *incel* : « I've known women who wanted me to dominate them, no question about it. They equated roughness in a man with masculinity, and probably rightly so : in prehistoric times, women who had sex with nice boys were more likely to produce weak male children who would not survive. Women likely evolved to be sexually turned on by male dominance and not by "nice boys" which is why "jerks" get all the hot dames. » (YT\_Esc\_118-17). S'ajoute à cette coloration idéologique une conception ultra-conservatrice du mariage qui nie la possibilité du viol conjugal : Willard C\* considère également que le consentement de l'épouse est donné une fois pour toutes au moment du mariage et que l'épouse renonce alors à la possibilité de se plaindre de ce qui se produit dans un cadre privé (YT\_Esc\_135-1). On retrouve une conception proche dans un commentaire de William W\* qui cite le juriste du XVII<sup>e</sup> siècle Matthew Hale concernant l'impossibilité pour l'épouse de rétracter le consentement sexuel donné au moment du mariage : de la même façon qu'un homme ne peut soudainement dire qu'il n'est pas d'humeur à subvenir aux besoins de sa famille, une femme ne pourrait pas dire qu'elle n'est pas d'humeur à avoir des rapports sexuels — du moins sans avoir de problèmes, précise Russell H (YT\_Esc\_117 et YT\_Esc\_117-2). Il s'agit du seul corpus de réception d'*Autant en emporte le vent* où sont explicitement défendues de telles positions.

87. Dans les échanges en ligne, un troll est « un-e internaute aux intentions malignes qui vise à susciter des conflits ou à polluer les échanges par une expression pseudo-sincère, son objectif réel étant de s'amuser en observant les altercations qu'il ou elle provoque » (Lotta LEHTI, « Troll », dans Nolwenn Lorenzi Bailly et Claudine Moïse (dir.), *Discours de haine et de radicalisation. Les notions clés*, Lyon, ENS Éditions, 2023, p. 291-298). Cette caractérisation est toujours faite par les interlocuteurs-rices du troll qui vont, en jugeant son discours particulièrement bête ou excessif, mettre en doute la sincérité du troll. Plus ce discours est proche de postures radicales réelles, plus la difficulté est grande à différencier le troll d'un-e internaute sincère.

88. « A real woman likes a strong man she likes to be told what to do she likes to be screwed by a real man like Rhett » (YT\_Esc\_87).

89. « Rhett was a true alpha male. Women don't like weak submissive men who lets the woman control everything. She was giving him a challenge but definitely was turned on by him. » (YT\_Esc\_164).

90. « even as a little kid watching this I saw the difference in what a 'take charge' man does..Scarlett was a dizzy little cock-tease, Rett was having none of it—and thats' how you do it, Ashley was as beta-male as it got, he'd never take charge like Butler and set Scarlet straight... » (YT\_Esc\_168). Le pseudonyme de l'auteur du commentaire, SRT8Driver, connote lui aussi la masculinité.

situation qui confirme leurs normes et leurs croyances, puisque ces normes et croyances parviennent en premier lieu à conférer une intelligibilité au récit : que Scarlett soit ravie que Rhett ait pris (sexuellement) le contrôle sur elle face à ce qui est jugé comme une provocation est dans l'ordre des choses relatif aux hommes et aux femmes. On le voit avec le commentaire de MrNightlyProductions :

Voilà. Je ne connais pas une seule femme qui veuille d'un homme docile et soumis au lit. — En fait je pense que la raison pour laquelle Scarlett aime Rhett autant c'est parce que c'est le seul homme qu'elle ne PEUT PAS contrôler. Ne confondez pas sa pugnacité avec du désintérêt<sup>91</sup>.

On voit se mêler une interprétation du personnage singulier de Scarlett à l'aune d'une généralité sur les femmes à laquelle finalement, Scarlett est bien contrainte de revenir. Comme ailleurs, la conflictualité entretenue par Scarlett pourrait alors être interprétée comme une façon de défier Rhett d'une façon qui l'oblige à prouver sa masculinité. Réciproquement, le fait que Scarlett finisse par se soumettre à cet homme qui en est un vrai confirme pour Apple Tree sa féminité, peut-être mise en doute jusque-là par son attirance pour Ashley : « Les vraies femmes aiment les hommes forts... pas les hommes efféminés.. — Aujourd'hui cet acte entraînerait une mise en cause pour agression et pour viol<sup>92</sup> ». Le discours normatif sur ce que doivent faire et aimer de vrais hommes et de vraies femmes n'ignore donc pas qu'il existe une autre perception de la mise en œuvre d'une telle force dans la sexualité : il s'agit précisément de la déplorer et de la contester, par un discours ouvertement nostalgique d'un ordre naturel disparu.

### 2.2.2. Une norme de masculinité contestée

Cette dimension normative de l'interprétation apparaît encore plus nettement dès lors qu'elle fait l'objet d'une contestation ouverte. Ainsi à It's me, your Cathy qui écrit (à propos de la scène de la demande en mariage) « J'adore comme il est viril et comme elle attend davantage de baisers 😍 », Emily G\* objecte : « Il n'est pas viril, c'est juste un raseur immature — comme Gaston dans “La Belle et la Bête”, qui adore fanfaronner. Certaines femmes aiment ce genre de types, mais heureusement, toutes les femmes ne sont pas obligées d'aimer des brutes. » Il s'agit pour Emily G\* de contester la justesse de la catégorisation, plus que la catégorie de virilité elle-même. L'enjeu est immédiatement d'éviter justement une généralisation sur les qualités masculines désirées par l'ensemble des femmes. De même, lorsque Rachel H\* s'exclame « ça c'est un homme », BLTKellys répond « Un homme, ça ne couche pas avec sa femme par la force<sup>93</sup> ». À propos de l'extrait de la fuite d'Atlanta, l'ob-

91. « This ^. I don't know of a single woman who likes a controlled and submissive man in the bedroom. —In fact I think the reason Scarlett loved Rhett so much was because he was the one man she COULDN'T control. Don't mistake her feistiness for disinterest. » (YT\_Esc\_95).

92. « Real women like strong men...not girly men.—Today this action would result in abuse and rape charges.. » (YT\_Esc\_138).

93. « A man doesn't take his wife by force » (YT\_Esc\_143-1).

jection formulée par Luciferia insiste de la même façon sur la variété des désirs mais vise plus directement la nostalgie exprimée dans les commentaires et la dimension normative de l'expression « real men » :

Franchement, j'adore ce film. Mais je ne suis pas d'accord avec les commentaires qui disent « on a besoin de plus d'hommes comme Rhett » et que les hommes doivent se conduire à nouveau comme les « vrais hommes » d'autrefois. En tant que femme, j'aime la personnalité de Rhett, mais quand il se met à se comporter comme s'il était le maître (*dominant*) avec Scarlett, ça me fait peur et je suis sûre et certaine que je ne voudrais pas plus de ça et que je ne chercherais pas ça chez un homme dans son comportement avec moi. Sur certains aspects, c'est mieux aujourd'hui qu'à l'époque parce que les gens peuvent plus facilement exprimer qui ils sont dans des rôles de genre qui n'ont jamais vraiment convenu à certaines personnes. Et tout le monde n'a pas les mêmes goûts. Alors pas de problème pour espérer rencontrer des hommes comme Rhett, mais dire que les hommes doivent redevenir des vrais hommes et pleurnicher ensuite en disant « arrête de me dire ce que je devrais faire ou non, je suis une femme indépendante », c'est un peu agaçant<sup>94</sup>.

Cette intervention vise particulièrement les commentaires explicitement attribuables à des femmes et repose plutôt sur l'argument de la diversité des goûts et des personnalités contre l'énonciation de normes de genre rigide : la spectatrice se prend elle-même comme contre-exemple en mettant en avant une émotion dysphorique — la peur plutôt que l'excitation érotique ou l'émotion amoureuse — produite par une attitude ponctuelle de Rhett. Cela peut faire référence à la scène commentée (la fuite d'Atlanta) mais peut-être à d'autres scènes du film : l'allusion reste assez vague. Ce qui est conceptualisé n'est pas non plus la violence sexuelle mais une notion un peu plus large : une attitude de domination exercée sur Scarlett.

C'est Mike p\* qui amorce la conversation lorsqu'il demande à propos du baiser sur la route de Tara : « est-ce que c'est comme ça que les dames veulent être traitées<sup>95</sup> ? ». La portée générale de la question à partir de la référence à la scène d'*Autant en emporte le vent* entraîne non seulement des réponses antagonistes mais contient certainement déjà un étonnement : il est probable que Mike p\* sous-entend que le comportement de Rhett n'est pas normal, ou du moins qu'il n'est pas évident que ce soit là la bonne façon de se conduire avec une femme. Mike p\* reçoit sept réponses, qui sont d'abord unanimes et construisent

94. « I mean, I love this movie. But I have to disagree with the comments that “we need more men like Rhett” and that men need to act again like “real men” back then. As a woman, I like Rhett’s personality, but when he got all over dominant over scarlett scared me and I’m sure as hell this isn’t what I would more or likely look inside of a man towards me. Modern times are better in some things because people can express themselves much more then back then into those gender roles what some people never really suited. Its still difficult but at least a little better. And not everybody has the same taste. So its fine to wish for men like Rhett, but saying men need to become real men again then whining like “stop saying what I should or shouldn’t do, I’m a woman of my own” is kinda annoying. » (YT\_Atl\_183).

95. « is this how the ladies want to be treated? » (YT\_Atl\_51-0), « Ladies want a man who knows what and who he wants.—Not a boy asking us for permission, because he is too insecure to decide himself. » (YT\_Atl\_51-2), « Pretty much! We want a man that knows what he wants! » (YT\_Atl\_51-3), « Ladies want a man who is compassionate and warmth and firm. And treats his woman (his only woman with love, care, and respect. ) Rhett was that. Us woman wants that. » (YT\_Atl\_51-4), « yes lol real women want real men » (YT\_Atl\_51-5).

très clairement une définition de la masculinité qui requalifie le comportement implicite-ment questionné par Mike p\* : selon LadyStarkgaryen, « Les dames veulent des hommes qui savent ce qu'ils veulent et qui ils veulent. — Pas des gamins qui nous demandent la permission parce qu'ils ne sont pas assez sûrs d'eux pour décider eux-mêmes » ; M J confirme : « Voilà ! On veut des hommes qui savent ce qu'ils veulent ! ». Keke D renchérit tout en apportant une précision qui insiste sur le fait qu'une telle définition de la masculinité n'est pas synonyme de violence ou d'égoïsme : « Les dames veulent des hommes bienveillants, affectueux et fermes. Qui traitent leur femme (leur unique femme avec amour, attention et respect.) C'est ce que fait Rhett. C'est ce que nous les femmes on veut ». Professor Fate conclut : « oui lol les femmes veulent de vrais hommes »<sup>96</sup>. Les actions fictionnelles sont donc en arrière-plan de cette discussion sur le type de masculinité désirée, d'abord caractérisé par l'esprit de décision, l'assurance et la fermeté. Ces qualités ne sont pas opposées à l'affection et au soin, capacités plus traditionnellement féminines. En revanche, les actions de Rhett ne remettent pas en cause sa capacité à respecter ou prendre soin de Scarlett. On peut penser que l'esprit de décision dont il est question s'oppose d'abord à des formes d'incertitude relationnelle, ce que confirmerait alors la valorisation d'un sentiment exclusif, réservé à une seule femme.

Cependant, le premier commentaire oppose plus spécifiquement ces qualités à un comportement précis : demander la permission ou l'autorisation. On comprend ici que l'enjeu implicite de la conversation est bien d'évaluer l'interaction érotique du point de vue de la production d'un consentement féminin. Cela explique la réponse que lui oppose ensuite Dario B\* : « — Ouais... — Jusqu'à ce qu'il se fasse arrêter pour harcèlement sexuel ». Le positionnement politique de cette réponse n'est pas évident à identifier : Dario B\* est-il en train d'objecter que le comportement décrit n'est pas acceptable car il constitue du harcèlement sexuel, ou que les hommes subissent une situation injuste dans laquelle le comportement qui leur est prescrit par les femmes peut aussi bien leur valoir des poursuites judiciaires quand celles-ci en ont le caprice<sup>97</sup> ? La deuxième hypothèse est plus convaincante mais dans tous les cas, la remarque prouve que le comportement de Rhett est bien perçu aussi comme socialement ou légalement répréhensible — quand bien même il ne serait pas perçu comme moralement mauvais. Pretty Rosy confirme : « Si aujourd'hui un homme traitait une

96. « is this how the ladies want to be treated? » (YT\_Atl\_51-0), « Ladies want a man who knows what and who he wants.—Not a boy asking us for permission, because he is too insecure to decide himself. » (YT\_Atl\_51-2), « Pretty much! We want a man that knows what he wants! » (YT\_Atl\_51-3), « Ladies want a man who is compassionate and warmth and firm. And treats his woman (his only woman with love, care, and respect. ) Rhett was that. Us woman wants that. » (YT\_Atl\_51-4), « yes lol real women want real men » (YT\_Atl\_51-5).

97. Il s'agirait alors d'une idée antiféministe courante, que l'on retrouve énoncée à plusieurs reprises dans le corpus ; la catégorisation de certaines actions comme violences sexuelles serait réversible en fonction de l'apparence physique : « Only harassment if your ugly 🤔 » (Yt\_Atl\_133), « clark cable does this its romance. an ugly man tries the same thing and its prison » (YT\_Esc\_155-0).

femme comme Rhett le fait il se prendrait une plainte. Les femmes disent qu'elles veulent des hommes comme ça mais honnêtement dans leur majorité elles veulent les contrôler et les changer. Et c'est une femme qui le dit »<sup>98</sup>. Là encore, le positionnement n'est pas aisé à identifier : le vocabulaire employé à propos des (autres) femmes semble présenter leurs souhaits comme excessifs pour s'en distancier. Alors qu'habituellement, la référence à l'interdit légal s'accompagne d'une évaluation morale claire, cette conversation fait apparaître la norme du droit bien plus comme un outil manipulé à l'intérieur de relations hostiles entre hommes et femmes. Dans tous les cas, le comportement de Rhett est bien perçu à l'intérieur d'un champ normatif structuré par la virilité d'un côté, des normes concurrentes ayant une existence légale de l'autre<sup>99</sup>.

Le commentaire suivant déclenche une conversation similaire, qui finit cependant par s'élargir à la scène de l'escalier. L'amorce de la discussion est un commentaire déjà cité célébrant la masculinité de Rhett. Deux commentaires se contentent d'approuver cette première remarque, puis intervient Luke M, très présent dans les commentaires d'extraits d'*Autant en emporte le vent*, dont les interventions sont très clairement masculinistes : il regrettera plus loin que « Malheureusement, tout le monde aujourd'hui s'est trop fait laver le cerveau pour apprécier ou respecter un vrai homme comme Clark Gable ici<sup>100</sup> » mais rebondit pour le moment sur la célébration de la masculinité en suggérant : « vous auriez plus d'hommes comme Rhett si vous, mesdames, vous faisiez taire les féministes. Plus les hommes et les garçons entendent dire que c'est mal de notre part de toucher ou même de désirer une femme, pires on deviendra. Il faut que vous vous battiez pour vos hommes, vos garçons — VOS FILS aussi vous savez... ». Une spectatrice marque son accord avec le propos de Luke M et reproche aux féministes d'avoir diabolisé la masculinité. Elle ajoute à son tour « Messieurs, s'il vous plaît, soyez de vrais hommes. Je trouve que Clark Gable et Rhett Butler, même avec leurs défauts, sont plus sexy que n'importe quel acteur ou personnage d'aujourd'hui qui me vienne à l'esprit »<sup>101</sup>. L'espace polémique va alors pouvoir se structurer en accueillant un

98. « —Yeah...—Until he gets arrested for sexual harassment » (YT\_Atl\_51-6), « If a man treated a woman the way Rhett does today he'd be up on charges. Women say they want men like that but honestly most want to control and change them. This coming from a woman. » (YT\_Atl\_51\_7).

99. D'autres occurrences montrent que de nombreux interprètes perçoivent immédiatement une correspondance entre les actions fictionnelles et des catégories pénales sans pour autant les condamner moralement. On peut citer le commentaire de raigekimaru à propos de la scène de l'escalier (« if someone did this these days, a lawsuit would be filed, the man would be branded as a sex offender and would thrown in jail...I hate America », YT\_Esc\_32) ou celui de GinnieKinz♥, probablement sarcastique et léger à propos du baiser sur la route de Tara (« Sexual harassment!!! », YT\_Atl\_37).

100. « Unfortunately, everyone today is too brainwashed to appreciate or respect a real man like Clark Gable here » (YT\_Atl\_68-2). D'autres commentaires de Luke M montrent qu'il ne s'agit pas d'un commentateur strictement opportuniste, mais bien d'un spectateur d'*Autant en emporte le vent* susceptible de comparer les personnages, y compris ceux qui ne figurent pas dans l'extrait (YT\_Atl\_65-1).

101. « you's have more men like Rhett if you ladies shut these feminists up. The more men and boys hear that we're bad for touching or even wanting a woman, the worse we're gonna get. You have to fight for your men, your boys — YOUR SONS too you know... » (YT\_Atl\_52-3), « Men, please be real men. I think Clark Gable

discours antagoniste, principalement sur un mode ironique : « Embrasser une fille contre son gré c'est être un vrai mec ? Waouh. », « ouais, obligeons les hommes à aller à la guerre, à se battre, à ne pas montrer d'émotions, à être des gros durs tout le temps et à traiter les femmes juste pour satisfaire leurs besoins. Si la fille dit "laisse-moi tranquille", tu la forces juste à t'embrasser. »<sup>102</sup>. On voit ici l'oscillation entre le retour vers l'action fictionnelle (ce sont les mots de Scarlett qui sont cités), avec une description qui insiste sur le caractère contraint du baiser, et la généralité de la discussion normative.

Cela explique que dans la suite de la discussion le conflit porte principalement sur l'adéquation de ces normes pour caractériser le personnage de Rhett : Gee affirme que Rhett Butler ne fait pas du tout cela et exprime par ailleurs ses émotions. Angela lui oppose alors le film dans son intégralité en décrivant très précisément la scène de l'escalier :

Tu as vu le film jusqu'au bout ? Rhett l'emporte dans sa chambre contre son gré alors qu'elle crie et lui dit de la laisser partir (et ça se termine par un rapport sexuel non consenti — je crois qu'on a un mot pour ça), il menace de lui faire mal en écrasant sa tête entre ses mains, et dans cette scène il l'embrasse de force. Mais oui, continuons à perpétuer le mythe du prétendu male alpha. Pour moi, rien n'est plus sexy qu'un homme qui se conduit avec une femme en tenant compte du fait qu'elle est capable de prendre ses propres décisions (*has a mind of her own*)<sup>103</sup>.

Le long commentaire d'Angela refuse de valoriser toute « vraie masculinité », même pour la redéfinir. En revanche, c'est à propos des affects érotiques que suscite le comportement masculin qu'elle propose cette fois une contre-norme — implicitement incompatible avec le non-respect du consentement, et donc avec le comportement de Rhett. Il n'est donc pas question de redéfinir ce qui est masculin, mais bien de redéfinir ce qui est « sexy » — qualité attachée à la masculinité dans un très grand nombre de commentaires. La formulation est générale et ne s'applique pas spécifiquement aux sentiments ressentis face au film ; on comprend cependant que c'est aussi refuser de trouver le comportement de Rhett excitant à l'écran.

Angela reçoit alors deux objections véhémentes : Candy White ne conteste pas la description de la scène de l'escalier mais redéfinit la masculinité de Rhett comme une conduite de gentleman à l'exception de cette scène, avant et après puisque selon elle, il reconnaît qu'il a eu tort et propose le divorce. Hélène S\* de son côté reproche à Angela d'avoir volontairement omis le réveil heureux de Scarlett le lendemain ; elle reçoit une réponse de Parker T\* qui la remercie de « purger le féminisme radical ambiant en rappelant de bons gros

---

and Rhett Butler, even with their flaws, are hotter than any modern-day actor or character I can think of » (YT\_Atl\_52-4).

102. « Kissing a girl against her wishes is being a real man ? Wow » (YT\_Atl\_52-5), « yeah, let's force men to go into war, to fight, never show any emotions, be tough all the time and to treat women just to fulfill your needs. If the girl says "leave me alone" you just force her too kiss you. » (YT\_Atl\_52-6).

103. « Have you seen the whole movie ? Rhett carries her into the bedroom against her wishes as she screams and tells him to let her go (and that results in non-consensual intercourse, I believe we have a word for that), he threatens to hurt her by squeezing her head between his hands, and in this scene he forcibly kisses her. But yes, let's perpetuate the myth of the so-called alpha male. To me nothing is hotter than a man who treats a woman like she has a mind of her own. » (YT\_Atl\_52-8).

faits ». Dans un commentaire ultérieur en réponse à un commentaire manquant, Parker T\* estime qu'il ne faut pas évaluer la scène avec une « définition trop générale » de l'agression sexuelle : « Regardez la façon dont Scarlett attend d'abord un baiser avant cette scène lorsqu'il lui donne la robe émeraude Je pense que dans cette vidéo elle est juste mesquine, comme souvent. »<sup>104</sup>

Il est parfois difficile d'évaluer le degré d'ironie des commentaires comme celui de DBoot 888 qui écrit « Ouais, il suffit de continuer jusqu'à ce que le "Non" devienne un "Oui"<sup>105</sup> ». Dans tous les cas, le commentaire témoigne de cadres interprétatifs et normatifs disponibles autour du consentement, mobilisables dans les échanges sur la fiction et débattus par le biais de la fiction.

On voit qu'un baiser (fictionnel) imposé suffit à cristalliser des désaccords politiques très forts et à construire des échanges polémiques autour des normes de masculinité et de comportement érotique. Ces échanges montrent également combien les affects érotiques sont pris dans une norme de masculinité : cette norme ne définit pas seulement ce qui est bon moralement, ou acceptable socialement, mais aussi — surtout visiblement pour une partie des spectatrices — ce qui est excitant, sexy, ce qui est *hot*. Or la disjonction normative ici se joue bien sur le forçage ou le respect du consentement de Scarlett. À cet égard, l'adhésion à la norme et l'affect esthétique semblent se renforcer mutuellement, bien que ces deux registres ne se mêlent pas dans les discours des spectateurs clairement identifiés comme des hommes.

### 2.2.3. Bons baisers de Suède : qui peut lire dans les pensées de Scarlett ?

S'il faut les traiter avec prudence compte tenu des spécificités de l'expression du genre en ligne (très souvent une non-expression dans ce corpus), les données font apparaître une asymétrie de registre qui pourrait être aussi une asymétrie d'effet. On a déjà formulé l'hypothèse d'une structure genrée des effets romantiques et érotiques. On peut, de façon complémentaire, faire l'hypothèse qu'aligner sa position dans l'accès au monde fictionnel sur celle de Rhett Butler pour les spectateurs constitue une position spécifique cette fois du point de vue normatif et axiologique, notamment lorsqu'il s'agit de désapprouver le comportement du personnage masculin.

Si l'on suit cette hypothèse, les spectateurs seraient bien plus susceptibles que les spectatrices d'appréhender les scènes en se posant la question suivante : dois-je agir comme Rhett Butler avec une femme / avec Scarlett dans cette situation ? Constaté la forte éroti-

104. « Thank you for purging the radical feminism from our midst with big facts. » (YT\_Atl\_52-12), « your definition of sexual assault is too general. Notice how Scarlett originally waits for a kiss prior to this scene when he gives her the emerald dress. I think she's just being petty in this video, as she often is. » (YT\_Atl\_52-15).

105. « Yup, just keeping goin till that 'No', becomes a 'Yes'. » (YT\_Atl\_52-16).



sation de ce comportement masculin chez les spectatrices est certainement perturbant dans le cas où le spectateur le proscrirait dans ses propres interactions. Saisir la scène de l'escalier depuis le point de vue de Rhett Butler, c'est pourtant aussi ouvrir la possibilité d'une réflexion normative en écartant précisément ce que ce point de vue ne peut pas saisir : la satisfaction matinale de Scarlett ou l'irruption du désir se mêlant à la terreur dès l'escalier dans le roman.

Les interventions de Paul A\* dans les débats sur la scène de l'escalier manifestent ainsi un rapport normatif spécifique au comportement de Rhett. En effet, Paul A\* refuse explicitement de produire une évaluation du comportement de Rhett à partir des réactions de Scarlett auxquelles celui-ci n'a pas accès et qu'une spectatrice mentionne en se référant au livre juste avant son intervention :

PAUL A\* C'est sûr et certain que c'est un viol. Nous ne pouvons pas lire dans la tête des autres, quand une femme se débat et dit non, n'essayez pas de deviner ses intentions et ne supposez pas qu'elle va changer d'avis une fois qu'elle aura compris à quel point vous la désirez grâce à vos baisers. Dans le monde d'aujourd'hui, avoir un rapport sexuel malgré ses refus vous conduirait légitimement en prison si elle choisissait de porter plainte. — Maintenant si vous voulez vraiment une expérience qui ressemble aux livres, utilisez des *safe words* et veillez au consentement éclairé. Les jeux de rôle, ce n'est pas si compliqué.

PAUL A\* @Irma LaLa Oui c'est vrai [qu'elle peut changer d'avis et décider que oui, comme elle peut changer d'avis et décider que non] mais il faut qu'elle lui fasse savoir qu'elle a changé d'avis. Il ne peut pas lire dans ses pensées.

NEVENA G\* @Paul A\* Si on laisse de côté le livre, l'embrasser sans son consentement c'est une agression sexuelle mais pas du viol (en tout cas du point de vue de la loi dans mon pays). C'est un viol s'il commence à coucher avec elle contre son gré. Donc pour en revenir au livre, Rhett l'agresse en effet en l'embrassant contre son gré mais il ne la viole pas parce qu'à ce stade elle consent déjà de façon non verbale en participant à l'acte.

PAUL A\* @Nevena G\* Ça dépend vraiment du pays dans lequel on est. Je vis en Suède et ici même si elle participe à l'acte après avoir protesté verbalement face au baiser et être emportée dans l'escalier, ça pourrait être un viol parce qu'on pourrait soutenir qu'elle l'a fait sous la contrainte, puisqu'il est plus fort qu'elle et sous l'influence de l'alcool. Mais je ne sais pas comment ça fonctionnerait en Géorgie aujourd'hui. (C'est aussi une des raisons qui expliquent que les statistiques de viol soient très hautes en Suède, parce que depuis 2005 nous avons l'une des définitions du viol les plus ouvertes. À mon avis notre loi est raisonnable : [Scarlett] pourrait très bien avoir l'impression de ne pas avoir la possibilité de *ne pas* participer à l'acte).

RUSSELL H @Paul A\* le langage corporel

PAUL A\* @Russell H Exactement : elle se débat dans ses bras pour s'échapper dans les derniers plans. Le langage corporel dit bien qu'il n'a pas son consentement.

RUSSELL H @Paul A\* pourquoi elle sourit le lendemain et fanfaronne auprès de mammy

IRMA LALA @Paul A\* En fait on ne sait pas que Rhett sait. D'où la suite « Rhett Butler's People ». Relis [le roman], c'est écrit à 100 % du point de vue de Scarlett.

PAUL A\* @Russell H Parce qu'elle a trouvé ça génial et elle en est contente, c'est dit dans le livre où on en sait plus sur ses pensées. — Cependant, Rhett ne savait pas ça. S'il faisait ça à une autre femme qui ne se disait pas qu'elle veut coucher avec lui au milieu de l'acte, n'importe qui en entendant ça serait d'accord pour dire qu'il s'agit d'un viol. Et à raison. — Ce que je veux

dire c'est qu'aucun homme, jamais, ne devrait faire ce que Rhett a fait là. Personne ne peut lire dans les pensées, et si elle dit non et se débat pour fuir loin de vous, n'allez pas l'embrasser, l'emporter au lit, et ensuite coucher avec elle.

PAUL A\* @Irma LaLa Alors si on ne sait pas ce que Rhett sait il faut se contenter de ce que nous, le public, nous savons dans cette scène. Nous savons que — 1. Elle dit « non » — 2. Rhett ignore ses refus. — 3. Rhett l'embrasse malgré ses protestations. — 4. Rhett la saisit et l'emporte. — 5. Elle se débat physiquement. — 6. Rien n'indique que Scarlett donne un consentement verbal à Rhett. — 7. Rhett est ivre et plus fort que Scarlett, elle n'arrive pas à se libérer de ses bras en se débattant plus tôt. Alors si Scarlett participe à l'acte Rhett ne peut pas savoir si elle le fait pour le calmer, et donc rien ne dit à Rhett qu'elle ne le fait pas sous la contrainte. — Résultat, si elle ne se réveillait pas toute heureuse dans la Géorgie des années 1860 mais qu'à la place elle se réveillait en se sentant comme une merde en Suède dans les années 2020 (et pouvait démontrer tout cela à un procureur), ce serait probablement une affaire vite classée. Et je pense que c'est une bonne chose.

COMEDIC SOCIOPATHY @Paul A\* C'est évident que c'est un fantasme de vi\*1, comme PLEIN de femmes en ont (pas moi mais eh, je ne juge pas). L'autrice est une femme et le public que visent le roman et le film, ce sont les FEMMES. — Tout le monde se fiche des lois débiles en Suède et tu es vraiment le cliché du suédois rigide. Laisse les gens fantasmer, bon sang de bordel, c'est juste un putain de (vieux) film.

RUSSELL H @Paul A\* le langage corporel

RUSSELL H @Paul A\* vous pénalisez les clients mais pas les travailleuses [du sexe]

PAUL A\* @Comedic Sociopathy Évidemment : moi non plus je ne juge pas. Tant qu'on est honnête sur ce dont il s'agit ça ne me dérange pas. Mais ce fil de commentaires a commencé par « Les gens qui pensent que c'est un viol ou de l'abus n'ont clairement pas bien suivi l'intrigue ». C'est un viol et c'est ok de fantasmer sur du sexe qui serait considéré comme du viol mais l'idée que « ce que ce personnage fait, ce n'est pas du viol » est matière à débat et je pense que c'est un cas de viol tout à fait caractérisé.

PAUL A\* @Russell H Oui elle se débat, c'est un langage corporel qui veut très clairement dire « tu n'as pas mon consentement »<sup>106</sup>.

La transcription dans sa quasi-intégralité de la conversation à laquelle prend part Paul A\* témoigne bien de la coexistence de multiples procédures d'interprétation à l'intérieur de la position interprétative « C'est un viol », qui entre elle-même entre en conflit avec d'autres positions interprétatives.

Le propos de Paul A\* est ici remarquable par sa référence explicite à une définition légale du viol dans son argumentation, en situant précisément une telle définition : la loi suédoise en vigueur depuis 2005<sup>107</sup>. La référence légale n'est pas absolue : Paul A\* est conscient qu'il existe des définitions plus restrictives ailleurs et dans le passé, et la loi suédoise est susceptible d'une évaluation puisqu'il la juge « raisonnable ». On peut en fait penser que si cette définition légale peut servir de référence au propos progressiste de Paul A\*, c'est qu'elle

106. YT\_Esc\_120. Pour le texte original, voir en annexe, p. 666.

107. Le message de Paul A\* date de 2021, ce qui signifie qu'il est postérieur à la modification de loi suédoise de 2018, que notre interprète ne mentionne pas alors qu'il mentionne celle de 2005. C'est la réforme de 2018 que l'on associe clairement à l'idée d'une responsabilité des hommes de s'assurer du consentement de leurs partenaires. Voir Catherine LE MAGUERESSE, *Les Pièges du consentement. Pour une redéfinition pénale du consentement sexuel*, Donnamarie-Dontilly, Éditions iXe, 2021, p. 144-146.

inscrit dans la sphère du droit un cadre normatif du consentement particulièrement exigeant : la distinction féministe entre définition légale et définition morale (ou féministe) du viol n'est donc plus nécessaire. Les interpolations entre fiction et monde contemporain sont constantes et marquent l'enjeu de généralisation normative qui se joue dans la caractérisation de la scène (« si [Scarlett] ne se réveillait pas toute heureuse dans la Géorgie des années 1860 mais qu'à la place... », « quand une femme se débat et dit non, n'essayez pas de... », « [Si Rhett] faisait ça à une autre femme qui ne se disait pas qu'elle veut coucher avec lui au milieu de l'acte », « aucun homme, jamais, ne devrait faire ce que Rhett a fait là »); mieux encore, Paul A\* justifie l'évaluation qu'il fait de la loi suédoise en évaluant la capacité de ce cadre légal à prendre en compte de façon juste une potentialité narrative d'un récit de fiction : « [Scarlett] pourrait très bien avoir l'impression de ne pas avoir la possibilité de *ne pas* participer à l'acte ».

Toutes étranges qu'elles puissent paraître aux yeux des lecteurs-rices formées par les études littéraires à une forme de retenue vis-à-vis des glissements entre fiction et réalité, ces interpolations traduisent une saisie de l'action narrative toute en virtualités d'action depuis le centre cognitif qu'est le personnage. Elles n'excluent d'ailleurs pas une réflexivité assez poussée sur les procédures d'interprétation du récit (et les limites de l'interprétation) qui permettent de savoir ce que sait Rhett, puisqu'il s'agit de l'enjeu du débat avec Irma LaLa : celle-ci soutient que les affirmations de Paul A\* sont fragiles puisqu'on n'a que le point de vue de Scarlett — notons ici le renversement d'une remarque souvent avancée dans l'évaluation de scènes racontées uniquement d'un point de vue masculin — tandis que Paul A\* produit une procédure interprétative pour reconstituer les perceptions de Rhett à partir du récit cinématographique en faisant coïncider la perception du personnage avec celle du public avant l'ellipse : nous voyons seulement Scarlett se débattre. Paul A\* reprend d'ailleurs la notion de « langage corporel », soulevée par Russell H contre l'hypothèse du viol (probablement par allusion au langage corporel de Scarlett le lendemain matin qui marquerait son consentement), pour détailler au contraire une série de marques de non-consentement qui précèdent le rapport sexuel et non lui succèdent : il s'agit donc pour l'interprète de reconstituer le moment d'une décision éthique de la part de Rhett — contraindre ou non Scarlett.

Tout se passe comme si le cadre légal conçu pour donner aux sujets sexuels la responsabilité de s'assurer du consentement de leur partenaire et non aux femmes la responsabilité de démontrer leur non-consentement produisait justement le cadre interprétatif de Paul A\* : celui-ci ne peut évaluer l'action de Rhett qu'en s'immergeant dans le monde fictionnel partiel constitué par la perspective réduite de Rhett. En résulte une procédure interprétative complexe mais relevant de procédures de lecture tout à fait ordinaires d'attribution d'états mentaux : Paul A\* reconstitue ce que Rhett croit (ou peut légitimement croire) que

Scarlett pense, indépendamment d'un savoir que pourrait nous donner la fiction sur l'intériorité de Scarlett. Le bonheur de Scarlett le lendemain, contrairement à d'autres analyses, ne pose ici aucun problème : oui, Scarlett a aimé l'interaction ce qui explique sa réaction, question tout à fait indépendante pour Paul A\* de celle de l'évaluation du comportement de Rhett. Il n'y a donc pas de contradiction à ses yeux. Le problème normatif est qu'il existe dans la fiction au moment de la scène de l'escalier une virtualité narrative (massive) pour que Scarlett maintienne son attitude intérieure vis-à-vis de l'action, et même la possibilité qu'elle l'ait maintenue durant l'ellipse tout en participant : on voit ici que le consentement est aussi interprété de façon contextuelle, et que Paul A\* estime qu'une participation au rapport sexuel qu'on pourrait accepter dans un autre contexte comme un signe non verbal de consentement ne l'est plus dans un contexte initié par la contrainte.

Pourtant, la conversation s'achève sur une réaffirmation d'une frontière étanche entre fiction et réalité sous la forme d'une distinction entre l'évaluation d'un fantasme de viol (qu'on ne juge pas) et l'évaluation comme viol d'une situation sexuelle même fictionnelle. Cette frontière apparaissait déjà dans l'évocation du BDSM comme cadre normé par le consentement dans lequel il est possible de vivre une fiction de viol de façon *safe and consensual*<sup>108</sup> : « si vous voulez vraiment une expérience qui ressemble aux livres, utilisez des *safe words* et veillez au consentement éclairé. Les jeux de rôle, ce n'est pas si compliqué ». On comprend alors l'attachement ultérieur de Paul A\* à l'opération de catégorisation de l'action fictionnelle par le mot « viol » : celui-ci vient pour lui désigner le comportement de Rhett comme un comportement qui *doit* rester dans l'ordre de la fiction et qui ne peut être imité ou transposé dans la réalité que sous la forme d'une fiction (le jeu de rôle sexuel). On voit d'ailleurs que cette articulation répond au commentaire qui lui reproche d'évaluer les désirs ou les fantasmes et de ne pas tenir compte de la frontière entre fiction ou fantasme d'un côté, réalité de l'autre : « Laisse les gens fantasmer, bon sang de bordel, c'est juste un putain de (vieux) film. » Pourtant, ce commentaire partageant en réalité avec Paul A\* la catégorisation de la scène comme viol, celui-ci peut alors préciser son intention et les enjeux qu'il donne à cette catégorisation.

Reste une objection importante : les procédures interprétatives de Paul A\*, un homme qui reconstitue le point de vue d'un personnage masculin<sup>109</sup>, ne sont-elles pas tout simple-

108. On retrouve en effet avec la mention de l'outil des *safewords* et du consentement éclairé deux des trois principes fondamentaux de l'éthique BDSM qui se veut « safe, sane and consensual ». Pour une discussion de la formalisation du consentement propre au BDSM, voir notamment Manon GARCIA, *La Conversation des sexes. Philosophie du consentement*, Paris, Climats, 2021, p. 88-90.

109. On peut cependant identifier le même type de procédure chez au moins une spectatrice, ce qui vient nuancer l'idée d'une procédure spécifiquement masculine. En témoigne le raisonnement de Rose D\* qui concède que l'ellipse implique de juger d'abord l'attitude de Rhett vis-à-vis du consentement de Scarlett, en l'absence de certitude sur ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'ellipse : « Because of the scene cut we do not know if he started the sexual activity before or after receiving consent from her. Therefore, it is possible he did not rape her. However, it is very clear from his actions and his words that he didn't care if he had to rape her

ment complètement inadaptées aux effets visés et au dispositif rhétorique du film, si celui-ci se joue entre femmes comme le suggère Comedic Sociopathy qui dit faire partie de cette communauté de lectrices-spectatrices ?

#### 2.2.4. Encore un effort pour être une spectatrice acceptable : des interprétations scrutées et stigmatisées de tous côtés

La dimension polémique d'une partie du corpus YouTube engage le genre à deux niveaux : d'abord, comme on l'a vu, en faisant s'affronter deux conceptions concurrentes de la masculinité, mais aussi dans la mesure où le genre (perçu) des interprètes est engagé dans les interactions. Cette dimension affleure dans les échanges entre Comedic Sociopathy et Paul A\*. On la trouve aussi sans surprise dans les énoncés les plus violemment antiféministes ou masculinistes dont la forme est spécifiquement sexuée : à Harping Daniel qui demande « Ce serait pas du harcèlement sexuel ? » à propos de la scène du baiser de la fuite d'Atlanta, Peter F\* répond « Non Harping, à peu près personne ne pense ça, sauf toi probablement parce que tu es une femmelette *woke* sans couilles »<sup>110</sup>. De leur côté, les interprètes aisément lues comme des femmes qui soutiennent une lecture de la scène comme viol sont renvoyées au stéréotype de la féministe moche et mal-baisée, éventuellement assortie de propositions sexuelles : citons Crispin J\* qui, en réaction à la longue intervention de Julia K. (celle-ci dit qu'elle trouve la scène moins problématique que les commentaires qui perpétuent des rôles de genre réactionnaires), la décrit comme « la femme à chats en jogging qui aimerait bien qu'un "Rhett" l'emporte dans l'escalier. Mais comme ça n'arrivera jamais, elle doit se contenter de Häagen-Dazs et de tirades pseudo-féministes<sup>111</sup> ».

La présence d'un petit groupe d'interprètes masculinistes dans le corpus qui attaquent très violemment toute intervention féministe ne doit cependant pas masquer la présence plus transversale d'une attente spécifique envers les spectatrices du côté des interprètes critiques du comportement de Rhett : pour beaucoup de ces interprètes, les spectatrices devraient être plus sensibles à la violence sexuelle. Il est intéressant que certains affects

---

or not. So he is at heart a rapist. » (YT\_Esc\_100). On retrouve le même type de traitement de l'ellipse déplaçant la question vers le choix de Rhett face à plusieurs virtualités dans le commentaire de colinmochriesbuddy : « If this was shown in the film, that would make a difference. But it wasn't, and we're talking about this scene from the movie, or we wouldn't be posting here. What happened in the book is irrelevant. The movie shows an angry drunk man forcibly carrying an unwilling woman, thrashing and protesting, to have sex with her whether she wanted to or not, hence the concern. — Think to yourself : even in the book, would Rhett have stopped if Scarlett continued to protest ? » (YT\_Esc\_52).

110. « is this sexual harassment », « No Harping, very few feel that, you probably do because you are a feminised, social justice warrior, with no balls » (YT\_Atl\_68).

111. « Julia K : The cat lady in her sweatpants who wishes a "Rhett" would take her up the stairs. Since that'll never happen, she has to content herself with Häagen-Dazs and pseudo-feminist tirades. » (YT\_Esc\_48-4). De son côté, MrNightlyProductions suggère à Rose D\* (qui insiste sur la valeur du consentement et le fait que Rhett ne s'en soucie pas) qu'elle n'a rencontré que des hommes trop soumis et qu'il pourrait lui montrer autre chose si elle lui donne son numéro.

de réception soient spécifiquement des affects produits par la réception des autres, qu'il s'agisse de l'expression d'affects positifs ou de leur interprétation de la scène. Ainsi sorti-legus manifeste son dégoût (« Tellement de femmes dans les commentaires excités par le viol conjugal. Beurk ») et *www9311* qui déclare : « Je suis un mec, et toutes les nanas ici qui disent que Rhett qui force Scarlett à coucher avec lui contre son gré, ce n'est pas du viol, c'est en partie pour cela que j'ai du mal à respecter les femmes en général » — *Semaphore* lui répond alors que cette position interprétative concerne aussi beaucoup d'hommes qui « ne comprennent pas que forcer quelqu'un à coucher avec vous, c'est un viol ». *Flexitarian25* exprime de son côté son incompréhension face à la manifestation d'affects romantiques ou érotiques de spectatrices face à la scène du baiser de la fuite d'Atlanta : « Euuuh... il n'est pas très consenti ce baiser. Pourquoi toutes ces femmes dans les commentaires sont folles de Rhett ? »<sup>112</sup>. Si l'on trouve aussi des commentaires plus neutres<sup>113</sup>, on voit bien que les interprètes sont sensibles au genre des autres spectateurs-rices pour appréhender des réceptions différentes de la leur.

Les limites méthodologiques que soulève un corpus de discours nativement numériques n'impliquent donc pas de renoncer à analyser la façon dont le genre traverse la réception d'*Autant en emporte le vent*. Loin d'être confinées dans un espace fictionnel hermétique, les interactions romantiques et sexuelles entre deux personnages de fiction — Scarlett O'Hara et Rhett Butler — ne cessent de renvoyer les spectateurs-rices ordinaires à ce qu'hommes et femmes en général doivent être et doivent faire. Normes de genre et normes érotiques s'articulent étroitement et la conduite de Rhett est bien reçue par toute une partie du public comme un modèle de virilité : axiologiquement, Rhett incarne alors un comportement masculin exemplaire ; du point de vue des affects, son comportement est désirable, « sexy ». À cet égard, la réception effective semble confirmer la présence de ce que les féministes critiquaient tant dans la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* : un message encodé dans la fiction. Pourtant, on voit que cette scène est aussi lue au prisme d'autres normes érotiques concurrentes, que les spectateurs-rices adhèrent à ces normes ou non. Une partie des spectateurs-rices voit bien que le comportement de Rhett enfreint en même temps une norme qui proscrit la violence sexuelle (souvent approchée dans sa dimension légale) : certain-es déplorent l'existence de cette norme, d'autres la réaffirment contre la lecture exemplaire.

J'ai aussi fait l'hypothèse que chacun de ces ensembles normatifs peut être appréhendé depuis deux points de vue asymétriques : ce n'est pas du tout la même expérience de voir

112. « So many women in the comments turned on by marital rape. Yikes » (YT\_Esc\_151), « I'm a dude, and all the chicks on here saying Rhett forcing Scarlett to have sex with him against her will doesn't count as rape is why I have a hard time respecting the general population of women. » (YT\_Esc\_118). « Err... That's not a very consensual kiss. Why all these women in comments going ga ga over Rhett ? » (Yt\_Atl\_189).

113. On lit par exemple le commentaire suivant confrontant ironiquement une interprétation littérale et une réaction implicitement inadéquate vis-à-vis de ce contenu : « GWTW : Woman assaulted in field. — Audience : So romantic <3 » (YT\_Atl\_179).

dans Rhett un modèle à imiter (cas typique d'identification admirative<sup>114</sup>) ou un modèle à désirer. Notons que la question ne se pose pas pour Scarlett, qui n'est ni à imiter ni désirée — l'asymétrie du désir étant peut-être un des traits les plus frappants de la réception. Ce n'est pas non plus la même chose, dans le cas d'*Autant en emporte le vent*, de se demander si Rhett respecte le consentement de Scarlett ou si Scarlett subit une expérience sexuelle qu'elle ne désire pas. Les conflits que l'on observe en réception doivent donc être décrits à partir de ces quatre pôles, sans convergence systématique entre la position normative, le pôle identificatoire par lequel on accède à la situation fictionnelle et le genre de l'interprète.

## 2.3. Affects dysphoriques et plaisirs romantiques frustrés

### 2.3.1. Quels affects négatifs pour quelle réception ?

Jusqu'ici, nous avons vu des manifestations d'affects plutôt positifs, accompagnées d'appropriations et de projections qui reposaient globalement sur une adhésion normative à l'action narrative. Si l'on a vu d'emblée que des désaccords vifs survenaient autour de ces normes, est-il possible de reconstituer, à partir du corpus, les affects associés à une évaluation négative du comportement de Rhett ?

Les expressions affectives et subjectives sont en fait plus rares dans ce cas : il semble que ce ne soit pas le registre privilégié pour l'activité interprétative, contrairement à un registre plus normatif et abstrait. De surcroît, il faut rappeler que l'insatisfaction face au récit peut avoir une multitude de raisons, surtout pour *Autant en emporte le vent* dont l'héroïne est un personnage clivant. Romansilvercoin dit par exemple que regarder la scène du baiser sur la route de Tara est « frustrant pour un mec » dans la mesure où Rhett, malgré son succès auprès des femmes, continue de poursuivre une femme dont les sentiments ne répondent pas aux siens (YT\_Atl\_48). D'autres spectateurs·rices réagissent négativement à l'abandon de Scarlett par Rhett au milieu de la route : Erika affirme « qu'une partie [d'elle] déteste Rhett » et que celui-ci « méritait un poing dans la figure, pas une gifle », Bread Sandwich « déteste cette partie » pour la même raison<sup>115</sup>. Lorsqu'un·e spectateur·rice investit subjectivement son commentaire, il n'est donc pas surprenant que plusieurs aspects du comportement de Rhett soient évalués ensemble, comme dans le commentaire de Bread Sandwich :

Donc Rhett abandonne Scarlett et les autres à la mort. Sans même parler du baiser de forceur

114. Hans Robert JAUSS, « Levels of Identification of Hero and Audience », Benjamin Bennett et Helga Bennett (trad.), *New Literary History*, vol. 5, n° 2, 1974, p. 283.

115. « A part of me hated Rhett for leaving Scarlet, Melanie, and the baby behind. [...] He deserved a punch in the face not a slap 🤬 » (YT\_Atl\_77), « This was such betrayal that he left here at the absolute worst point for him to do so. He could have at least helped them all the way to Tara. I hate this part 🤬 » (YT\_Atl\_180).

(*rapey kiss*) alors que Scarlett le supplie de la lâcher. Pas de quoi s'étonner qu'elle ne lui pardonne jamais. Je ne lui aurais jamais pardonné<sup>116</sup>.

Dans un autre commentaire, Rainier isolait un fragment du dialogue (« Don't hold me like that! ») en s'interrogeant sur « la réaction des mecs à cette déclaration<sup>117</sup> » et en faisant suivre ce fragment d'une émoticône indiquant clairement un sentiment négatif (« 😞 »), amorçant peut-être une réflexion plus directement normative sur les comportements de genre. Cependant, jusqu'ici, Erika, Bread Sandwich et Rainier semblent tout simplement partager par empathie les émotions négatives exprimées par Scarlett dans la scène, alors que les réactions qui romantisaient la scène exprimaient précisément des affects qui ne le sont pas par l'héroïne dans le film, tout plaisants que soient ces affects. En un sens, on peut faire l'hypothèse que l'ensemble de ces émotions négatives favorisent plutôt l'engagement et l'immersion dans l'histoire et qu'ils pourraient aussi contribuer au plaisir de réception.

Pourtant, un fort investissement affectif dans le récit peut aussi s'accompagner d'une forte frustration, au point où l'interprète n'adhère plus aux choix narratifs qui sont lui imposés mais privilégie des scénarios alternatifs. Là aussi, cette attitude n'est pas détachée d'enjeux normatifs et dans certains cas, c'est bien la norme d'agressivité sexuelle masculine qui est en cause. On se souvient ainsi qu'Emily G\* remettait en cause la masculinité de Rhett dans la scène de demande en mariage en le comparant au personnage de Gaston dans *La Belle et la Bête*. Celle-ci n'a pas beaucoup plus de sympathie pour le personnage de Scarlett, et estime que l'union des deux personnages est malvenue, puisqu'elle empêche toute forme de progression morale des deux personnages — pour Emily G\*, Rhett aurait pu évoluer avec une « vraie femme » comme Mélanie. Il n'est pas étonnant à cet égard que l'insatisfaction de la spectatrice face à la demande en mariage et à la brutalité de Rhett se formule sous la forme d'un scénario alternatif : « [Scarlett] aurait dû répondre non et le gifler<sup>118</sup> ».

Les interprètes n'indiquent que ponctuellement et souvent assez allusivement des affects de réception que l'on peut relier à une normativité du consentement sexuel. Dans le corpus portant sur la scène de l'escalier, un certain nombre de commentaires revendiquent tout simplement leur droit à ne pas aimer la scène, en lien avec l'interprétation d'une romantisation du viol comme le fait MP :

Nous sommes tou·te·s différent·es et nous n'apprécions pas les mêmes choses. Je n'aime vraiment pas cette scène ! Désolée, mais \*on a le droit\* de ne pas l'aimer. Moi j'ai l'impression qu'on essaie de faire apparaître la violence (*abuse*) comme quelque chose de romantique<sup>119</sup>.

Dans cette série de commentaires, MP écarte en fait le débat d'interprétation narrative en

116. « So Rhett leaves Scarlett and the others to die. Not to mention that rapey kiss at the end when Scarlett has begged him to let her go. It's no wonder she never forgave him. I would've never forgiven him. » (YT\_Atl\_123).

117. « Wow, I wonder what all the guys reaction is to that statement » (Yt\_Atl\_12-7).

118. « She should have rejected him and slapped him. » (YT\_Dem\_19).

119. « We all are different and don't like the same things. I really dislike this scene ! Sorry, but \*we have the right\* to dislike it. To me it looks like trying to make the abuse look romantic. » (YT\_Esc\_143-11).



répondant à Russel H (qui demande — encore une fois — pourquoi alors Scarlett sourit) : « Ce n'est pas la question. Moi, et d'autres personnes, on n'aime pas cette scène, on se sent mal à l'aise en la regardant, et toi et les autres vous devriez respecter cela<sup>120</sup>. » Si les réactions affectives sont laissées à l'individualité de chacun-e, la motivation de l'affect décrit (le malaise et le *dislike*) se trouve dans l'interprétation, par une lecture rhétorique, d'une intention idéologico-esthétique du film. MP se joint par ailleurs à l'expression d'une autre réaction affective : la terreur. À Anum S\* qui dit « Cette scène me terrifie à chaque fois<sup>121</sup> », MP répond « Moi aussi ! » Si la motivation des affects de MP est plutôt claire ici, d'autres commentaires restent bien plus allusifs, comme celui de K H toujours à propos de la scène de l'escalier : « Mon Dieu, il pique, ce film<sup>122</sup> ». On retrouve pourtant l'idée d'un inconfort dans la réception.

Une caractérisation bien spécifique revient à trois reprises à propos de la scène de l'escalier à travers l'expression « *fucked up* » que je traduirai par « déconne à plein tube ». La caractérisation intervient parfois en relation directe avec une évaluation de son caractère non consenti (« Et le consentement alors ? Cette scène déconne à plein tube<sup>123</sup> ! »), parfois de façon plus allusive. Personofinterest1909 s'exclame ainsi « Ce film déconne tellement à plein tube. Et dire que j'avais le droit de le regarder quand j'étais gamin » et jules 🕸️🌿 renchérit :

oui, je pense comme toi. j'ai 14 ans mais quand j'étais petit-e j'ai regardé ce film avec ma mère pas mal de fois et je ne m'étais pas rendu compte à quel point cette scène déconne à plein tube (le film entier et le roman aussi) mais cette scène surtout. C'est quand même un de mes films préférés 😊<sup>124</sup>

Il est peu probable que ce soit la simple présence de l'agressivité sexuelle qui provoque une telle caractérisation, mais bien plutôt une perception (parfois récente) d'un traitement inadéquat par le récit de cette agressivité sexuelle, au niveau de la lecture rhétorique. D'une façon ou d'une autre, la scène n'est alors pas ou plus recevable.

Dans la scène de l'escalier, l'ellipse apparaît comme l'intervalle où s'affrontent un pronostic inquiétant sur la suite des événements et une inférence rétrospective sur les événements occultés à partir du réveil de Scarlett. Au-delà de sa portée cognitive, cet affrontement est aussi celui d'affects incompatibles. Le commentaire de tadeywadey témoigne d'une discontinuité émotionnelle à la limite de l'effet comique par le soulagement que permet l'ellipse :

120. « That's not the point. I and other people, don't like, don't feel comfortable watching this scene, and you and others should respect that. » (YT\_Esc\_143-13).

121. « This scene terrifies me every time » (YT\_Esc\_152).

122. « God, this movie bites » (YT\_Esc\_157).

123. « What about consent ? This scene is fucked up ! » (YT\_Esc\_135).

124. « This movie is so fucked up. And I was allowed to watch it as a kid. » (YT\_Esc\_181), « yup. i feel the same way. i'm 14 but when i was little i wached tthis movie with my mom a bunch and i didnt realize this scene was so fucked up (the whole movie and book were too) but this scene especially. one of my favorite movies tho 😊 » (YT\_Esc\_181-1).

La première fois que j'ai vu cette scène, j'avais très peur parce que je déteste voir des femmes être frappées ou violées. Et puis l'écran devient noir et il y a Scarlett qui chantonne, je me suis dit : ils sont montés à l'étage et il lui a fait un massage des pieds ou un truc du genre<sup>125</sup>.

Contrairement aux nombreux commentaires grivois sur le plaisir de Scarlett, le commentaire met ici en scène la succession d'une anticipation précise d'une scène de viol qui n'est finalement pas montrée, associée à une forte appréhension, et un effet de surprise que vient souligner l'hypothèse rétrospective sur les événements occultés par le fondu au noir. Tout reconstruit et léger que soit le commentaire, la nécessité d'imaginer un contenu narratif en rupture très nette avec la violence anticipée — un geste d'intimité et de soin beaucoup moins sexuel — est significative de la brisure entre deux moments d'inférences sur les événements de l'ellipse. Terrifiante, la séquence prend soudain l'apparence du gag, effet esthétique difficilement conciliable avec le maintien d'un investissement émotionnel intense.

Les interventions d'Erin W, dont il manque malheureusement le contexte conversationnel, montrent que l'ellipse demeure un espace pour négocier des affects dysphoriques grâce à son indétermination. Erin W intervient d'abord en marquant son indignation vis-à-vis de l'idée selon laquelle les femmes apprécieraient le viol. Bien qu'une partie de l'échange manque, on voit les interventions d'Erin W changer progressivement de ton et, tout en affirmant que montrer une héroïne apprécier un viol conjugal est une décision artistique de mauvais goût, concède que cette lecture rhétorique est étroitement liée au fait d'interpréter la séquence comme un viol tandis que son interlocuteur-riche y voit une interaction consentie — au contenu diégétique qu'elle a construit. Erin W juge alors qu'au-delà de son interprétation, l'ellipse empêche de trancher : « De toute évidence, on ne saura jamais puisqu'on ne voit pas ce qu'il se passe une fois qu'ils arrivent dans la chambre et si elle continue à lutter ou si elle participe de son plein gré<sup>126</sup> ». Dans ses deux derniers commentaires, Erin W montre sa volonté d'adhérer et de partager l'interprétation de son interlocuteur-riche, visiblement fondée sur l'idée que Scarlett a pu cesser de refuser et changer d'avis dans l'intervalle de l'ellipse :

Eh bien je dois reconnaître que je préférerais vraiment voir la scène comme ça. Ça la rendrait beaucoup moins exaspérante à regarder. — Je vais regarder encore quelques fois pour essayer de me mettre la scène dans la tête sous cet angle pour effacer ma première impression et avec un peu de chance je me sentirai beaucoup mieux en regardant le film maintenant.

Je vais essayer de regarder la scène comme ça, mais je continue de penser qu'on s'aventure en terrain glissant en montrant qu'emporter une femme pour faire ce qu'on veut d'elle malgré ses protestations est okay puisqu'elle finit par aimer. — C'était peut-être vrai dans ce cas, mais ça reste une représentation dangereuse d'une situation qui aurait pu facilement aller jusqu'au viol

125. « When I first saw this, I was so scared cause I hate seeing woman getting beaten or raped. Then when it went black and Scarlett's singing, I figured they went upstairs and he rubbed her feet or something! » (YT\_Esc\_47).

126. « Obviously we'll never know because we don't actually see what happens once they reach the bedroom and whether she continued to put up a fight or was in fact a willing participant. » (YT\_Esc\_110).

conjugal si elle avait continué à protester, puisque tout semble suggérer qu'il aurait continué quand même<sup>127</sup>.

Les commentaires d'Erin W constituent une trace lacunaire mais précieuse de coduction de l'interprétation. Surtout, ils montrent une tension entre deux enjeux :

- d'un côté, au niveau de la lecture rhétorique, l'évaluation du positionnement axiologique et du message possiblement transmis par le récit en tant qu'artefact produit par des choix de scénario et de réalisation. Ici, quand bien même il n'y aurait finalement pas viol, on est pour Erin W sur un terrain dangereux qui transmet au public des représentations dommageables sur ce qui est acceptable ou non ;
- de l'autre, le désir de bénéficier d'une expérience de visionnage déagée d'un affect dysphorique ici difficilement intégrable — la colère, liée à la succession de ce qui est interprété comme un viol et du réveil radieux de Scarlett. Pour tempérer cet affect, il faut alors donner un autre contenu diégétique à l'ellipse. Pour Erin W, cela suppose un vrai travail cognitif qui consiste à *imaginer* consciemment un scénario consenti en tirant parti de l'indétermination de l'ellipse, contre sa première intuition.

On voit pourtant que ce travail sur la lecture diégétique n'efface pas la virtualité narrative du viol conjugal (« une situation qui aurait pu facilement aller jusqu'au viol conjugal »). Comme Rose D\* (voir *supra*, p. 551), Erin W construit cette virtualité interne à la fiction à partir de l'indifférence de Rhett au non-consentement de Scarlett : ce qu'elle choisit d'accepter comme une donnée de l'histoire pour produire une expérience de visionnage apaisée ne saurait être généralisé et prendre un poids normatif au-delà de « ce cas ».

### 2.3.2. C'était mieux dans le livre : une transparence intérieure nécessaire au consentement et à l'expérience esthétique

Plusieurs commentaires enfin font référence au roman, mais sans forcément converger du point de vue de la réception : Hamdi Ali H\* par exemple commente la scène de l'escalier du film en mentionnant un malaise de lecture lié à la ressemblance entre la scène du roman et une scène de viol : « Cette scène ressemblait à un viol dans le roman. Je me suis senti hyper mal à l'aise en la lisant<sup>128</sup> ». Cette réception de la scène de l'escalier diffère d'une

127. « Well I must admit I'd much rather see the scene that way. It would make it a great deal less maddening to watch.—I'll watch a few more times and try to fit it into my head that way as opposed to my initial assessment and hopefully feel much more at ease watching the film from now on. » (YT\_Esc\_111), « That's the way I'll try to look at it, but I still think it's slightly iffy territory to illustrate that just carrying a woman off to have your way with her despite her protesting is okay because she'll be receptive to it in the end. —In this case, that might have been true, but it's still a dangerous portrayal of a situation that could have easily become marital rape had she continued to protest as it looks as if he would have carried on regardless. » (YT\_Esc\_112).

128. « This scene was very rape-ish in the book. I felt super uncomfortable reading it. » (YT\_Esc\_171).

série de réactions au baiser sur la route de Tara lors de la fuite d'Atlanta qui soulignent au contraire que s'il y a malaise, celui-ci est propre au film qui a échoué à adapter correctement la scène pour la rendre pleinement satisfaisante. L'échange commence par une remarque de hcoffeegirl à laquelle répond Lee A\* :

**HCOFFEEGIRL** j'adore le film, mais franchement ce qui me dérange, c'est que cette scène induit vraiment en erreur. Dans le livre Scarlett s'abandonne (*was giving in*) au baiser et c'est un bruit à l'arrière-plan qui l'arrache à l'ambiance. Alors qu'ici on ne la voit pas du tout consentir :S ça m'agace vraiment — la scène reste excitante bien sûr — mais c'était juste mieux dans le livre :)

**LEE A\*** [...] Je suis d'accord. J'ai toujours été dérangée par le fait que ça dégoûte très clairement Scarlett dans cette scène. Elle n'a pas du tout l'air de vouloir l'embrasser... et honnêtement pour moi ça casse en grande partie le romantisme<sup>129</sup>.

On trouve ici l'un des rares échanges interprétatifs qui établit un lien direct entre l'expérience esthétique souhaitée et le consentement ou le non-consentement du personnage féminin dans une scène sexuelle, bien que l'effet global soit différent pour les deux interprètes (un moindre érotisme pour hcoffeegirl, un romantisme empêché pour Lee A\*). On voit en même temps que le consentement dont il est question est celui d'un abandon de Scarlett.

L'intervention de Katerina Sh. vient ensuite insister sur le rôle spécifique de l'immersion sensorielle depuis le point de vue de Scarlett dans les effets esthétiques du livre et proposer des hypothèses sur les contraintes de production pour expliquer les faiblesses de l'adaptation de la scène sur la route de Tara :

Dans le livre cette scène est tellement torride et passionnée genre on peut littéralement sentir les muscles de ses cuisses et la douceur de ses lèvres. C'est leur premier vrai baiser et Scarlett est vraiment submergée (comme à chaque fois qu'ils s'embrassent et que le baiser la fait s'interroger sur ses sentiments pour Ashley). Je suppose que le départ de Cucor comme réalisateur et la censure de l'époque (les baisers à l'écran ne devaient pas durer plus de trois secondes) expliquent que cette scène soit un peu bâclée. Enfin bon j'adore le film mais je vénère le livre. Mitchell avait vraiment du talent pour vous faire voir et sentir chaque scène<sup>130</sup>.

À la fin de la conversation en réponse au commentaire initial, deux commentaires reformulent l'incapacité de la scène du film à produire la même expérience esthétique que le livre :

129. « i love the movie, but honestly it's bothers me so much how misleading this scene is. In the book Scarlett was giving in for the kiss and a noise from the background snapped her out from the mood. While here you cannot see her consent at all :S this really annoys me — still a hot scene of course — but it was just better in the book :) » (YT\_Atl\_59); « I agree. It always bothered me too how visibly repulsed she is in this scene. It doesn't look like she wants him to kiss her at all... which takes away a lot of the romance for me, honestly. » (YT\_Atl\_59-2).

130. « In the book this scene is so steamy and passionate like you can literally feel the muscles on his thighs and how soft his lips are. It's their first actual kiss and Scarlett is swept off her feet actually (like every time they kiss which makes her question her feelings for Ashley). I guess the change of director Cucor and the censure of that time (no screen kiss was supposed to last longer than 3 secs) made this scene a bit rushed. Anyway I love the film but I worship the book. Mitchell had talent to show you and make you feel every scene » (YT\_Atl\_59-3).

**TRACY S** Bien d'accord. Je me souviens de cette scène dans le roman, et elle crée une impression très différente du film. Je me souviens d'avoir lu ça et pensé : waouh, c'est « romantique » / passionné malgré la folie des événements. Scarlett s'abandonnait totalement au baiser, le film donne l'impression que juste ça la dégoûte et que ça la met en colère contre lui. J'étais un peu perplexe quand je l'ai vu à l'écran : je me disais, euh, Scarlett n'aime pas vraiment Rhett dans le film, hé lol.

**PULP TED** C'est parce que la scène dans le livre est consentie alors que celle-là non<sup>131</sup>.

Le commentaire de Tracy S, interprète très diserte ailleurs sur les personnalités respectives des personnages, explique la différence d'effet par la transformation des sentiments qui caractérisent le personnage de Scarlett autour de ce baiser — abandon d'un côté, dégoût et colère de l'autre. C'est seulement Pulp Ted qui reformule cette explication de façon lapidaire par la notion de consentement. On a donc ici un alignement fort entre accès aux sensations érotiques de Scarlett, interprétation du consentement et expérience esthétique. Si l'interprétation d'un abandon et d'une réponse positive de Scarlett au baiser dans le roman suffisent pour ces interprètes à construire un consentement, on voit qu'il s'agit dans tous les cas d'un élément crucial pour le plaisir de lecture et pour la pleine réalisation de l'effet érotique et romantique de la scène.

Katerina Sh. n'est pas la seule à attribuer aux contraintes propres au cinéma la responsabilité d'une perte : à propos de la scène de l'escalier, QueenofObscurePairings dit partager l'idée que les vraies femmes désirent des hommes forts et suggère que le cinéma n'a peut-être pas les moyens d'illustrer une telle masculinité sans créer de confusion avec le viol :

C'est dur d'expliquer à l'écran ce que c'est qu'un « homme fort » sans que ça ait l'air d'un viol. Les livres expliquent mieux les choses : on voit leurs points de vue grâce aux détails entre les dialogues. Mais en voyant comment Rhett agit [...] les gens devraient se rendre compte que ce serait complètement incohérent avec son personnage de la violer.. il est juste fou amoureux d'elle et veut lui montrer<sup>132</sup>.

Pour cette lectrice-spectatrice, le manque de détails sur les états intérieurs des personnages dans la scène expliquent donc une ressemblance de surface, qu'elle résout cependant à partir d'une hypothèse forte sur le personnage de Rhett : il ne peut y avoir viol parce que le personnage de Rhett ne peut pas assimiler une action de ce type envers la femme dont il est profondément amoureux. L'air de famille admis entre le comportement de Rhett et le viol dans la scène interprétée est en dernière instance écarté au profit de la cohérence narrative globale du personnage.

131. « Agreed. I remember the scene in the novel, it has different feel than the movie. I remember reading and thinking, wow, this is 'romantic'/passionate despite the craziness in the background. Scarlett was totally giving into the kiss, the movie made it seem that she's just repulsed and angry at him. I was actually a tad confused when I watched it on the screen and was like, huh, Scarlett really didn't like Rhett in the movie, eh lol. » (YT\_Atl\_59-12), « It's because the scene in the book was consensual and this scene wasn't. » (YT\_Atl\_59-13).

132. « It's hard to explain a "strong man" on screen without making it look like Rape. Why books explain things better, you see their POVS, through detail beweeten the quotes. But seeing Rett acts without the novel/film people should realize this would be so out of character for him raping her..it was just he was madly loved her wanted to show her » (YT\_Esc\_138-1).

On voit que les interprètes disposent d'une théorie *folk* sur les possibilités narratives et les contraintes formelles spécifiques à chaque médium, ce qui n'est pas incompatible avec l'idée que l'histoire de Scarlett et de Rhett transcende ses manifestations médiatiques avec leurs accidents. Le livre dans ce cas conserve le statut de version de référence de la scène, faisant autorité sur le contenu narratif, ce qui explique la fréquence des renvois à la lecture du roman dans les échanges. Si de tels renvois sont parfois expéditifs et agressifs comme dans le cas de Russell H qui enjoit à sept reprises dans les commentaires les interprètes d'un viol à lire le livre, d'autres proposent une argumentation plus fine : Irma Lala avance ainsi que « La façon dont c'est écrit... c'est consenti. La façon dont c'est filmé beaucoup moins » mais invite à « garde[r] à l'esprit qu'ils disparaissent en haut de cet escalier obscur et que nous n'assistons pas à ce qu'il se passe ensuite »<sup>133</sup>. Elle insiste donc sur l'espace de l'ellipse comme contrepoin t aux choix cinématographiques, comme espace où le consentement pourrait faire son retour malgré le choix du film de ne pas le rendre apparent avant cette ellipse.

Les renvois au roman donnent *a minima* une indication sur l'interprétation globale de la scène que les lecteurs-rices ont gardée en mémoire, de façon plus ou moins précise en fonction des interventions. Les lecteurs-rices insistent alors souvent sur l'évidence incontestable du désir de Scarlett dans le roman pour écarter l'interprétation d'un viol : c'est ce qu'affirmait par exemple regulators88 dans le commentaire déjà cité (« En lisant le livre vous comprendriez que Rhett et Scarlett voulaient tous les deux que ça arrive. D'où le comportement de Scarlett le lendemain ! »). PistolStar situe ce désir dans la scène, en le faisant naître dans l'escalier — pas dans l'ellipse, mais bien dans la scène transposée à l'écran : « Tu as lu le roman ? Dans le roman c'est très clair qu'elle a aussi envie de lui, dès l'escalier, alors c'est à 100 % pas un viol. Il l'aime et a pris soin d'elle pendant des années, Rhett ne lui aurait jamais fait de mal ». Rouaa M situe encore plus précisément l'interaction vers le désir réciproque : « dans le livre, on dit qu'il lui donne un baiser délicieux (*so lovely*) qui fait qu'elle a envie de lui autant qu'il la veut elle » — Rouaa M ne conserve pas dans sa mémoire les potentialités sémantiques les plus violentes de la scène (« with a savagery and a completeness that wiped out everything from her mind<sup>134</sup> ») pour ne retenir que le plaisir qu'il procure à Scarlett. Devon J enfin insiste moins sur le désir de Scarlett que sur son rapport volontaire à l'interaction sexuelle à travers le mot « willing », sans qu'on sache s'il faut comprendre par là un consentement manifesté ou un assentiment intérieur : « Lisez le roman avant de dire quoi que ce soit en rapport avec un viol. Le roman dit clairement qu'elle est d'accord et qu'elle est prête »<sup>135</sup>.

133. « The way it's written...it's consensual. The way its filmed-much less so. But keep in mind they disappear up that dark staircase and we arent privy to what happens next. » (YT\_Esc\_94-6).

134. Margaret MITCHELL, *Gone with the Wind* [1936], *op. cit.*, p. 652.

135. « If you ever read the book you would understand that both Rhett and Scarlett wanted that to happen.

Dans tous ces cas, on voit qu'interpréter un désir de Scarlett dans la scène du roman construit ensuite un argument essentiel contre l'interprétation comme viol. Ces commentaires ont une autre implication : les sensations de Scarlett dans le roman ne sont pas interprétées seulement en termes de plaisir (elle aime ce à quoi Rhett la contraint) mais bien en termes de désir (elle veut ce qu'il lui fait).

Le même passage (ou les quelques phrases suivantes) permet à un petit nombre d'interprètes d'aller plus loin : la charnière se trouve toujours autour du baiser donné par Rhett, mais les lecteurs·rices voient dans la scène une participation de Scarlett sous la forme de gestes réciproques — eux-mêmes implicitement ou explicitement interprétés comme une forme de consentement. Il s'agit alors probablement d'interpréter la phrase « Sans comprendre comment, ses bras furent (*were*) autour de son cou et ses lèvres tremblantes sous les siennes, et ils montaient, ils montaient à nouveau dans l'obscurité, une obscurité douce et tournoyante et enveloppante », même si personne dans le corpus YouTube ne va jusqu'à citer le texte. C'est l'argument avancé par Arisu pour requalifier l'interaction en « *thrilling hate sex* » (« Mais tu es en train de dire que Scarlett est violée ? Est-ce qu'on ne précise pas dans le livre que finalement elle enlace et embrasse cet homme après qu'il l'a emportée dans les escaliers ? »). C'est aussi celui employé par Jéssica Borba en réponse à un commentaire sur la vidéo du réveil de Scarlett : « si tu avais lu le livre — je pars du principe vu ton ignorance que non — elle l'embrasse en retour (*kissed him back equally*) en haut de l'escalier<sup>136</sup>. Elle a envie de lui autant qu'il a envie d'elle. » Dans le même échange, Sally Perdue soutient la même interprétation, en articulant à ce geste à la fois l'action de consentement et l'état d'excitation :

Le film élimine une partie importante qu'on trouve dans le livre. Rhett emporte Scarlett dans les escaliers et Scarlett crie, et il s'arrête pour l'embrasser jusqu'à ce que les bras de Scarlett viennent autour de son cou et qu'elle consente — le livre indique clairement qu'elle est excitée. Au moins ils ont gardé la scène de plaisir coupable le lendemain matin, qui veut tout dire<sup>137</sup>.

Si le désir éprouvé par Scarlett — un état intérieur que la perspective interne du roman construit avec plus de facilité — constitue un argument important contre l'interprétation

---

Hence the way Scarlett acts the morning after! » (YT\_Esc\_18); « Have you read the novel? In the novel it's clear that she wants him back, already from the stairs, so 100 % not rape. He loved and took care of her many years, Rhett would have never hurt her. » (YT\_Esc\_126-1); « in the book it said that he kissed her so lovely and it made her want him as much as he wanted her » (YT\_Esc\_154), « Read the book before you say anything about rape. It clearly states that she was willing and ready. » (YT\_Esc\_97).

136. « So are you saying Scarlett was raped? Wasn't detailed in the book that she eventually embraced and kissed this man after he whisked her up the stairs? Like one of the top comments stated, I agreed that it was basically some thrilling hate sex. » (YT\_Esc\_51); « if you read the book, assuming from your ignorance you did not, she kissed him back equally at the top of the stairs. she wanted him as much as he wanted her. » (YT\_Rév\_4-8).

137. « An important sequence was omitted in the movie that was there in the book. Rhett is carrying Scarlett up the steps when she screams, and he stops to kiss her until her arms go around his neck and she consents, with the book clearly stating that she's turned on. At least they did include the scene of guilty pleasure the morning after...that says it all. » (YT\_Rév\_4-14).

d'un viol pour une partie des interprètes, l'enjeu est donc aussi de traduire ce fragment du roman en action narrative dont Scarlett est l'agent, plutôt qu'en simple perception de Scarlett, et de donner à ces gestes le sens d'une participation consentie à l'action sexuelle plutôt que celui d'un état subi.

Si l'on voit donc bien quels peuvent être les enjeux cognitifs du point de vue interne du roman par rapport au film pour déterminer si, aux yeux des interprètes, Rhet viole ou non Scarlett, quels sont les enjeux plus spécifiquement esthétiques de la narration romanesque ? Deux commentaires éclairent cette question sans rejeter pour autant la mise en scène du film. Le commentaire de nizzkadd tout d'abord ne s'inscrit pas dans un débat de caractérisation, mais intervient peu après la formulation par regulators<sup>88</sup> d'un fantasme paradoxal de « viol ». Le commentaire compare alors la scène du roman et celle du film :

c'est la seule partie que j'aurais voulue plus proche du livre parce qu'elle dure plus longtemps et qu'il y a plus de passion dans le livre, par exemple dans le livre il l'attrape et le haut de sa robe tombe en laissant apparaître ses épaules, puis il l'emporte jusqu'au milieu des marches, il l'embrasse et elle l'embrasse en retour... et LÀ il l'emporte jusqu'en haut... non pas que je me plaigne j'adore quand même cette partie<sup>138</sup>.

nizzkad ne fait jamais référence aux états mentaux des deux personnages, mais insiste plutôt sur l'enchaînement et l'ordre des actions de façon très précise, en soulignant la précision de l'érotisme visuel mais aussi la réciprocité d'un baiser central, rejoignant les interprétations précédentes. Surtout l'effet esthétique qui en sort renforcé est très clair : il s'agit d'éprouver la « passion » de la scène.

Le commentaire de Nevena G\* va dans le même sens, en insistant davantage sur l'enjeu médiatique de représentation des émotions, à proximité d'échanges centrés sur la question de la caractérisation comme viol :

Le livre explique magnifiquement (*beautifully*) comment Scarlett a d'abord peur et se débat mais il l'embrasse avec tellement de passion que le monde autour d'elle disparaît et qu'elle a envie de lui autant qu'il a envie d'elle. Et comme c'est vraiment difficile de montrer ses émotions et ses pensées dans le film, ils ont montré tout ça avec son euphorie le lendemain matin. Les gens qui disent que c'est de l'abus ou du viol n'ont clairement pas fait attention à l'histoire du film et c'est sûr et certain qu'ils n'ont jamais lu le livre. En réalité c'est une scène incroyablement passionnée à la fois dans le livre et dans le film — le moment où Scarlett arrête de rêver sans cesse à Ashley<sup>139</sup>.

138. « this is the only part i wish they made more like the book because it's longer and theres more passion in the book, like for example in the book he grabs her and the top of her dress comes loose revealing her shoulders, and then he carries her part way up the stairs kisses her and then she kisses him back... THEN he takes her all the way up...not that im complaining i still love this part » (YT\_Esc\_21).

139. « In the book it is beautifully explained that Scarlett was scared at first and she struggled but he kissed her with such passion that the world around her disappered and she wanted him as badly as he wanted her. And since it is quite difficult to show her emotions and thoughts in the movie, they showed it with her happiness the morning after. Anyone who says it is abuse or rape clearly wasn't paying much attention to the storyline of the movie and sure as hell never read the book. It was actually an incredibly passionate scene in both the book and the movie — this was the moment Scarlett stopped daydreaming about Ashley. » (YT\_Esc\_120).



La progression de la terreur au désir est ici très clairement au cœur du plaisir esthétique de Nevena G\*, plaisir esthétique glosé ensuite, là encore, comme une impression de passion (la passion caractérise à la fois l'intention dans l'action de Rhett et l'effet esthétique de la scène). On trouve aussi bien une paraphrase très précise et immersive des sensations et perceptions de Scarlett, reprenant la métaphore de l'effacement de la réalité présente dans le roman, qu'une réflexion plus distanciée sur les contraintes médiatiques du cinéma. Pour elle, le réveil euphorique de Scarlett doit être interprété comme un équivalent strict des indications du livre sur le désir qu'elle éprouve avant l'ellipse. Enfin, le commentaire de Nevena G\* montre à quel point la création d'une cohérence narrative et l'esthétique de la romance sont intriquées : le viol et l'abus ne cadrent pas avec le statut charnière de la scène dans la résolution du triangle amoureux.

Il n'est donc pas du tout indifférent à ces lecteurs·rices et spectateurs·rices d'*Autant en emporte le vent* qu'il y ait une forme de réciprocité dans les interactions sexuelles entre Rhett et Scarlett, et que Scarlett non seulement apprécie, mais désire et réponde aux gestes de Rhett. Le consentement est clairement un concept opératoire dans l'expérience esthétique de la scène — ce qui ne signifie pas que l'ensemble des interprètes s'accordent sur sa présence dans le roman comme on le verra — et si le défaut de consentement n'empêche pas d'aimer la scène du film, il constitue pour ces interprètes un léger défaut esthétique qui limite l'intensité affective de la scène pour son public.

### 3. Préserver la romance, préserver la vraisemblance

On a vu jusqu'ici que les scènes d'interaction sexuelle d'*Autant en emporte le vent* constituaient des expériences esthétiques intenses pour une partie du public qui y trouve érotisme et passion. L'interprétation d'un « vrai » viol était incompatible avec cette expérience et accordait une place centrale aux sensations érotiques et aux gestes de Scarlett comme marques de désir, voire de consentement.

Qu'en est-il de l'expérience esthétique du récit dans son ensemble ? Quelle place la scène de l'escalier peut-elle trouver et dans quels horizons d'attente générique doit-elle s'inscrire pour cela ? À quelles conditions cette scène ne crée-t-elle pas de rupture dans la vraisemblance pour maintenir l'expérience esthétique ? Le corpus Goodreads, composé d'une série de fils de discussions sur *Autant en emporte le vent*<sup>140</sup>, permettra d'approfondir ce qui se

140. Les fils de discussion sur Goodreads ont simplement fait l'objet d'une sauvegarde au format HTML. Pour ce chapitre, les données étudiées sont issues des fils suivants : « Abusive Relationship », sur *Goodreads*, 25 octobre 2012 (commentaires de 2012 à 2015, notés GR\_abus), « Did Rhett rape Scarlett? », sur *Goodreads*, 2 septembre 2021 (commentaires de 2021 à 2023, notés GR\_viol), « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually? », sur *Goodreads*, 25 juillet 2012 (section de la discussion en 2014, notée GR\_fin), et « Gone with the Wind - Rhett Butler - a critique », 12 octobre 2013 (commentaires de 2013 à 2021, notés GR\_crit).

joue dans la lecture du roman.

Ce corpus présente des différences importantes avec le corpus YouTube : les lectrices sont présentes de façon beaucoup plus massive et repérable que dans les commentaires YouTube alors qu'il est rare d'y voir s'y exprimer des lecteurs<sup>141</sup>. Indépendamment de cet entre-soi de lectrices, les échanges y sont beaucoup moins polémiques : si le conflit n'est pas absent, c'est toujours dans des termes plutôt policés, et on trouve un grand nombre de jugements modalisés — les lectrices n'hésitant pas à ramener leur point de vue à leur expérience personnelle en laissant explicitement ouverte la possibilité d'expériences différentes. On peut faire l'hypothèse que ces modes de communication sont liés à la dimension beaucoup plus communautaire de Goodreads<sup>142</sup>, mais peut-être aussi à la forme des fils de discussions qui sont explicitement destinés à ouvrir un espace d'échange, ce qui n'est pas le cas des commentaires YouTube.

Un seul de fil de discussion porte directement sur le débat de caractérisation (« Est-ce que Rhett viole Scarlett? »). Dans les autres, la question du viol apparaît comme un élément de discussion d'un autre enjeu : la relation entre Rhett et Scarlett est-elle violente? Est-ce que Rhett aime Scarlett comme son égale? Est-ce que Rhett et Scarlett pourraient finir ensemble s'il y avait une suite? Est-ce que Rhett mérite vraiment l'admiration et l'approbation qu'il semble recueillir largement parmi les lecteurs-rices? Ce que fait Rhett à Scarlett dans la scène de l'escalier est à chaque fois susceptible d'être un argument pour répondre à ces questions typiques d'un discours critique profane : il s'agit éventuellement d'évaluer des éléments narratifs (un personnage, une relation), mais aussi d'approfondir la compréhension de l'intrigue amoureuse principale.

### 3.1. Qu'est-ce qui fait l'intérêt d'*Autant en emporte le vent*?

Les échanges du corpus et en particulier le fil « Abusive Relationship » font apparaître une diversité de points de vue sur le cadre générique à l'intérieur duquel il faut construire ses attentes esthétiques : *Autant en emporte le vent* est-il une *romance* et cette catégorie est-elle pertinente pour donner sens à la relation entre Rhett et Scarlett? La question initiale soulevée par Carina est un étonnement : alors que comme *Twilight*, le tout aussi populaire *Autant en emporte le vent* représente une relation violente des deux côtés (le viol

141. Un lecteur, Michael Canoeist, intervient dans plusieurs des fils de discussion retenus, mais il s'agit du seul participant clairement identifié comme un homme dans les échanges.

142. On trouve les traces au moins à partir de 2018 d'une politique explicite en ce sens. Les « community guidelines » ne se contentent pas alors d'indiquer ce qui est proscrit mais rappellent qu'une diversité de points de vue coexistent au sein de cette communauté : « Les débats respectueux et animés sont encouragés, mais avant de vous précipiter, pensez à l'impact de vos interventions sur les individus et la communauté dans son ensemble » (« Community Guidelines », sur *Goodreads*, s. d)

venant illustrer entre autres les abus de Rhett), il ne soulèverait pas autant de critiques sur ce point<sup>143</sup>. Si les discussions qui suivent ne portent pas spécifiquement sur le viol, elles montrent bien que la question de la violence relationnelle engage des questions génériques et esthétiques.

Ce corpus fait apparaître que l'exclusion de cette violence relationnelle n'est peut-être pas indispensable au maintien d'une esthétique de *romance*, d'autant plus que les fautes paraissent partagées aux yeux des lectrices. L'intervention de C.D. (qui dit juste avant ne pas bien voir d'où venait l'idée d'un viol dans *Autant en emporte le vent*) va dans ce sens :

Moi je prends vraiment *Autant en emporte le vent* comme une histoire romantique, même si je me rends bien compte que c'est bien plus que ça. Le livre peut prétendre au titre de grande histoire romantique grâce aux défauts des personnages, à leurs disputes et leurs malentendus. Quelqu'un a écrit plus haut que si les livres décrivaient des relations parfaites, ils seraient incroyablement ennuyeux. Je suis d'accord<sup>144</sup>.

Carrie, une autre lectrice qui investit les potentialités romantiques de l'histoire, donne un sens bien précis à la scène de l'escalier — qui exclut bien sûr la caractérisation comme viol au profit d'une caractérisation indéfinie. L'effet esthétique et affectif, manifestement intense, est celui du tragique du bonheur entrevu et manqué, de la potentialité narrative non actualisée :

Ce n'est pas un viol ma belle, c'est quelque chose de complètement différent. Et Scarlett se réveille le lendemain en pensant qu'elle et Rhett peuvent prendre un nouveau départ, alors elle est heureuse. Mais Rhett au contraire pense que c'est un adieu alors il emporte Bonnie. C'est une vraie histoire d'amour parce qu'en relisant on voit tous ces rendez-vous manqués où si l'un d'entre eux avait regardé en arrière, demandé pourquoi ou avait été un peu plus clair, ils auraient pu être heureux<sup>145</sup>.

Interpréter un viol dans la scène de l'escalier empêche probablement ce type précis d'investissement esthétique, mais pas tout investissement, au contraire. Une lectrice comme Vanessa E\* parvient à donner sens au viol et à maintenir la vraisemblance de cet épisode, quoique de façon hésitante :

Parfois un peu de contrainte rend ça sexy. Je pense que c'était le cas ici. C'était un viol et un peu plus tard dans la « séance » le sexe lui a plu (je ne dis pas qu'elle a aimé être violée). Je sais pas si ça fait sens, mais je suis partagée sur cette scène. Je crois que leur relation au lit et en dehors du lit est vraiment complexe. Cette scène résume profondément leur relation, à mon avis. Il essaie de faire en sorte qu'elle l'aime et qu'elle oublie Ashley. Il essaie de faire en sorte qu'elle ait un cœur de femme. Il essaie de lui faire aimer la maternité. Il essaie de lui prendre sa

143. Paradoxalement, Carina précise que la caractérisation spécifique comme violente (*abusive*) n'est pas celle qu'elle a elle-même produite lors de sa lecture (elle se contentait de trouver que ce n'était pas une très bonne relation), mais une interprétation qu'elle a lue ailleurs.

144. « I actually do think of GWTW as a romance, although I realize it's much more than that alone. The character flaws and fights and misunderstandings in this book set up to be a great romance. Someone wrote earlier, if books were written about perfect relationships they'd be incredibly boring. I agree. » (GR\_abus\_63)

145. « That was not rape darling, that was something else entirely. And Scarlett awoke the next day thinking she and Rhett had a new start, so she was happy, Rhett however thought that was a good bye and so he took Bonnie away. It's a true love story in that rereading it tippy see all these missed connections where if one person had looked back, asked why or was just a little more clear they could have been happy. » (GR\_abus\_81)

scierie et qu'elle dépende de lui. Peut-être qu'elle apprécie l'attention qu'il lui porte mais elle n'en avait pas besoin et elle ne la cherchait pas. Pour moi c'est en gros ce que représente la scène de sexe<sup>146</sup>.

Vanessa E\* rend explicite un risque éthique de son discours : dire que Scarlett aime être violée. Son interprétation tient grâce à plusieurs déplacements : premièrement, une forme d'érotisation de la contrainte mêlée à un imaginaire BDSM qui permet de circonscrire le viol au début de la scène sans devoir en tirer trop de conséquences sur la suite de l'histoire, ce qui rend du moins la réaction de Scarlett vraisemblable ; deuxièmement, la construction d'une cohérence très forte dans le comportement des personnages qui fait que la scène de l'escalier ne remet aucunement en cause l'intérêt pour la relation Rhett / Scarlett mais vient le confirmer dans une dynamique de tentative de contrôle opposée à l'autonomie essentielle de Scarlett. En fait, si l'on regarde bien, c'est au comportement de Rhett que Vanessa E\* donne une force de signification, tandis que le plaisir érotique de Scarlett est nommé mais reste accidentel, sans revêtir le rôle charnière que lui donnait par exemple Carrie.

Une deuxième piste pour concilier la condamnation de la violence sexuelle et l'efficacité esthétique consiste à donner des vertus esthétiques au refus de l'idéalisation amoureuse. La page « Rhett Butler — a critique » ne contient initialement aucune mention de la violence sexuelle : ce qui est reproché à Rhett, c'est son comportement le lendemain. C'est Netta qui recentre la liste des accusations autour des violences sexuelles, en marquant là aussi une hésitation et en proposant une articulation intéressante entre deux aspects de son expérience esthétique — d'un côté l'impossibilité d'aimer jusqu'au bout Rhett Butler, de l'autre la qualité de vraisemblance qui en découle :

J'apprécie on va dire 66 % de la personnalité de Rhett, mais le dernier tiers est vraiment difficile à encaisser. Les menaces de mort, la scène de quasi-viol, le baiser forcé sur la route de Tara, la remarque sur la fausse couche, et sa réaction hypocrite aux sentiments de Scarlett pour Ashley alors que Rhett la trompe sur le plan affectif et physique avec Belle : tout ça est dégoûtant et violent (*abusive*). [...]

J'aurais pu me passer des aspects violents de sa personnalité, mais en conservant ces traits, je crois que [Margaret Mitchell] a créé un personnage plus vrai que nature (*true to life*), plus qu'il ne l'aurait été si elle lui avait juste donné le rôle de chevalier blanc de Scarlett avec aucun ou presque aucun trait négatif<sup>147</sup>.

146. « Sometimes a little force makes it sexy. I think that was the case here. It was rape and later in the "session" she liked the sex (I'm not saying she liked being raped). Idk if this makes sense, but I have mixed emotions about that scene. I think their relationship inside and outside of the bedroom was deeply complex. That scene deeply summed up their relationship, I think. He tried to make her love him and forget Ashley. He tried to make her have a womans heart. He tried to make her love being a mother. He tried to take her lumber mill away and become dependent on him. She may have liked the attention from him but she didn't need or want it. That's kinda, to me what the sex scene represents. » (GR\_fin\_157).

147. « I like maybe two-thirds of Rhett's character, but the remaining third is extremely difficult to get past. The death threats, the quasi-rape scene, the forced kiss on the road to Tara, the miscarriage comment, and his hypocritical reaction to her feelings about Ashley while he cheats on her emotionally as well as physically with Belle are all disgusting and abusive. [...] I could have done without the violent and abusive aspects of his character, but in including those characteristics, I think MM created a character that is more true to life than he would have been if she just had him play the part of Scarlett's white knight with few or no negative

De façon plus prononcée ici, on interprète le comportement de Rhett en laissant de côté le plaisir de Scarlett (que ce soit pour le baiser forcé d'Atlanta ou la scène de l'escalier), ce qui est peut-être facilité par la caractérisation comme « quasi-viol ». Au contraire, le comportement violent de Rhett se voit investi d'un plaisir esthétique spécifique, qui exige la réaction dysphorique de la lectrice.

À côté de ces intégrations, proposer une autres catégorisation générique et esthétique d'*Autant en emporte le vent* ouvre de nouvelles possibilités interprétatives pour rendre compte de la scène de l'escalier. On le voit avec deux interprètes qui pour répondre à la question posée dans le fil « Abusive Relationship » proposent le même déplacement : *Autant en emporte le vent* n'a pas pour sujet la relation amoureuse entre Rhett et Scarlett, mais le destin du Sud et l'expérience de la guerre. Ce déplacement conduit Danica à rejeter le rapprochement proposé entre la relation au cœur de l'intrigue amoureuse de *Twilight* et celle qui structure *Autant en emporte le vent* et à inscrire les défauts de Rhett et Scarlett comme les manifestations d'un monde imparfait affecté par la guerre. Ainsi pour Danica, « bien que les relations conduisent l'intrigue, ce n'est pas ce sur quoi porte (*the point*) le livre » — ce qui fait la valeur d'*Autant en emporte le vent* c'est la façon dont le roman évoque « l'horreur de la guerre et ses effets sur la condition humaine ». En mettant à distance l'importance de la relation pour la signification du roman, Danica peut aussi proposer une contextualisation de la scène de viol qui élimine une partie du problème parce qu'elle n'engage plus l'horizon d'attente de la *romance* :

À l'époque, quand deux personnes étaient mariées, si un homme exerçait « ses droits » sur sa femme par la force, ce n'était pas considéré comme un viol. (Qu'on trouve ça bien ou mal. Le lendemain Scarlett montre en fait beaucoup plus d'intérêt pour Rhett et se rend compte qu'elle a une belle vie avec lui<sup>148</sup>.

De façon similaire, Robbie fait d'*Autant en emporte le vent* un roman dont la signification porte d'abord sur les relations entre Nord et Sud : « Le roman ne porte pas sur Scarlett et Rhett : ils sont seulement des analogies pour un enjeu plus important ». La violence conjugale peut recevoir une interprétation symbolique : « La façon dont Rhett traite Scarlett quand le bouquin s'essouffle représentait le "viol" général du Sud d'abord par l'armée Yankee, puis ensuite par les *carpetbaggers* du Nord<sup>149</sup> ».

Le corpus permet donc de mettre en évidence plusieurs interprétations qui parfois catégorisent le viol mais sans en faire un événement saillant (l'épisode est secondaire par

---

qualities. » (GR\_crit\_2)

148. « At the time, when people were married, a man forcing "his rights" on a woman wasn't considered rape. (Right or wrong. The next day Scarlett actually had more interest in Rhett, and realized that her life with him was actually good. [...] The novel is considered great because it encapsulates the horror of war and it's affect on the human condition, while relationships drive the plot they are not the point of the book. » (GR\_abus\_84)

149. « Scarlett and Rhett where not what GWTW was all about, but were merely analogies of the bigger issue. [...] Rhett's treatment of Scarlett as the book wore on represented the general "rape" of the South by first the Yankee army, then later by northern carpetbaggers » (GR\_abus\_69)

rapport à ce qui fait l'intérêt du roman), parfois l'intègrent pleinement à la signification du roman. À côté de ces deux options, une dernière configuration, introduite par Frills, présente une originalité en ce qu'elle assume de construire l'intérêt de la lecture indépendamment d'une intention esthétique unifiée, et en particulier de l'intention de l'auteur : la scène de l'escalier reste alors saillante et c'est la discordance qui est justement cultivée. Dans la discussion « Did Rhett rape Scarlett? », Frills n'aborde pas la question du plaisir de Scarlett, mais propose une rationalisation contextualisée de la scène : au XIX<sup>e</sup> siècle, cela n'aurait pas été considéré comme un viol mais « ce n'est pas parce que quelque chose est légal que ce n'est pas mal ». Dans son commentaire, la scène acquiert un statut spécifique et aucunement secondaire : celui de *défaut* du roman, qui engage alors une responsabilité particulière. Avec un tel statut, la scène peut rejoindre un ensemble transversal de problèmes attribués au roman :

Aimer *Autant en emporte le vent*, c'est aussi reconnaître ses nombreux problèmes. Ça ne veut pas dire que c'est mal d'aimer le livre ou ses personnages (c'est un de mes livres préférés personnellement), mais l'aimer, c'est aussi avoir la responsabilité de reconnaître ses défauts<sup>150</sup>.

Ce commentaire prend tout sa portée si on le confronte à la recension que propose Frills d'*Autant en emporte le vent* sur son propre profil de lecture, qui s'arrête longuement sur le racisme du roman. Frills construit en effet l'expérience esthétique d'*Autant en emporte le vent* comme une confrontation inconfortable et dialectique entre un regard critique sur son idéologie et un plaisir esthétique très manifeste : « Soyez critiques. Soyez choqués. Soyez éblouis puis dégoûtés par votre émerveillement<sup>151</sup> ». De façon intéressante, les défauts d'*Autant en emporte le vent* semblent presque apporter un surcroît d'intensité et de force à l'expérience dans la posture de lecture qu'ils appellent. Plus que la cohérence et la continuité de l'expérience esthétique, c'est le clivage qui est volontairement cultivé. Tout comme les éléments racistes du roman, la scène de l'escalier ne trouverait de sens qu'en ce qu'elle ne peut être laissée de côté sans pourtant pouvoir être assimilée.

## 3.2. Comment y croire? Vraisemblance du sexe, invraisemblance du viol

J'aborderai pour terminer deux questions connexes à partir du corpus Goodreads : d'une part, le rôle esthétique de la vraisemblance ; d'autre part, l'invocation de l'expérience per-

150. « But just because something is legal doesn't make it right. Part of loving *Gone With the Wind* is recognizing its many problems. This isn't to say it's wrong to like the book or the characters (it's one of my personal favorites), but loving it comes with the responsibility of recognizing its faults. » (GR\_viol\_2).

151. « That certainly wasn't Margaret Mitchell's intention when she wrote it, but I think it is the way it must be read now. Be critical. Be shocked. Be angry. Be dazzled and then disgusted by your dazzlement. » (FRILLS, « Frills And Quills's review of *Gone with the Wind* », sur *Goodreads*, 29 novembre 2022).

sonnelle dans la construction de cette vraisemblance.

Il faut repartir du problème potentiel de cohérence narrative que poserait la coexistence du viol et du plaisir de Scarlett, déjà esquissé dans le chapitre 1 (voir *supra*, p. 167). Peut-on finir par apprécier une relation sexuelle qui a été initiée par la force et contre son gré, ou consentir au milieu de cet acte ? Peut-on avoir été violée et se réveiller radieuse ? Ces questions peuvent aussi bien être envisagées du point de vue normatif et cognitif que du point de vue esthétique : il s'agit aussi de savoir si l'on parvient à interpréter à partir du roman un contenu narratif vraisemblable. En effet, l'invraisemblance a un coût qu'a bien décrit Susan Suleiman : ne plus y croire, ne plus voir un personnage ou un événement que comme « un amas de dispositifs formels, utilisés (pas forcément consciemment) par un·e romancier·e biaisé·e pour transmettre ses propres préjugés<sup>152</sup> » et ne plus parvenir à faire comme si on ne les voyait pas. C'est l'expérience d'immersion dans le monde fictionnel qui est menacée.

Déclarer la séquence narrative invraisemblable, ce serait donc se priver, au moins localement, d'une partie de l'expérience esthétique. L'ellipse peut alors servir de variable d'ajustement pour trancher en faveur de l'hypothèse la plus vraisemblable quitte à majorer l'importance d'une partie du contenu textuel : il est peu vraisemblable que Scarlett ait été violée et qu'elle y ait pris du plaisir — il faut alors soit renoncer à la vraisemblance, soit conclure que ce à quoi Scarlett a pris plaisir n'est pas un viol mais autre chose. Mais pour une partie des lecteurs·rices, il n'est ni vraisemblable ni acceptable qu'une interaction initiée par la force puisse faire l'objet d'un consentement et soit donc autre chose qu'un viol, indépendamment de ce qui est dit sur l'expérience de Scarlett. Pour encore d'autres lecteurs·rices probablement, il y aura tout simplement invraisemblance, et le rapport esthétique à la fiction est modifié dans la mesure où cela suppose de se rapporter au roman sous un autre régime que celui de l'immersion fictionnelle.

Que devient la séquence lorsque les lecteurs·rices cessent d'y croire ? La réception féministe de la séquence l'interprète typiquement comme mythe sur le viol, mythe qui par définition est une croyance erronée : le regard féministe critique suspend la vraisemblance possible de cet enchaînement pour en faire un dispositif idéologique. Peut-on alors encore lui donner sens à l'intérieur du roman ? Dans la discussion « Est-ce que Rhett viole Scarlett ? », Lara apporte une solution qui consiste à contextualiser et désigner la séquence comme un procédé narratif stéréotypé dont on peut tout de même isoler l'intention de signification. L'invraisemblance du contenu littéral demeure mais ne pose alors plus autant problème puisque celui-ci est mis à distance, expliqué et dans une certaine mesure éliminé au profit de sa signification :

---

152. « Instead, I see in her a cluster of formal devices, used (not necessarily consciously) by a biased novelist to pass off his personal prejudices » (Susan SULEIMAN, « Ideological Dissent from Works of Fiction. Toward a Rhetoric of the Roman à thèse », *Neophilologus*, vol. 60, n° 2, 1976, p. 171).

Margaret Mitchell a écrit « *Autant en emporte le vent* » dans les années 1920. Avant la révolution sexuelle, on voyait le désir sexuel comme quelque chose d'immoral pour les femmes. Dans les livres écrits par des femmes avant les années 1970 où l'héroïne est violée (et a l'air d'aimer ça), il faut lire le viol comme un euphémisme pour parler du plaisir sexuel féminin. Comme l'attente de la société envers les femmes était qu'elles soient chastes et asexuelles (*non-sexual*), la scène de viol a pu devenir une brèche où pouvait s'exprimer dans un livre la sexualité du personnage. Vu qu'avec le viol le personnage féminin était forcé sans s'abandonner volontairement à la passion, elle pouvait rester innocente face au soupçon d'avoir du désir sexuel... si ça fait sens<sup>153</sup>.

Irrigué par l'analyse féministe sans en conserver l'horizon de dénonciation, le commentaire suggère qu'il faudra bien changer de procédure d'interprétation pour traiter cette scène invraisemblable, mais qu'elle reste assimilable une fois restituée dans son intention.

À l'inverse, la non-interprétation d'un viol se fait au nom de la vraisemblance de la réaction de Scarlett : « Elle est aussi heureuse et satisfaite le lendemain, ce qui semble bizarre si elle a vraiment été violée » note Betsy, comme Jeanette qui cite les pensées de Scarlett le lendemain, ajoute que « la pensée de sa prochaine rencontre avec Rhett la rend toute nerveuse et excitée » et conclut : « Ce n'est en rien la réaction d'une victime de viol ». De même, Teresa « doute que Scarlett se serait réveillée heureuse et souriante si cela avait vraiment été une agression sexuelle » et Mrsbooks remarque : « Les gens ont l'air d'avoir des définitions bizarres du viol. Si Scarlett avait été violée, je ne crois pas qu'elle aurait aimé ça. C'est moi qui débloque ? Ou alors, est-ce que les femmes aiment être violées ou quoi ? »<sup>154</sup>. Confrontées à l'interprétation de la scène comme viol, ces lectrices la rejettent donc au nom de la vraisemblance psychologique de l'histoire, et d'une conception du viol centrée sur ses conséquences psychologiques pour les victimes.

Dans les fils de discussion Goodreads, deux lectrices interviennent à plusieurs reprises pour réfuter l'interprétation de la scène comme viol. Leurs commentaires se distinguent aussi par le fait qu'elles citent toutes deux longuement le texte du roman pour justifier leur lecture. Meghan et Mrsbooks proposent toutes les deux un cadre alternatif pour interpréter la scène, en faisant appel à une expérience personnelle ou partagée qui permet d'éloigner la catégorie de viol : pour l'une, il s'agit de la catégorie « *angry sex* », pour l'autre, celle de « *rough sex* ». L'argumentation textuelle s'articule donc à un cadre d'interprétation qui

153. « Margaret Mitchell wrote "Gone With the Wind" in the 1920's. Before the sexual revolution, the idea of a woman having her a sexual appetite was seen as immoral. In books written by women before the 1970's in which the heroine is raped (and seems to enjoy it), the rape should be read as a euphemism for female sexual pleasure. Because society expected women to be chaste and non-sexual, a rape scene in a book became a literary loophole for the character to express her sexuality. Since the act of rape was forced on her rather than willingly giving herself over to passion yet remain innocent of having a sexual appetite. ...if that makes since » (GR\_viol\_1).

154. « She was also happy and contented the very next morning which seems strange if she was truly raped. » (GR\_abus\_82), « The thought of her next meeting with Rhett has her nervous and excited. This is not in any way the reaction of a rape victim. » (GR\_abus\_85), « As for the perceived rape, I doubt Scarlet would have woken up happy and smiling had it really been a sexual assault. » (GR\_abus\_13), « People seem to have strange definitions of rape to me. If Scarlet had been raped, I don't think she would have liked it. Am I the weird one here ? Or do some women like being raped or something ? » (GR\_fin\_150).



rend l'évolution de la scène vraisemblable : pour Mrsbooks, initialement Scarlett est bien terrifiée et l'interaction est contrainte au début puisque « peut-être que Scarlett ne VOULAIT pas faire l'amour, à cause de ses raisons égoïstes de tête de mule, mais ces raisons se sont vite envolées une fois qu'ils sont passés aux choses sérieuses ». Elle aussi identifie le baiser comme le moment de retournement où Scarlett « change d'avis sur le fait de coucher avec lui [...]. Elle lui fait face avec colère et passion »<sup>155</sup>. Mrsbooks précise à deux reprises qu'il est plus intéressant de discuter d'une autre question : si Scarlett n'avait pas changé d'avis, est-ce que Rhett l'aurait tout de même violée ? Pour donner du crédit à son interprétation, elle convoque son expérience personnelle :

Je pense à toutes les fois où je ne veux pas faire l'amour parce que je suis fatiguée mais mon mari si... et vice versa. Est-ce que c'est un viol parce qu'on essaie tous les deux d'exciter l'autre même si l'autre ne le veut pas vraiment ? C'est une question rhétorique... lol

Je peux comprendre que certaines personnes n'aiment pas l'idée d'une sexualité brutale, ou l'idée d'être dominées. Du coup si c'est ce qu'il se passe, elles se sentent tout de suite mal à l'aise. Mais je me tourne vers l'héroïne. Elle ne pense pas que c'était un viol. Je pense que c'est un bon indice que ça n'en était pas un.

Mais bien sûr, moi je fais partie de ces personnes qui aiment bien quand c'est brutal avec un-e partenaire qui domine au lit. Et apparemment c'est aussi ce qu'aime Scarlett. Je ne vais pas lui reprocher...<sup>156</sup>

Ici le rapport personnel à la sexualité amorce une identification à Scarlett qui permet de distinguer le viol du plaisir pris à la domination, y compris lorsque l'interaction n'est pas souhaitée initialement. Meghan, de son côté, retient davantage le contexte d'agressivité mutuelle qui conduit au rapport sexuel :

Tout ce truc où il emporte Scarlett au lit, si on interprète en lisant le texte de près, ça n'a rien de terrible. Il n'y a rien dans le texte qui indique que Scarlett ne participait pas volontairement à l'acte dont il est question et le peu dont on parle elle l'a apprécié (personne sur ce fil n'a jamais testé le sexe en étant en colère contre l'autre (*had angry sex*)?) D'une façon ou d'une autre, le fait que Rhett soit un peu plus agressif lui fait ouvrir les yeux et prendre conscience que leur relation n'est pas juste un jeu pour lui, elle se rend enfin compte qu'il l'aime et qu'il la veut. [...] Scarlett avait besoin de quelqu'un qui soit aussi fort qu'elle. Les deux autres hommes qu'elle a épousés étaient de petits lèches-bottes faiblarde. Elle trouve ce qu'elle ne savait même pas qu'elle cherchait<sup>157</sup>.

155. « She may not have WANTED to have sex for her own selfish head strong reasons, but those reasons quickly fled after they started getting into it » (GR\_abus\_77), « She changes her mind about sleeping with him and it sounds like it's directly during that first kiss. She meets him head on with anger and passion. » (GR\_fin\_154).

156. « I can think of all the times that I don't want to have sex because I'm tired but my husband does...or vice versa. Is it rape because both of us try to get the other going even though the other doesn't really want to? That's a rhetorical question...lol I can get and understand that some people don't like the idea of rough sex, or being dominated. So if they see that it's happened, they immediately feel uncomfortable. However I look at the leading Lady. She didn't think it was rape. I would think that's a good sign that it wasn't. But then again, I'm one of those who like it rough and I like a dominate bed partner. And it sounds like Scarlet likes it that way too. I don't hold that against her.... » (GR\_fin\_154).

157. « The whole sweeping Scarlett up and carrying her to bed thing shouldn't be interpreted as a bad thing if the reader is thorough with the text. There wasn't anything in the text to indicate that Scarlett was not a willing participant in the act what was described in the little that was written about she enjoyed herself

On retrouve la référence à l'expérience intime de rapports sexuels mêlés d'hostilité pour donner sens à la coexistence du plaisir et d'une agressivité qu'il faudrait pourtant distinguer du viol. La référence au *angry sex* interpelle les autres lecteurs·rices : pour Meghan, posséder cette expérience intime commune devrait rendre l'interprétation de la scène évidente et ne pas en avoir fait l'expérience expliquerait peut-être les confusions des autres lecteurs·rices. Elle construit en même temps une objection textuelle fondée sur l'absence d'éléments venant soutenir l'hypothèse du caractère contraint du rapport sexuel pour Scarlett : on voit que cela suppose soit de ne pas interpréter le moment dans l'escalier comme contraint (seulement comme une dispute), soit de l'exclure et de le distinguer de l'interaction à caractériser, rejetée alors dans l'ellipse. L'interprétation ici prend sens à l'échelle du roman et de l'évolution de la relation, retrouve son statut de tournant pour le personnage, de révélation de la passion de Rhett à l'intérieur de l'intrigue sentimentale.

L'expérience positive de rapports sexuels où la domination et l'agressivité ont une place détermine-t-elle alors l'interprétation de cette scène ? Le commentaire d'Yvette montre une tension intéressante :

j'ai jeté un œil au texte lui-même. Si ne pas vouloir respecter un « NON » est un viol (et bien sûr que c'est ce que c'est)... alors oui, ça commence comme un viol. Mais si on continue à lire, il y a de la joie, un frisson, de l'excitation, de la passion, un ravissement et une extase aussi du côté de Scarlett. On parle du fait qu'elle a été utilisée, avec brutalité pendant une nuit sauvage et folle mais aussi du fait qu'elle s'en délecte. Alors, c'est un viol ou une conquête ? Je sais ce que c'est de faire un câlin pour se réconcilier, mais ça ne m'est jamais arrivé en plein milieu d'une dispute, donc je n'arrive pas à décider. Je préfère prendre les personnages au mot et dire « non »<sup>158</sup>.

On voit que la difficulté de lecture, dans ce commentaire, se situe plus particulièrement dans la temporalité du glissement d'une situation hostile à une relation positive, trop ramassée pour Rhett et Scarlett pour faire écho à l'expérience personnelle de la lectrice, qui convoque *a priori* ici son expérience sexuelle et sentimentale. La tension est alors claire entre les implications normatives qui incitent à caractériser la scène comme viol (sans quoi il faudrait renoncer à sa définition) et le sentiment qu'en l'absence de connaissance empirique permettant un jugement plus précis, on peut choisir d'accepter l'invraisemblance comme une norme interne au récit et à ses personnages : pour préserver le monde fictionnel, Yvette choisit sciemment de postuler un monde où il est possible de passer brutalement

---

(nobody on this thread has ever had angry sex?). By Rhett being more of the aggressor he somehow opened her eyes and made her realize that that relationship wasn't a game to him, she finally realized that he did love her and wanted her [...] Scarlett needed someone as strong as she was. The other two men she married were weak little boot lickers. She got what she didn't even know she was looking for. » (GR\_abus\_45).

158. « I took a look at the text itself. If not wanting to take NO for an answer, is rape (which of course it is) ... then yes, it started out as rape. But if you read on, there is joy, thrill, excitement and passion, rapture and ecstasy on Scarlett's side as well. There is talk of being used, brutally during the wild mad night but also of her glorying in it. So, is it rape or conquest? Having kissed and made up in my life but never in the midst of a fight or argument myself, I cannot decide. I prefer to take the characters' word for it and say "no". » (GR\_viol\_4).

de la violence à la réciprocité sexuelle et s'en remet à l'évaluation de Scarlett.

---

Pour une partie de ses lecteurs·rices et spectateurs·rices, l'immersion fictionnelle dans les scènes sexuelles d'*Autant en emporte le vent* crée une expérience romantique et érotique à laquelle les sensations et les émotions de Scarlett servent de relais dans le roman, et qui est, dans le film, peut-être davantage fondée sur l'intensité du désir de Rhett (que l'agressivité sexuelle de celui-ci permet d'inférer). Dans cette perspective, il est pourtant crucial que Scarlett éprouve de l'excitation et du plaisir, sans que les interprètes n'y voient d'incompatibilité avec la force exercée. Lorsqu'il est possible d'attribuer un genre aux spectateurs·rices ou lecteurs·rices, on voit aussi qu'il s'agit plutôt d'une réception féminine, d'ailleurs susceptible d'être stigmatisée sur ce motif.

D'autres affects ou évaluations gravitent autour de cette expérience en s'y superposant en partie seulement : le rire face au plaisir mécanique de Scarlett pour plusieurs des scènes du film par exemple, mais aussi une série de discours qui attribuent une valeur exemplaire aux interactions. On entrevoit alors la centralité des normes érotiques et de l'agressivité sexuelle dans la construction normative de la virilité.

Ces normes sont pourtant en concurrence avec d'autres : dans le monde fictionnel d'*Autant en emporte le vent* d'abord, où cette virilité désirable s'oppose aux normes de bonne conduite des *gentlemen* sudistes ; dans l'espace de la réception contemporaine ensuite vis-à-vis de normes érotiques qui proscrivent la coercition sexuelle. Parfois convoquées pour être dénigrées, ces normes conduisent une autre partie des spectateurs·rices et des lecteurs·rices à placer les actions fictionnelles de Rhett dans le champ des violences sexuelles. L'observation des conflits qui se nouent montre que l'enjeu dépasse largement *Autant en emporte le vent* : autour de l'œuvre s'affrontent des positions aussi diamétralement opposées que la défense d'une législation fondée sur un consentement positif ou la négation de l'existence du viol conjugal — la frontière entre le partage de réceptions d'une œuvre de fiction et l'affrontement politique n'est jamais étanche.

Le conflit interprétatif ou politique ouvert ne doit pourtant pas masquer des conflits plus internalisés : ceux des lecteurs·rices et spectateurs·rices pris entre d'une part la fermeté de normes érotiques qui les font condamner la coercition (et produisent des affects ajustés à cette condamnation) et douter du plaisir de Scarlett à être violée, et d'autre part la recherche d'une expérience esthétique la plus satisfaisante possible. Les possibilités restent multiples (isoler les fragments qui posent problème, contextualiser, attribuer au monde fictionnel un fonctionnement spécifique, remplacer le sens littéral par une signification plus cohérente, ajuster son horizon d'attente générique, investir l'ellipse...) mais la tension demeure.

---

# Conclusion

---

## 1. À l'épreuve des réceptions réelles

Au terme de ce travail, j'espère avoir fait clairement apparaître l'intérêt pour la théorie — et pour une critique sensible à la question des effets — de se confronter plus systématiquement à une variété de réceptions effectives pour éprouver ses hypothèses et en construire de nouvelles.

Cela vaut tout d'abord pour la théorie de la lecture qui vise directement l'activité interprétative, mais l'a trop souvent fait d'une façon excessivement spéculative. C'est aussi vrai pour une théorie du récit qui a largement intégré les acquis épistémologiques de la théorie de la lecture : la théorie narrative formule aujourd'hui ses questions dans des termes suffisamment constructionnistes pour qu'on ne puisse se contenter d'une analyse textuelle des récits, qu'ils soient littéraires ou cinématographiques. Dès lors qu'on envisage le récit de fiction comme une construction mentale produite dans l'interaction avec le texte, comment se passer de traces de cette construction ?

Le dialogue avec les traces de réceptions effectives ne signe pourtant pas la mort ni de la spéculation théorique ni de l'analyse textuelle pour penser les effets. Tout d'abord, la théorie propose en effet des outils pour donner sens à ces traces de réception, pour les analyser et comprendre ce qui s'y joue : la théorie contribue à construire ces traces en matériau analysable. De plus, les sources que l'on peut construire sur la réception d'une œuvre sont inévitablement lacunaires : l'expérience de réception reste insaisissable dans son immédiateté, et ce sont bien des discours qui nous permettent de la saisir indirectement. Ce

ne sont ni toutes les expériences ni tous les aspects de l'expérience de réception qui laissent des traces. Les interprètes parlent enfin des œuvres, parfois de façon très approfondie, mais sans ramener leur discours à tel passage ou tels mots d'un roman ou d'un film : dès lors, l'articulation entre l'analyse textuelle et les discours de réception n'est aucunement transparent, mais résulte d'une démarche non seulement d'interprétation du texte narratif mais aussi d'interprétation de ces discours de la part du chercheur ou de la chercheuse. Une démarche empirique fondée sur des traces de réceptions effectives ne doit donc pas faire naître une nouvelle illusion positiviste ni se développer contre la théorie. Elle doit plutôt en prolonger les acquis épistémologiques et expliciter ses propres limites. La démarche empirique ne peut pas tout saisir de la réception, tant la quantité et la qualité des traces de réception varient en fonction des œuvres, des interprètes, des époques, des lieux.

Mais si ces traces sont si éparpillées et hétérogènes, pourquoi ne pas s'en remettre à sa propre expérience, à laquelle on pourrait accéder directement par introspection ? Toute utile qu'elle soit à la réflexion théorique, une telle démarche présente un risque : que la réception personnelle confirme les hypothèses produites sur les effets des textes et qu'on s'en tienne là. On n'aura alors pas besoin de s'interroger sur la façon dont ces textes peuvent fonder d'autres expériences et d'autres interprétations. Parfois pourtant, cet appui sur l'expérience personnelle prend une dimension plus dialogique : la réception concurrente d'un-e proche, la transformation de sa propre expérience, une expérience pédagogique mettant en évidence une variété d'interprétations ou le dialogue avec la critique peuvent réintroduire la variation interprétative dans l'analyse. Or si l'anecdote ramène aussitôt vers l'analyse textuelle, ne perd-on pas l'occasion d'approfondir des intuitions précieuses par une étude plus ample de traces de réceptions afin de faire apparaître plus finement convergences et divergences ?

Face à l'impossibilité d'une étude systématique et exhaustive de la réception, j'ai montré l'intérêt de varier les types de traces de réception, de circuler entre réception profane et réception professionnelle, entre espaces médiatiques, militants, numériques et universitaires. Pour les œuvres du corpus, tous les coups de sonde n'étaient pas fructueux, ce qui explique des déséquilibres dans l'analyse de leurs réceptions respectives des œuvres (alors que l'analyse textuelle aurait permis une symétrie stricte). Cependant, ils ont montré qu'une démarche d'analyse des procédures interprétatives, qui en identifie les présupposés, était possible et pertinente aussi bien pour les réceptions professionnelles que profanes.

Dans le même temps, certains phénomènes n'apparaissaient que dans certains espaces et seraient restés invisibles si on ne les avait pas explorés. Pour n'en prendre qu'un exemple, l'enquête d'Helen Taylor par questionnaire auprès de lectrices-spectatrices d'*Autant en emporte le vent* montrait à la fin des années 1980 que la scène de l'escalier suscitait une réception clivée et ambivalente. L'étude établissait qu'une partie du public féminin, plutôt les générations les plus anciennes, n'y voyait pas un viol et demeurait attachée à cette scène

et aux plaisirs qu'elle procure. Dialoguant avec la critique professionnelle, Taylor contestait également l'interprétation féministe qui ramenait cette scène au mythe « les femmes désirent être violées »<sup>159</sup>. Dans le chapitre 7, le corpus YouTube recueilli pour mon travail a d'abord simplement confirmé que les plaisirs romantiques et érotiques liés à cette scène étaient toujours là une génération plus tard (sans permettre pour autant de confirmer l'ensemble des hypothèses produites par une analyse textuelle sur les fonctionnement de ces effets). Il a aussi permis d'établir — ce qu'aucun des corpus liés à *Autant en emporte le vent* analysés dans les chapitres antérieurs n'avait mis en évidence — qu'il existe bien une réception qui érige cette scène en exemple de ce que doit être, d'une façon générale, un bon comportement sexuel pour un homme. Si on ne retrouve pas littéralement l'énoncé du mythe que les féministes postulaient être transmis par *Autant en emporte le vent*, on doit bien reconnaître que la traduction d'une séquence narrative fictionnelle en croyance ou en norme sur les interactions hétérosexuelles correspond bien à la réception réelle d'une partie des spectateurs·rices de cette scène.

Le recueil puis l'étude de réceptions effectives variées doit mettre à l'épreuve les hypothèses générales formulées seulement à partir d'une analyse textuelle, même quand celle-ci est étayée par l'expérience personnelle de réception. Reprenons l'exemple du texte très réflexif de Laure Murat sur sa réception de *Blow up*, qu'elle tente d'élucider en interrogeant ses amies féministes :

Comment se fait-il que j'avais gardé un souvenir visuel très précis de la lutte sur papier violet, sans me rappeler qu'il s'agissait, tout bonnement, d'un viol ? Comment avais-je pu effacer toutes ces violences et ne garder en tête que des formes sans contenu ? J'ai fait un petit sondage autour de moi et j'ai interrogé des amies féministes qui ont, contrairement à moi, une excellente mémoire combinée à une grande culture visuelle. Même confusion, mêmes absences, avec des variantes, même flou général. *Pourquoi ? La réponse est contenue dans le film : l'esthétisme.* La perfection formelle de *Blow Up* écrase et étouffe le scandale qu'il recèle. La fétichisation du beau efface l'horreur.

La réponse fournie par l'analyse textuelle a sa cohérence et permet une opposition très claire entre contenu et forme, entre éthique et esthétique, et certainement entre une lourde tradition cinéophile qui a inscrit Antonioni dans son panthéon d'inventeurs de formes et la nouvelle posture critique proposée dans la tribune. Et certes, il s'agit d'une hypothèse tout à fait recevable pour expliquer la non-perception du contenu narratif pour un groupe de femmes féministes et cinéphiles de la génération de l'entourage de Laure Murat. Mais que se passe-t-il lorsqu'on ajoute dans le paysage un nouveau coup de sonde et que l'on regarde, par exemple, du côté de la réception du film par la critique journalistique francophone au moment de sa sortie ? Le contenu est-il unanimement ignoré au profit de la beauté de la forme ? Loin s'en faut. Une telle rupture n'existe tout simplement pas. Ce qui donne sens à la scène, c'est son érotisme plaisant :

159. Helen TAYLOR, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989, p. 132.

Un monde où la femme a conquis sa liberté érotique et entraîné par là même une sexualisation plus ou moins accusée de la société dans son ensemble. J'aimerais signaler, dans le traitement antonionien des joies d'Éros, une scène délicieuse où Thomas, étendu sur une immense tenture de papier mauve froissé, oublie pour quelques instants la photographie et la mort en la gloussante compagnie de deux appétissantes donzelles. Un petit chef d'œuvre de marivaudage moderne<sup>160</sup> !

Laure Murat n'est d'ailleurs pas la seule à avoir rapproché l'expérience du visionnage du film de la perception changeante du cadavre par le photographe de *Blow up* : Georges Sadoul fait de même à propos du sexe d'une des mannequins, qu'il dit avoir aperçu lors de la projection à Cannes, mais qui disparaît lors d'un deuxième visionnage à Paris (signe d'une version censurée), puis réapparaît lors d'un troisième visionnage mais cette fois pour l'autre mannequin<sup>161</sup>. En 1967, ce qui donne sens à la scène esthétiquement, c'est d'abord la transgression que constitue cet érotisme vis-à-vis des normes de représentation de la sexualité au cinéma<sup>162</sup>. La scène n'est pas sans contenu : elle est simplement prise, par son contenu même, entre des normes concurrentes qui ne sont pas encore l'opposition du sexisme et du féminisme, de la violence sexuelle et du consentement, mais l'opposition entre une sexualité ludique, libérée et joyeuse d'un côté et « les ligues de vertu », « toujours promptes à l'indignation<sup>163</sup> » de l'autre.

L'appui sur des traces de réceptions effectives multiples est donc un appui indispensable pour mettre à l'épreuve nos intuitions explicatives — par exemple l'idée que tel ou tel événement n'était pas considéré comme un viol au moment de sa première réception, ou bien qu'une telle caractérisation n'était pas envisageable « avant #metoo ». Si la matière empirique n'apporte pas toutes les réponses, elle permet souvent de sortir de l'intuition et des *a priori*.

Enfin, la méthode adoptée a l'avantage de montrer à la fois qu'en matière de réception, l'originalité n'est pas la règle, et que le caractère partagé des interprétations n'exclut pas la coexistence d'interprétations concurrentes et incompatibles. Il y a, de surcroît, une récurrence saisissante des affects exprimés, affects qui pourtant se répartissent autour de lignes de rupture : vouloir saisir la dimension affective de la réception ne conduit pas à absolutiser l'individu mais au contraire à affirmer la dimension sociale et partageable de ces affects.

---

160. Henri-Charles TAUXE, « Blow-up », *Les Études*, août 1967. Précisons que dans sa critique, Tauxe évoque un photographe « violé par les femmes qu'il exaspère et rend folles, [qui] ne peut jouir de la vie qu'en la fixant dans son 24 x 36 », sans rattacher explicitement cette mention à la scène des deux mannequins. Un autre critique parle de la « séquence des deux minettes », déjà « fameux[e] », qui rompt le suspense de l'intrigue criminelle car « Antonioni sent bien qu'alors son film risque de ressembler à cent autres, et il s'empresse de faire intervenir ses cover-girls et leurs jeux d'un érotisme corrigé par l'humour » (Georges CHARENSOL, « Blow up », *Les Nouvelles littéraires*, juin 1967).

161. Georges SADOUL, « Que tombent ces vagues de brique », *Les Lettres françaises*, 8 juin 1967.

162. En 1974, la transgression s'est déplacée : c'est désormais, pour Georges-Arthur Goldschmidt qui « revoit » *Blow up* et l'interprète au prisme du surréalisme, l'érotisme lui-même qui est transgressé dans une scène « engloutie par le bruit de plus en plus insupportable du papier froissé » (Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, « Revoir "Blow up" », *Combat*, 18 juin 1974).

163. « Un trop curieux photographe », *Paris Presse*, 1967.

Mettre en évidence ces convergences n'empêche pas, pourtant, de re-singulariser les discours qui partagent un même point de départ pour déployer la complexité interne d'une option interprétative : autour d'une même position interprétative, par exemple sur la caractérisation de l'action narrative comme viol, s'articule toute une série de choix interprétatifs qui peuvent à nouveau diverger. Le choix d'une méthodologie qualitative plutôt que quantitative permet précisément de faire apparaître toutes ces petites disjonctions en les donnant à lire dans le corpus de réception : une phrase comprise différemment, une ellipse structurée en deux temps plutôt qu'un, une assertion attribuée au personnage plutôt qu'au récit, une action du personnage rejetée dans un script idéologique critiqué plutôt qu'intégré dans une cohérence narrative qui maintient l'adhésion à la fiction, un plaisir pris au récit qui se maintient ou qui au contraire n'arrive à négocier l'élément discordant.

## 2. La violence sexuelle, au-delà de la fiction

Si l'on en vient maintenant plus précisément à l'objet de recherche de la thèse, le choix d'étudier l'interprétation ou non de violences sexuelles dans un récit de fiction m'amène à mettre à distance deux postures également insatisfaisantes.

Tout d'abord, j'ai pu montrer que la simple idée d'une évolution des sensibilités qui ferait passer d'une perception à une autre était insatisfaisante, puisque la divergence interprétative se manifeste bien en synchronie. Cela n'invalide pas l'idée d'une évolution : en effet, il est possible que l'interprétation majoritaire se déplace progressivement dans certains cas. Cependant, les différents cas parcourus dans cette thèse incitent à la prudence face à cette forme de téléologie qui évite finalement de penser le conflit.

Une autre posture qu'il faut refuser consiste à reconnaître la permanence de divergences mais à fétichiser indistinctement cette multiplicité interprétative. Cette posture suppose soit de nier les normes érotiques qui sous-tendent en partie ces interprétations, soit d'assumer un relativisme qui me semble problématique.

L'interprétation ou non de violences sexuelles dans la fiction a en effet bien fait apparaître des divergences idéologiques, politiques et normatives. Ces désaccords engagent des positions parfois profondément incompatibles sur ce qui constitue ou non une violence sexuelle, sur ce qui est moralement acceptable ou non en matière de comportement sexuel, mais aussi sur la responsabilité attribuée à la victime. Dans certains cas, l'objet du désaccord est très évident, par exemple lorsque des spectateurs de la scène de l'escalier d'*Autant en emporte le vent* nient le droit d'une épouse à refuser un rapport sexuel à son mari (voir p. 541). Dans d'autres cas, il engage des positions moins facilement formalisables, mais en réalité tout aussi cruciales pour la définition concrète des violences sexuelles quand on examine ce qui est interprété comme coercition ou comme non-consentement. C'est là qu'on voit par



exemple perdurer, pour une partie des interprètes, une attente de résistance physique forte et continue tandis que de simples refus verbaux ne suffisent pas à caractériser la violence sexuelle. De même, tout le monde n'interprète pas un degré modéré de violence physique au début de l'interaction comme contraignant vis-à-vis du rapport sexuel qui a lieu ensuite : une partie des interprètes circonscrivent cette violence dans un temps séparé, sans exclure un consentement ultérieur pour le rapport sexuel lui-même, ou bien la conçoivent comme une composante d'une sexualité particulière dont il ne faut pas plus juger que des goûts et des couleurs. L'irruption du plaisir, de sentiments amoureux ou la poursuite de la relation après l'épisode interprété, de la même façon, sont autant de paramètres cruciaux pour inférer une forme de consentement plutôt qu'un viol à partir des éléments disponibles, plus ou moins détaillés.

Les cas observés dans des récits de fiction ne polarisent donc pas la réception entre une définition particulièrement progressiste ou radicale du viol (qui jugerait par exemple qu'en l'absence de manifestation claire du consentement, il y a viol) et une définition plus consensuelle de type « non c'est non », parfois jugée peu ambitieuse par le mouvement féministe. L'enjeu réside plutôt dans l'interprétation d'une situation ou d'actions coercitives d'un côté, l'interprétation d'un non-consentement manifesté de l'autre : qu'est-ce qui compte comme coercition, qu'est-ce qui compte comme « non » pour caractériser le viol ? L'étude des résumés Wikipédia, qui ont tous moins de vingt ans, a bien montré qu'un tel consensus reste à construire. Le mouvement féministe, en revanche, a contribué à diffuser une vigilance face à certains arguments et raisonnements, reçus avec une méfiance particulière (par exemple, « ce n'est pas parce qu'elle reste que / qu'elle consent plus tard que... »). De la même façon, les conceptions les plus progressistes du consentement reposent sur un travail interprétatif élaboré qui a surtout la particularité de donner la priorité à ce qui dénote coercition et non-consentement en cas d'éléments apparemment contradictoires, au lieu de chercher ce qui pourrait marquer le consentement malgré la coercition ou le refus par exemple.

Si un tel bilan est possible, c'est parce que l'interprétation du récit de fiction mobilise en partie des procédures et des cadres d'interprétation communs avec ceux que nous utilisons pour interpréter notre monde. Dans le corpus étudié, rares étaient les interprètes qui défendaient l'idée d'un monde de fiction bien distinct où nos catégories courantes et nos savoirs seraient peu pertinents, lorsqu'il s'agit d'appréhender les interactions sexuelles. Tout au plus envisage-t-on par exemple ponctuellement que la violence d'interactions sexuelles entre robots humanoïdes ne peut être appréhendée par le biais des catégories applicables aux interactions entre êtres humains. Cette proposition n'est pas nouvelle pour la théorie de la lecture et la théorie narrative, mais dans la lignée des théories narratives postclassiques, on lui a donné ici toute sa force. Cela passait par un travail, nourri respectivement par les propositions de Bertrand Gervais et d'Alan Palmer, pour préciser la façon dont des

actions étaient reliées à l'intérieur de scripts, rassemblées autour d'une action générique, mais aussi intégrées dans un continuum pensée-action qui consiste à interpréter les états mentaux des personnages de fiction pour motiver leurs actions et restituer leur univers de choix.

Ainsi, plutôt que de me demander si la fiction reflète le monde social ou si elle a, au contraire, le pouvoir de modeler nos conduites par les représentations qu'elle propose, je suis repartie d'un trait que partagent le *storyworld* fictionnel et la réalité sociale : la nécessité d'être interprétés pour recevoir un sens. En cela, l'idée d'Iser qu'un récit de fiction, par son indétermination, appelle l'interprétation ne tient que si l'on ne l'oppose pas en cela au monde social. La question de la fiction comme reflet du monde comme celle du pouvoir de la fiction à modifier notre réalité ne peuvent donc se poser qu'en intégrant cette médiation des procédures interprétatives et des cadres interprétatifs que constituent, pour notre objet d'étude, les catégories de viol, de consentement ou de coercition.

Une fois reconnue cette portée du geste interprétatif, une fois établi que l'interprétation de la fiction engage des catégories du réel, il faut prendre en compte les spécificités de l'interprétation d'un récit de fiction.

### 3. Le propre du viol de fiction

Les corpus de réception m'ont permis de construire trois grandes orientations pour penser la spécificité de la réception du récit de fiction.

Tout d'abord, le fait de mobiliser, pour construire l'univers de fiction, des procédures interprétatives analogues à celles que nous mobilisons pour modéliser la réalité a un corollaire : l'expérience de l'immersion fictionnelle est fragilisée dès lors que ne parvenons pas à créer un modèle d'univers fictionnel doté d'une cohérence et d'une causalité internes convaincantes.

En même temps que nous construisons un *storyworld* fictionnel, nous savons que le récit est un artefact culturel qui fait partie du monde réel. Nous nous représentons ce récit comme le produit de l'activité d'une figure auctoriale, à destination d'un public dont nous faisons partie. Nous pouvons alors nous faire des hypothèses sur ce que nous sommes « censé-es » faire face au texte, hypothèses dont la réponse peut tout à fait ne pas être alignée avec ce que nous en faisons vraiment. Dans cette perspective, le récit apparaît comme un objet signifiant au-delà de son contenu diégétique. Ce niveau de rapport au texte, que j'ai désigné comme « lecture rhétorique », vise un autre type de cohérence que la seule cohérence narrative des événements du *storyworld* dans l'examen des liaisons textuelles : la cohérence d'un thème ou d'un problème par exemple, ou d'un positionnement idéologique ou axiologique « de l'œuvre » ou « de l'auteur-riche ».

Enfin, nous ne recevons pas uniquement l'intrigue selon un principe de logique de l'action issu de notre connaissance du monde : celle-ci vient rencontrer des configurations esthétiques pré-déterminées, en particulier autour d'un horizon d'attente générique. Ce dernier aspect est particulièrement important dans notre rapport axiologique et affectif à l'action. La construction cognitive du *storyworld* coexiste avec une composante plus appréciative où nous ne sommes généralement pas indifférent-es à ce qui arrive aux personnages, et ces pré-déterminations esthétiques sont notamment une façon de structurer conventionnellement cet engagement. Là aussi, il faut distinguer ce qui caractérise effectivement notre expérience de notre capacité à faire des hypothèses sur l'intention esthétique du récit.

Or les violences sexuelles ont à cet égard deux spécificités. Premièrement, puisque leur définition est mouvante, on multiplie les possibilités de construction de *storyworlds* divergents alors qu'il n'a jamais été question que l'action « aller au restaurant » soulève autant de difficulté. Deuxièmement, on a là une catégorie d'action qui engage des jugements axiologiques et des affects *a priori* très marqués, propriété qu'elle partage d'ailleurs avec les catégories alternatives que l'on rencontre (séduire, faire l'amour, coucher avec quelqu'un...). Dès lors, on voit bien l'impossibilité de séparer strictement l'enjeu de la catégorisation de l'action des autres aspects de la réception. Au-delà de la seule divergence de catégorisation de l'action narrative fictionnelle, interpréter des violences sexuelles n'est pas compatible avec toutes les significations, avec tous les positionnements axiologiques, avec tous les affects esthétiques.

C'est pourquoi on en reste rarement à une simple divergence de catégorisation : la divergence de lecture diégétique va être redoublée par des divergences d'expérience esthétique, d'évaluation axiologique, de constructions des significations transversales ou d'hypothèses sur l'intention de l'auteur-riche. Mais une décision de catégorisation ne conduit pas à configurer tous ces aspects liés d'une unique façon pour autant, et cela pour une raison très simple : l'enjeu est le plus souvent d'intégrer un événement ponctuel à l'intérieur du récit dans son ensemble, récit sur lequel on a déjà produit des hypothèses de sens, des affects, un éventuel cadrage générique. La construction du sens d'un épisode ouvre donc en réalité un ensemble de solutions potentielles variées, quoique souvent récurrentes dans le corpus.

Interpréter des violences sexuelles, c'est parfois introduire un vrai problème dans sa propre expérience de réception, dès lors que l'épisode de violence sexuelle ne trouve plus de cadre d'interprétation cohérent. On l'a principalement montré avec l'exemple de *Garçon d'honneur* où le problème pouvait se décliner à plusieurs niveaux : problème de vraisemblance du dénouement, problème de discordance idéologique avec les normes attribuées à l'œuvre ou à l'auteur reçu, problème d'équilibre esthétique par décalage avec la comédie ou surcroît de noirceur vis-à-vis des autres éléments dysphoriques du film. Pour *Autant en emporte le vent* aussi (le roman comme le film), interpréter un viol introduit dorénavant

un problème : ou bien la réaction de Scarlett au lendemain paraît incohérente avec une telle interprétation (lecture diégétique), ou bien l'enchaînement narratif semble idéologiquement inacceptable (lecture rhétorique), ou bien l'interprétation de la violence sexuelle bloque l'érotisation de la scène au niveau esthétique — même s'il est possible que qualifier l'épisode de viol n'ait pas toujours entraîné de telles difficultés. Dans les corpus de réception étudiés, on a aussi vu, pour *Garçon d'honneur* comme *Autant en emporte le vent*, quelques exceptions à ce tableau.

La difficulté de réception créée a souvent conduit les interprètes à pratiquer un mode d'interprétation assez paradoxal, scindé entre leur propre réception et la reconstruction d'une réception où cette difficulté serait absente. Il s'agit d'une lecture rhétorique caractérisée par l'absence d'alignement entre la réception de l'interprète et celle qu'il ou elle estime que le récit « appelle », demande à son Lecteur modèle. Deux mécanismes au moins peuvent être à l'œuvre :

1. le sentiment de buter sur un dysfonctionnement et la capacité à imaginer une réception qui gagnerait en cohérence : « si je lisais ces actions comme une nuit passionnée, comme une interaction consentie, si je ne jugeais pas cela si grave, si des personnages en disaient ouvertement la gravité ensuite... alors tout cela serait plus cohérent avec le reste du récit et plus satisfaisant pour mon expérience esthétique. Par conséquent, la façon dont le récit “représente”, “traite” la violence sexuelle a telle et telle caractéristique critiquable. »
2. l'identification de scripts idéologiques pré-définis auxquels l'interprète n'adhère pas mais qui va déterminer la lecture. On a croisé à de nombreuses reprises la mobilisation par les interprètes d'un script à critiquer, qui les aide à construire dans le *storyworld* deux éléments successifs : l'agression sexuelle ou le viol d'abord, puis une manifestation de plaisir ou une réaction positive au viol de la part du personnage violé. Ce script circonscrit l'incohérence, en fait un « un pur objet d'analyse ». On a là un mécanisme très différent des procédures inférentielles de la lecture diégétique, où le deuxième élément tendrait plutôt à remettre en cause la caractérisation de l'action comme viol.

Certes, déchiffrer une intention de sens sans pouvoir soi-même construire ce sens dans la fiction, c'est peut-être perdre une partie de l'expérience. Toutefois, dans le cas d'épisodes localisés, cela peut être aussi une rationalisation ponctuelle qui arrache en partie le fragment à l'immersion fictionnelle, mais qui permet justement de poursuivre sa lecture. Le choix n'est pas donc pas nécessairement d'« interrompre sa lecture ou choisir de considérer le roman comme un pur objet d'analyse<sup>164</sup> » — ou le film — mais souvent d'isoler un fragment pour conserver la cohérence du reste de l'expérience.

164. Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 126.

Difficilement dispensable pour *Autant en emporte le vent* où l'euphorie de Scarlett est un point fixe de l'interprétation, on a aussi croisé ce mode d'interprétation à propos de *Blade Runner*, de *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête* ou dans de rares cas à propos des *Liaisons dangereuses*. Toutefois, pour chacun de ces trois derniers cas, on a pu voir que d'autres interprètes lisaient aussi un viol mais interprétaient autrement l'attitude du personnage féminin. N'interprétant pas de réaction positive de la part de la victime, il ne leur était alors pas nécessaire de mettre à distance ou de condamner le positionnement idéologique de l'œuvre ou de son auteur reçu.

En effet, la majorité des œuvres du corpus font coexister en réception deux pôles interprétatifs qui avaient chacun construit une lecture d'emblée suffisamment cohérente pour que les interprètes ne doutent pas que cette lecture soit tout simplement celle programmée par l'œuvre ou l'auteur·rice. Interpréter ou non des violences sexuelles change alors quelque chose (voire beaucoup de choses), mais aucune des options ne crée de difficulté persistante pour les interprètes.

C'est ce qu'on observe pour la plus grande partie des interprètes des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, ou dans l'ensemble pour *Tess d'Urberville*. La spécificité de la réception du roman de Hardy est que demeure pour toute une partie de la critique le choix fort de ne pas trancher dans la mesure où la lecture d'une séduction *et* la lecture d'un viol possèdent une rentabilité interprétative propre, même s'il y a de petites difficultés à la marge. On voit aussi coexister, ou plutôt s'affronter, des cohérences concurrentes pour *Lolita* (ce qui suppose parfois en revanche de rejeter du côté de l'adaptation de Kubrick le conflit avec une intention auctoriale condamnable pour mieux célébrer la justesse de Nabokov dans le roman). Enfin, avec *Disgrâce*, si l'on exclut l'ambiguïté de l'analyse de l'ANC, ce sont deux J. M. Coetzee idéologiquement très dissemblables qui apparaissent en fonction des interprétations. Cependant, la charnière ne se situe pas strictement dans la caractérisation d'un viol dans ce cas, mais davantage dans la reconnaissance d'un préjudice politiquement significatif fait à Mélanie.

Ces quatre exemples romanesques m'ont permis de montrer que ces positions interprétatives divergentes passaient par ou aboutissaient à des analyses différenciées de la forme narrative. Plutôt qu'une détermination de l'interprétation par la forme narrative, il faut penser la façon dont une position interprétative sert de cadre pour construire un dispositif narratif comme l'ellipse, ou pour négocier l'intégration au *storyworld* de propositions attribuables aux personnages. Cependant, on a vu aussi que c'était à petite échelle qu'il fallait observer et décrire ces bifurcations de l'interprétation. Le travail sur des discours de réception profanes incite à y prêter attention à ces opérations au-delà de l'interprétation professionnelle : quand un résumé de Wikipédia reprend presque mot pour mot une phrase d'Humbert Humbert, c'est bien le signe que les détails ont leur importance pour construire

le *storyworld*.

Pour comprendre comment sont interprétées ou non des violences sexuelles dans un récit de fiction, on ne peut donc ignorer le fait qu'il s'agit d'un récit de fiction : toute complexe que puisse être l'interprétation d'une interaction réelle, il n'y aura jamais à donner un sens au thème langoureux de saxophone qui en accompagne l'aboutissement comme dans *Blade Runner*. Mais ces spécificités ne peuvent, en retour, effacer la portée des raisonnements à l'œuvre lorsque des interprètes cherchent à construire, même pour une fiction, le sens de cette interaction. À travers l'étude des réceptions effectives, l'important est moins de savoir ce qu'il en est *vraiment* — la question a-t-elle même un sens? — que de savoir ce que les lecteurs·rices et spectateurs·rices ont mis en jeu.



---

# Annexe

---

## 1. Corpus Wikipédia

### *Les Liaisons Dangereuses* (Choderlos de Laclos, 1782)

Tableau 1 – WIKI-EN/LD\_1782 : « *Les Liaisons dangereuses* » (Wikipédia en anglais), « Plot summary »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	Merteuil suggests that the Vicomte seduce Cécile in order to exact her revenge on Cécile's future husband. [...] He avenges himself in seducing Cécile as Merteuil had suggested. [...] Merteuil declares war on Valmont, as such she reveals to Danceny that Valmont seduced Cécile.	
2009-01-06	Merteuil suggests that the Vicomte <b>rape</b> Cécile in order to exact her revenge on Cécile's future husband. [...] He avenges himself in <b>raping</b> Cécile as Merteuil had suggested. [...] Merteuil declares war on Valmont, as such she reveals to Danceny that Valmont <b>raped</b> Cécile.	IP-1
2009-01-06	Q	Katharineamy



Tableau 2 – WIKI-FR/LD\_1782 : « *Les Liaisons dangereuses* » (Wikipédia en français), « Interactions entre personnages principaux », Cécile Volanges

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2005-10-02	Elle donne la clé de sa chambre au vicomte pour qu’il puisse jouer les intermédiaires et transmettre les lettres, mais ce dernier entre la nuit et l’embrasse : il met son plan à exécution.	Nephaste
2007-07-02	Elle donne la clé de sa chambre au vicomte pour qu’il puisse jouer les intermédiaires et transmettre les lettres, mais ce dernier entre la nuit et <b>la contraint à coucher avec lui</b>	IP-1

Tableau 3 – WIKI-FR/LD\_1782 : « *Les Liaisons dangereuses* » (Wikipédia en français), « Interactions entre personnages principaux », Madame de Volanges

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2005-10-02	Cécile, après avoir été embrassée par le vicomte avait une mine épouvantable	Nephaste
2009-02-22	Cécile, après avoir été <b>violée</b> par le vicomte, avait une mine épouvantable	IP-1
2009-02-26	SUPPRESSION DE LA MENTION	IP-2


Tableau 4 – WIKI-FR/LD\_Cecile : « Cécile Volanges » (Wikipédia en français)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2007-01-11	Pour accélérer les choses, Merteuil demande à [[Valmont]] de séduire Cécile. Cette dernière tombe sous l’emprise du vicomte qui lui apprend tous les jeux [[érotique]]s.	Surréalatino
2020-03-22	<i>Rétablissement des faits sur la relation entre Cécile et Valmont</i> Pour accélérer les choses, Merteuil demande à [[Vicomte de Valmont Valmont]] de séduire Cécile. <b>Celui-ci viole la jeune fille en la surprenant un soir dans sa chambre et en la faisant céder par la force.</b> Suite à cet épisode, Cécile tombe sous l’emprise du vicomte qui lui apprend tous les jeux [[érotique]]s.	Claire110

## *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears, 1988)

Tableau 5 – WIKI-EN/LD\_1988 : « *Dangerous Liaisons* » (Wikipédia en anglais), « Plot »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2006-04-13	At his aunt's, Valmont easily seduces Cecile. <b>She later becomes pregnant with Valmont's child</b>	Sweetab24
2009-07-29	<i>Changed "seduction" to "rape." The first encounter is not consensual, and survivors should know there may be a triggering scene in the movie.</i> At his aunt's, Valmont <b>tricks Cécile into providing access to her bedroom, where he rapes her.</b> Over breakfast the next morning, he taunts a visibly distressed Cécile, and she runs from the room in tears. Madame de Volanges, distraught by her daughter's sudden state of illness, calls upon Merteuil to speak to Cécile. Merteuil advises Cécile to consensually continue an affair with Valmont, telling her she should take advantage of all the lovers she can acquire in a life so constricted by her gender. Cécile takes her advice and later becomes pregnant with Valmont's child	IP-1
2009-07-31	<i>This was not rape. She consented to sex with Valmont. Rape implies force. She was reluctant but acquiesced. A huge difference.</i> At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedroom, where he <b>seduces</b> her. [...]	Donmike10
2009-08-01	<i>Just rewatched it: Valmont uses force, threats, and lies to get what he wants despite Cécile's struggles, terror and repeated pleas for him to go. That's rape, not seduction.</i> G	Zeborah
2010-04-25	At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedroom, where he <b>seduces</b> her. [...]	IP-2

	<i>changed seduce to rape. At no point did Cecile stop saying no, crying, or pleading with him to stop. There is nothing "seductive" or consensual about that scene.</i>	
2010-07-17	At his aunt's, Valmont tricks Cécile into providing access to her bed-chamber, where he rapes her as she pleads with him to leave. Over breakfast the next morning, he taunts a visibly distressed Cécile, and she runs from the room in tears. <b>Later that night, he attempts to enter her room again, but she has barred her door and is seen sobbing within her chamber. [...]</b>	IP-3
	<i>I thought the plot summary was a bit too confusing and missing some clarifications</i>	
2011-12-16	At his aunt's manor, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedchamber for Danceny, but instead shows up himself and rapes her as she pleads with him to leave. [...]	IP-4
	<i>corrected several inaccuracies in the movie plot</i>	
2012-02-11	At his aunt's manor, Valmont tricks Cécile into providing access to her bedchamber so that he can deliver Danceny's love letters unobserved, but instead shows up and rapes her as she pleads with him to leave. [...]	SnuggleKitty
	<b>Valmont's seduction—more accurately rape—of Cécile is rapid and unsubtle. After gaining access to her bedchamber on a false pretense, he forces himself upon her as she pleads with him to leave. The following night he attempts to enter her room again, but she has barred her door. On the pretext of illness she remains locked in her chambers, refusing all visitors. [...]</b>	
2014-10-23		DoctorJoeE
	<i>rolling back the plot section to comply with the 700-word limit imposed by WP:FILMPLOT</i>	
2015-07-05		Binksternet
	<i>Restored a few important plot points - no worries, the summary remains under 700 words</i>	
2015-07-11	<b>Valmont's seduction of Cécile is rapid and unsubtle: After gaining access to her bedchamber on a false pretense, he forces himself upon her as she pleads with him to leave. On the pretext of illness Cécile remains locked in her chambers, refusing all visitors. [...]</b>	DoctorJoeE
	<i>rape is not seduction</i>	
2017-03-15	<b>Valmont's seduction of Cécile is rapid and unsubtle: After gaining access to Cécile's bedchamber on a false pretense, Valmont forces himself upon her as she pleads with him to leave. [...]</b>	Joriki

2018-04-08	<p><i>established succinctly that Valmont rapes Cécille (prior phrasing is ‘forces himself upon her’</i></p> <p>After gaining access to Cécile’s bedchamber on a false pretense, Valmont <b>rapes</b> her as she pleads with him to leave. [...]</p>	IP-5
2019-11-06	<p><i>that she consented is a plot point; it comes up in Cécile’s discussion with the marquise</i></p> <p>Valmont gains access to Cécile’s bedchamber on a false pretense, and <b>coerces her into sex</b> as she pleads with him to leave [...]</p>	Hölderlin2019
2019-11-11	<p>Valmont gains access to Cécile’s bedchamber on a false pretense, <b>sexually assaults her, and blackmails</b> her into sex as she pleads with him to leave [...]</p>	IP-6

## Les Trois Mousquetaires (Alexandre Dumas, 1844)

Tableau 6 – WIKI-FR/3M\_Milady : « Milady de Winter » (Wikipédia en français), « Rôle dans l'intrigue »


DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2013-07-09	<p><i>Réécriture de cet article catastrophique signalé depuis des années. Enlevé tout ce qui relève du travail inédit.</i></p> <p>D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour passer une nuit avec elle en prétendant être un autre, elle le poursuit de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux</p>	Mezigue
2017-10-24	<p><i>Erreur de frappe</i></p> <p>D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour la <b>viol</b>er en prétendant être un autre, elle le poursuit de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux.</p>	IP-1
2017-10-24	<p><i>ce n'est pas une erreur de frappe</i></p> <p></p>	Sammyday
2017-10-24	<p><i>le mot est un peu fort, mais son absence est encore plus gênante</i></p> <p>D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée pour passer une nuit avec elle en prétendant être un autre, elle poursuit son <b>violeur</b> de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux</p>	Sammyday
2018-07-23	<p><i>Amélioration du résumé afin qu'il corresponde mieux à l'histoire du roman</i></p> <p>D'Artagnan ayant profité de l'obscurité et d'une lettre détournée d'un <b>rival</b> pour écarter ce dernier et passer une nuit avec elle <del>en prétendant être un autre</del>, elle poursuit son <b>séducteur</b> lorsqu'elle apprend la vérité de sa fureur vengeresse jusqu'à assassiner son amoureuse Constance Bonacieux</p>	IP-2
2019-12-29	<p><i>Nettoyé accumulation de détails superflus.</i></p> <p>RETOUR À L'ÉTAT DU FRAGMENT TEL QU'INTRODUIT PAR SAMMYDAY</p>	Mezigue

Tableau 7 – WIKI-EN/3M\_1844 : « *The Three Musketeers* » (Wikipédia en anglais), « Plot summary »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
	he pretends to be the Comte de Wardes and trysts with her	
2020-05-31	he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-1
2020-05-31	Q	El C
2020-05-31	he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-2
2020-05-31	<i>Reverted POV edit</i> Q	Dimadick
2020-05-31	<i>it's a fact</i> he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-2
2020-06-01	<i>Reverted POV edit</i> Q	Dimadick
2020-06-01	he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-3
2020-06-22	Q	Nmercier2
2020-06-28	he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-4
2020-06-28	Q	Chewings72
2020-06-28	he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-4
2020-06-28	<i>A tryst is not rape (in any century)</i> Q	Chewings72
2020-06-28	<i>He pretended to be another people. So, he lied =&gt; it was rape.</i> he pretends to be the Comte de Wardes and [[Rape trysts]] with her	IP-4

## Tess d'Urberville (Thomas Hardy, 1891)

Tableau 8 – WIKI-EN/TdU\_1891 : « Tess of the D'Urbervilles » (Wikipédia en anglais), « Plot summary »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	Made pregnant by the rakish Alec d'Urberville, [...]	
2004-12-06	<i>Rape?</i> In a scene which suggests rape, though it is open to interpretation, Tess is made pregnant by the rakish Alec d'Urberville.	Maccoinnich
2005-12-14	After several months of resisting Alec's attempts at seduction, he seduces/rapes her while taking her home from a fair.	IP-1
2005-12-14	<i>Rv to earlier pre-vandalism version</i> ↻	CLW
2006-01-11	In a scene which suggests rape, though it is open to interpretation, Tess is <b>seduced and</b> made pregnant by Alec	IP-2
2006-01-28	<i>Wikilinks, reword some</i> In a <b>rape (although the scene is open to interpretation)</b> , Tess is seduced and made pregnant by Alec	Fcelloguy
2006-06-28	<i>small changes</i> In a <b>rape or seduction</b> (the scene is open to interpretation), Tess is <del>seduced and</del> made pregnant by Alec	IP-3
2007-02-04	<i>Tess becomes Alec's mistress for a few weeks - plot description implied there was only one encounter</i> One night, he manages to get Tess alone in a wood, where he either rapes or seduces her (the scene is open to interpretation). Afterwards, Tess spends a few weeks as his mistress.	Jgreenbook
2007-05-09	VANDALISME : SUPPRESSION DU RÉSUMÉ	
2007-05-10	[she] is seduced by the son, Alec d'Urberville, and becomes pregnant	Ivankinsman
2007-05-10	She is seduced by Alec, despite attempting to resist his advances, and becomes pregnant.	Ivankinsman

2007-06-11	She is eventually trapped in a <b>vulnerable position</b> by Alec, despite attempting to resist his advances, <b>he rapes her and she becomes pregnant</b>	IP-4
2007-06-11	She is eventually trapped in a vulnerable position by Alec <b>who manipulates her naivety</b> . Despite previous attempts to resist his advances, he rapes her <b>one evening as she is sleeping</b> and she becomes pregnant	IP-4
2007-07-12	She is eventually trapped in a vulnerable position by Alec who manipulates her naivety. Despite previous attempts to resist his advances, he rapes <b>or seduces</b> her one evening (and she becomes pregnant.	Nedlum
2007-07-12	She is eventually trapped in a vulnerable position by Alec who manipulates her naivety. Despite previous attempts to resist his advances, he rapes or seduces her one evening ( <b>Hardy is deliberately vague on this point</b> ); <b>as a result</b> , she becomes pregnant.	Nedlum
2007-07-23	She is eventually trapped in a vulnerable position by Alec who manipulates her naivety. Despite previous attempts to resist his advances, he rapes or seduces her one evening (Hardy is deliberately vague on this point), <b>she goes to sleep when a fog ensues upon them. When she has fallen asleep Alec arrives and molests her. Hardy is very vague on details but she is raped, and she doesnt realize it until later</b> ; as a result, she becomes pregnant.	IP-5
2007-08-02	<i>tidying up</i> She is eventually trapped in a vulnerable position by Alec who manipulates her naivety. Despite previous attempts to resist his advances, he rapes or seduces her one evening. <b>Returning home by a roundabout way chosen by him</b> she goes to sleep when a fog ensues upon them and Alec molests her. Hardy is very vague on details but she is raped, and she <b>does not</b> realize it until later; as a result, she becomes pregnant.	Zeisseng
2007-08-30	<i>Change Chase scene to less interpretive terms; polish prose here and there</i> <b>after the exhausted Tess falls asleep on the ground, he either seduces or rapes her.</b>	IP-6
2007-12-02	after the exhausted Tess falls asleep on the ground, he either seduces or rapes her. <b>Alec did not rape her she totally wanted it.</b>	IP-7
2007-12-02	Q	Gaius Cornelius
2008-09-02	after the exhausted Tess falls asleep on the ground, <b>rapes her.</b>	IP-8



2008-09-02	after Alec drugs Tess and she falls asleep on the ground, Alec takes advance of her and rapes her.	IP-8
2008-09-15	Tess falls asleep while Alec goes to look for a way out of the forest. When he comes back he notices how beautiful she is while sleeping and he can't help but be drawn to her. Then Alec either rapes her or seduces her, but we never really find out. All we know is that it was against her will.	IP-9
2008-09-20	Alec informs her that he is lost and he leaves on foot to look for help as Tess falls asleep underneath the coat he's lent her. After Alec comes back, alone, it is left to the reader to decide whether or not he rapes or seduces her.	IP-10
2008-09-20	<i>changed to rape, per the cliff notes ref; if you can find a cite that discusses the ambiguity, please add it in the themes or in a controversy section</i> Alec informs her that he is lost and leaves on foot to look for help as Tess falls asleep beneath the coat he's lent her. After Alec returns, alone, he rapes Tess, impregnating her.	IP-11
2009-01-06	Q	J.delanoy
2009-01-06	<i>rv; you're going to have to make a good argument for reverting back to OR and an inaccurate description of what happens after the rape; if you can come up with a cite, please do so</i> D	IP-11
2009-01-06	Q	Willking1979
2009-10-12	<i>added ambiguity quote</i> Here, Alec informs her that he is lost and leaves on foot to look for help as Tess falls asleep beneath the coat he lent her. After Alec returns, alone, it is left to the reader to decide whether he rapes or seduces her. <b>This deliberate ambiguity makes Tess more than just a "poster girl for simple victimhood." [RÉFÉRENCE]</b>	Promking
2010-11-20	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he is unable to control his own urges and rapes her. The rape is made clear in another chapter with reference to the "screams heard in the Chase" the season Tess was at Tranbridge.	IP-12

2011-01-03	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he is <del>unable to control his own urges and</del> rapes her. The rape is also alluded to in another chapter, with reference to the "screams heard in the Chase" during the season Tess was at Tantridge.	IP-13
2011-05-12	Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he rapes <b>or seduces her, depending on how you look at it.</b> The rape/ <b>seduction</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "screams heard in the Chase" during the season Tess was at Tantridge.	IP-14
2011-05-12	<i>Reverting possible vandalism by 173.46.208.232 to version by StAnselm. False positive? Report it. Thanks, ClueBot NG. (407853) (Bot)</i> G	ClueBot NG
2013-01-08	<i>The later text makes plain the intercourse is a seduction rather than rape. Note this better fits with the novel's theme of society condemnation and Tess's guilt through a voluntary loss of chastity</i> Tess stays behind and falls asleep atop the coat he lent her. After Alec returns he <b>callously seduces</b> her. The <b>seduction</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, <b>and Alec is later referred to as "the seducer"</b> .	IP-15
2013-01-29	<i>Reverted per Talk page discussion. Cite scholarly sources for seduction vs rape.</i> G	IP-16
2013-01-29	D	Fraggle81
2013-06-12	<i>streamline a bit</i> Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns <b>to take advantage of her.</b> The seduction is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, and Alec is later referred to as "the seducer".	Deb
2013-09-05	Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns <b>and rapes</b> her. The <b>rape</b> is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, and Alec is later referred to as "the seducer".	IP-17

	<i>Some improvements</i>	
2014-09-27	Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns and rapes her. <del>The rape is also alluded to in another chapter, with reference to the "sobbing [heard] in The Chase" during the season Tess was at Trantridge, and Alec is later referred to as "the seducer".</del>	Rwood128
2015-01-17	Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns and <b>forces himself on her, in a sense. She was receptive to his attentions, until he started removing articles of her clothing.</b>	IP-18
2015-02-07	Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns and forces himself on her, <del>in a sense. She was receptive to his attentions, until he started removing articles of her clothing.</del>	IP-19
2015-02-08	<i>Made phrasing less ambiguous</i> Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. Alec returns and <b>rapes her.</b>	IP-20
2015-10-02	<i>A reference to dilute the bold statement that Tess was raped, further to the talk page discussion</i> Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. <b>In Hardy's own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess's will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec's ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE]</b>	IP-21
2015-10-02	<i>Alec's acknowledgement in chapter 46 – more ambiguity</i> Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. In Hardy's own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess's will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec's ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE] <b>Later in the work (chapter 46) Alec, unchallenged by Tess, acknowledges that he played a "trick" on her.</b>	IP-21
2015-10-02	<i>constrained ambiguity</i> Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. In Hardy's own words she becomes a "victim of seduction" but he has her violator, Alec, admit that the "seduction" was against Tess's will; it remains deliberately moot in the text whether or not Alec's ruthlessness amounts to rape. [RÉFÉRENCE] <b>Later in the work (chapter 46) Alec, unchallenged by Tess, acknowledges that he played a "trick" on her. Mary Jacobus, a commentator on Hardy's works, speculates that the ambiguity may have been forced on the author to meet the requirements of his publisher and the "[Mrs Grundy Grundyst]" readership. [RÉFÉRENCE]</b>	IP-21

2015-12-19	[...] it remains deliberately <b>ambiguous</b> in the text whether or not Alec's ruthlessness amounts to rape [...]	IP-22
2016-03-13	Tess stays behind and falls asleep on a coat he lent her. <b>Alec returns, and it is implied that he rapes Tess, although there is a degree of ambiguity.</b> [...]	IP-23
2016-03-13	<b>Alec returns to find Tess</b> asleep, and it is implied that he rapes her, although there <b>remains</b> a degree of ambiguity. [...]	IP-23
2018-09-16	<i>There isn't any ambiguity in the text</i> Alec returns to find Tess asleep, and it is implied that he rapes her, <del>although there remains a degree of ambiguity</del> [...]	IP-24

Tableau 9 – WIKI-EN/TdU\_1891 : « *Tess of the D'Urbervilles* » (Wikipédia en anglais), « Major characters », Alec Stoke-d'Urberville

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2006-09-04	He seduces Tess and causes her many sorrows.	IP-1
2007-09-24	He <b>rapes</b> Tess and causes her many sorrows.	IP-2
2007-10-05	<i>A few additions and one correction</i> He <b>rapes (or possibly seduces)</b> Tess when she is <b>no more than seventeen years old, and later stalks her relentlessly until she agrees to become his mistress again.</b>	IP-3
2008-06-30	He <b>[[rapes rape]] or seduces</b> Tess when she is no more than seventeen years old, and later stalks her relentlessly until she agrees to become his mistress again.	IP-4
2008-09-14	<i>He rapes her, he does not "rape or seduce her".. he simply rapes her.</i> He <b>[[rapes]] or seduces</b> Tess when she is no more than seventeen years old, and later pursues her relentlessly until she agrees to become his mistress again.	IP-5
2008-09-16	He <b>either [[rapes]] or seduces</b> Tess when she is no more than seventeen years old, and later pursues her relentlessly until she agrees to become his mistress again.	IP-6
2009-12-18	He <b>either [[rapes]] or seduces</b> Tess when she is no more than <b>sixteen or seventeen years old and later pursues her relentlessly. He persuades her to see the reality in her relationship with Angel and convinces her</b> to become his mistress again.	IP-7
2010-01-10	He <b>either [[rapes]] or [[seduces]]</b> Tess when she is no more than sixteen or seventeen years old, and later pursues her relentlessly. He persuades her to see the reality in her relationship with Angel and convinces her to become his mistress again.	IP-8
2011-03-07	He <del>either</del> <b>[[rapes]] or seduces</b> Tess when she is no more than sixteen or seventeen years old, and later pursues her relentlessly. He persuades her to see the reality in her relationship with Angel and convinces her to become his mistress.	IP-9

**WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD** : page de discussion de l'article « *Tess of the d'Urbervilles* », section « Rape vs Seduction »

I'll be honest, the effects of the Rape, and the fact that she kills Alec partly out of revenge for his destroying her younger self, and also the huge period of loss which Tess experiences in between the particular phases, and the fact Hardy was the character's "only advocate" shows it was rape quite clearly; the fact the circumstances were that she was under the influence of drugs, and it was a willed act by Alec, clearly means it was rape and not seduction to me in every sense of the former word and in none of the sense of the second. Furthermore, the fact she lost her virginity by rape- and was punished by society for her innocence and trusting nature- and the fact she extracts the confession from Alec that "it is true, you have been more sinned against than sinned", destroys any argument about Hardy's intentions.

The tragic flaw of Tess, in one sense, can be seen as her innocence, coupled with her attractive and persuasive figure and personality (greatly described by Hardy, as has been commented on), and the fact her mistakes are not her own, for example Alec's re-infatuation with her, saying about how she has bewitched him (when she clearly hasn't tried in any sense, and in-fact disfigured herself before so that she wouldn't risk this and be "molested") means that the seduction argument is once more gone- as that implies a will behind the act from Tess, when she was drugged, effectively kidnapped, lied to- all of which she tried to avoid- means it was rape. Furthermore, the clear fact that Hardy didn't want to admit fault in Tess past her purity and closeness to nature (which led to the wretchedness in her life and the exploitation by others) means that her fall (apart from when killing Alec of course, but the justification even for this is clear to the reader considering his monomaniac pursuit of her) was none of her fault. That's the essence of the tragedy, and the fact it came from that scene of Rape means to call it otherwise would undermine the whole point of the tragedy, especially considering Hardy's clear attack on social conventions which stem from that are so strong and central. — R.J. CROTON

To my mind, there is no doubt at all that Tess was raped by Alec. She is taken, against her will, into The Chase, only accepting his offer of a ride home on his horse to escape from the aggression of the Queen of Spades. It is late at night, she is tired, and her defences are down and Alec takes full advantage of her situation. — IVANKINSMAN

Sorry to disturb this after a long period of peace, but I don't think the bald statement that Alec raped Tess reflects Hardy's intention. A ref, with a quote, to demonstrate a bit more ambiguity added. — IP-21

Surely an issue worth discussing here is that the nineteenth century understanding of a "seduction" included acts that we, in the twenty-first century, would now understand to

be rape. What Hardy depicts in the novel is, I think, unambiguously a rape by twenty-first century standards, but was intended to be ambiguous by the nineteenth century standards to which Hardy and his readers adhered. I'd add that the intention to be ambiguous is supported by the introduction to my Penguin Classics version of the novel, written by Margaret Higonnet, who appears to be an English professor and Hardy specialist at the University of Connecticut. — JOHN K

Tableau 10 – WIKI-FR/TdU\_1891 : « Tess D'Urbervilles » (Wikipédia en français), « Résumé »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2008-02-13	après que tess, épuisée, soie tombée endormie, il tente d'abuser d'elle et la viole	IP-1
2010-07-25	après que Tess, épuisée, est tombée endormie, il <b>en profite pour</b> abuser d'elle <del>et la viole</del> .	IP-2
2015-02-16	après que Tess, épuisée, est tombée endormie, il <b>la viol</b> .	IP-3
2015-02-17	<i>correction d'une faute d'orthographe. "il la violE". c'est un verbe, pas un nom.</i> après que Tess, épuisée, est tombée endormie, il la viole.	IP-4

Tableau 11 – WIKI-IT/TdU\_1891 : « Tess dei d'Urberville » (Wikipédia en italien), « Trama »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2007-07-06	<i>inizio e fine trama/da continuare</i> La protagonista è una fanciulla di un [[villaggio]] del [[Wessex]] che, sedotta da un giovane appartenente ad una agiata famiglia, Alec D'Urbervilles, ha un bambino che muore appena nato	Margherita
2008-06-17	<b>dove tenta ripetutamente di sedurla fino a quando, frustrato dai continui rifiuti, la conduce nella foresta dove la violenta</b>	IP-1
2009-11-11	dove tenta ripetutamente di sedurla fino a quando, frustrato dai continui rifiuti, la conduce nella foresta dove la violenta <b>o la seduce (la scena infatti non è descritta e viene lasciata all'immaginazione del lettore).</b>	IP-2
2018-12-06	dove tenta ripetutamente di sedurla fino a quando, frustrato dai continui rifiuti, la conduce nella foresta dove la violenta <del>e la seduce</del>	IP-3



## Tess (Roman Polanski, 1979)

Tableau 12 – WIKI-EN/TdU\_1979 : « Tess (1979 film) » (Wikipédia en anglais), résumé introductif de la page

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	It tells the story of a strong-willed, young peasant girl who finds out she has title connections by way of her old aristocratic surname, who is seduced by her wealthy cousin, whose right to the family title may not be as strong as he claims.	
2010-10-08	It tells the story of a strong-willed, young peasant girl who finds out she has title connections by way of her old aristocratic surname, who is <b>raped</b> by her wealthy cousin, whose right to the family title may not be as strong as he claims	IP-1
2015-10-18	<i>Made text more accurate</i> It tells the story of a <b>country girl descended from a noble line who, when she makes contact with the apparent head of the family, is seduced and left pregnant. After her baby dies, she meets a man who abandons her on their wedding night when she confesses her past. Desperate, she returns to her seducer and murders him.</b>	Clifford Mill
2016-05-17	<i>Originally, it was written that Tess is "seduced" however it is very clear form the movie that she is raped.</i> It tells the story of a country girl descended from a noble line who, when she makes contact with the apparent head of the family, is <b>raped</b> and left pregnant. After her baby dies, she meets a man who abandons her on their wedding night when she confesses her past. Desperate, she returns to her seducer and murders him.	Bianibi
2017-05-29	SUPPRESSION DU RÉSUMÉ DE L'INTRIGUE DANS L'INTRODUCTION	

Tableau 13 – WIKI-EN/TdU\_1979 : « Tess (1979 film) » (Wikipédia en anglais), « Plot summary »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
	Alec d'Urberville is delighted to meet his beautiful cousin, and he seduces her with strawberries and roses. [...] Tess is soon pregnant but the baby dies and Alec forsakes her.	
2006-04-18	Alec d'Urberville is delighted to meet his beautiful cousin, and he seduces her with strawberries and roses. [...] <b>He abuses Tess and she leaves, pregnant.</b>	IP-1
2006-05-02	Alec d'Urberville is delighted to meet his beautiful cousin, and he seduces her with strawberries and roses. [...] <b>Alec falls in love with Tess, seduces/rapes her, and she leaves, pregnant</b>	IP-2
2009-11-27	Alec d'Urberville is delighted to meet his beautiful "cousin", and he seduces her with strawberries and roses. [...] Alec falls in love with Tess, eventually <del>seduces</del> /rapes her, and she leaves, pregnant	IP-3
2016-04-21	<i>reworked plot summary</i> Finding her naive, penniless and attractive, he sets about taking advantage of the situation. He tries to get her alone, and attempts to seduce her with strawberries and roses, but these efforts are parried by Tess. In time he rapes her.	AliciaZag13

## *Tess of the d'Urbervilles* (2008)

Tableau 14 – WIKI-EN/TDU\_2008 : « *Tess of the d'Urbervilles* (2008 TV serial) » (Wikipédia en anglais), « Episodes », résumé de l'épisode 2

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2009-11-01	Tess returns home in confusion and shame after being seduced by her manipulative 'cousin' Alec D'Urberville	Jja150
	<i>Fixed typo</i>	
2020-05-21	Tess returns home in confusion and shame after being <b>raped</b> by her manipulative 'cousin' Alec D'Urberville	IP-1

## *Autant en emporte le vent* (Margaret Mitchell, 1936)

Tableau 15 – WIKI-EN/GWTW\_1936, « *Gone with the wind* (novel) » (Wikipédia en anglais), « Plot summary »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
2006-12-20	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and the two have a wild night. However, Scarlett wakes up alone, and two days later, when Rhett returns, they have a very cold reunion.	Amytcheng
2007-01-27	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and <b>Rhett rapes her</b> . However, Scarlett wakes up alone, and two days later, when Rhett returns, they have a very cold reunion.	IP-1
2007-01-27	Q	Snowolf
2007-02-14	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and, <b>ostensibly, rapes her, though in fact Scarlett enjoys it and it is consensual</b> . However, Scarlett wakes up alone, <b>with Rhett staying away because he is horrified at his actions</b> . Two days later, when Rhett returns, they have a very cold reunion	QuizzicalBee
2007-04-08	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs, and, ostensibly, rapes her, <b>although Scarlett does not recognize it as such and believes it, at least initially, to be consensual</b> . However, Scarlett wakes up alone, with Rhett staying away because he is horrified at his actions	IP-2
2007-08-25	<i>Removed extraneous plot description</i> Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and would kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs and ostensibly rapes her, although Scarlett does not recognize it as such and believes it, <del>at least initially,</del> to be consensual. Scarlett wakes up alone <b>the next morning, eager to see her husband. On the contrary, Rhett chooses to</b> away because he is horrified at his actions.	IP-3

2007-09-28	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he loves her and could kill her to make her forget Ashley. Picking her up, he carries her up the stairs and <b>the two make passionate, uninhibited love</b> . Scarlett wakes up alone the next morning, eager to see her husband. Rhett stays away as he is horrified at his behavior.	IP-4
2010-02-11	RÉDUCTION SUBSTANTIELLE DU RÉSUMÉ ET DISPARITION DE LA SCÈNE	Spammi
2011-03-04	[...] Not wanting Rhett to know she is fearful of him, she throws back a drink, and gets up from her chair to go back to her bedroom, but Rhett stops her and pins her shoulders to the wall. Scarlett tells Rhett he is jealous of Ashley and Rhett accuses Scarlett of "crying for the moon" over Ashley. RÉFÉRENCE He tells Scarlett they could have been happy together saying, "for I loved you and I know you." RÉFÉRENCE Then Rhet took her in his arms, carrying her to her bedroom, where passion enveloped them.	Prairiegrl
2012-02-12	Rhett then takes Scarlett in his arms and carries her up the stairs to her bedroom where <b>he rapes her</b> .	IP-5
2012-02-12	<i>Reverted addition of dubious unsourced content</i> Q	Jim1138
2012-03-04	Rhett then takes Scarlett in his arms and carries her up the stairs to her bedroom where <b>he rapes her</b> .	IP-5
2012-03-05	<i>unconstructive</i> Q	Pinethicket
2016-09-08	<i>changed "passion envelops them" to a more neutral description</i> He then takes her in his arms and carries her up the stairs to her bedroom, where it is <b>strongly implied that he rapes her – or, possibly, that they have consensual sex following the argument</b> .	Glasslelia
2017-03-05	He then takes her in his arms and carries her up the stairs to her bedroom, <del>where it is strongly implied that he rapes her – or, possibly, that they have consensual sex following the argument.</del>	IP-6
2017-03-05	Q	Rjensen
2020-06-13	He then takes her in his arms and carries her up the stairs to her bedroom, where it is strongly implied that he rapes her – or, possibly, that they have <b>[[consensual sex]]</b> following the argument.	IP-7

2020-07-08	He then takes her in his arms and carries her up the stairs to her bedroom, where <b>he rapes her</b> .	IP-8
------------	---	------

---

Tableau 16 – WIKI-ES/GWTW\_1936 : « *Lo que el vient se llevó* » (Wikipédia en espagnol), « La violación marital en la novela »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
2010-01-07	el célebre pasaje de la novela en que un Rhett borracho y despechado se lleva por la fuerza a Scarlett al dormitorio y la "viola".	KINGMACON
2014-02-10	el célebre pasaje de la novela en que un Rhett borracho y despechado se lleva por la fuerza a Scarlett al dormitorio y la "[[violación viola]]".	IP-1
2015-04-14	el célebre pasaje de la novela en que un Rhett borracho y despechado se lleva por la fuerza a Scarlett al dormitorio y la [[violación viola]].	IP-2

---

Tableau 17 – WIKI-ES/GWTW\_1936 : « *Lo que el vient se llevó* » (Wikipédia en espagnol), « La violación marital en la novela »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
2010-01-07	El pasaje, que sería considerado políticamente incorrecto en la actualidad, es paradójicamente uno de los pasajes más apasionados y románticos de la obra; un pasaje que en su día generó muchos suspiros.	KINGMACON
2017-04-24	<i>POR QUE DICE QUE ESTÁ BIEN LA VIOLACION?!? Eliminen esto asap.</i> El pasaje, que sería considerado [[Corrección política políticamente incorrecto]] en la actualidad, <b>afortunadamente, es una violación que debemos dejar de romantizar.</b>	IP-1

---

## Autant en emporte le vent (Victor Fleming, 1939)

Tableau 18 – WIKI-EN/GWTW\_1939 : « *Gone with the wind* (film) » (Wikipédia en anglais), « Plot »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	VERSION DE RÉFÉRENCE	
	Blind with jealousy, he tells Scarlett that he could kill her if he thought it would make her forget Ashley. He carries her up the stairs in his arms, telling her, "This is one night you're not turning me out." She awakens the next morning with a look of guilty pleasure, but Rhett returns to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	
2012-02-12	At home later that night, Scarlett finds Rhett downstairs drunk. Blind with jealousy, he tells Scarlett that he could kill her if he thought it would make her forget Ashley. He carries her up the stairs in his arms, telling her, "This is one night you're not turning me out," <b>suggesting that he intends to rape her</b> . She awakens the next morning with a look of guilty pleasure, but Rhett returns to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace	IP-1
2012-02-12		ClueBot NG
	<i>Pared down extraneous detail</i>	
2013-01-10	At home later that night, Scarlett finds Rhett downstairs drunk <b>and they argue. Even though the argument leads to a night of passion, Rhett returns the following day</b> to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	Betty Logan
2013-02-03	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. Even though the argument leads to a <b>[[marital rape night of passion]]</b> , Rhett returns the following day to apologize for his behavior and offers a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	Betty Logan
2013-02-03	After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk and they argue. <del>Even though the</del> The argument leads to a <b>[[marital rape night of passion]]</b> , <b>which causes Rhett to</b> return the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.	Betty Logan

2013-11-28	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. The argument leads to <b>an evening of intimacy, which Rhett comes to regret the next morning. Expressing his feelings he confesses his desire to divorce</b>, which Scarlett rejects saying it would be a disgrace.</p>	IP-2
2013-11-28	<p><i>Revert to Betty</i> Q</p>	Flyer22 Frozen
2014-02-02	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. <del>The argument leads to [[marital rape]],</del> which causes <b>Rhett returns</b> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.</p>	IP-3
2014-02-02	Q	Betty Logan
2014-02-02	<p><i>corrected misperception</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue. The argument leads to <b>Rhett carrying Scarlett up the stairs to make passionate love to her and prove he is more right for her than Ashley. Rhett, sober now, returns</b> the following day to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that would be a disgrace.</p>	IP-4
2014-02-02	<p><i>Why would he feel the need to apologize if he simply made passionate love to her?</i> Q</p>	Flyer22 Frozen
2014-02-02	<p><i>I've been thinking that we probably should not include the term "[[marital rape]]" in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is quite a debated matter.</i> DUMMY EDIT</p>	Flyer22 Frozen
2014-02-03	<p><i>Plot revision per discussion</i> After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. <b>Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor, Rhett retaliates by sexually assaulting her and states his intent to have sex with her that night. Frightened, Scarlett attempts to physically restrain him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett returns to apologize for his behavior and offer a divorce, which Scarlett rejects, saying that it would be a disgrace.</b></p>	Betty Logan



*Further refinement*

2014-02-03 After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor Rhett retaliates by **forcing himself onto her, kissing Scarlett against her will**, and states his intent to have sex with her that night. Frightened, she attempts to physically resist him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace. Betty Logan

---

2015-11-11 After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Seething with jealousy, Rhett grabs Scarlett's head and threatens to smash in her skull. When she taunts him that he has no honor Rhett retaliates by forcing himself onto her, kissing Scarlett against her will, and states his intent to have sex with her that night. Frightened, she attempts to physically resist him, but Rhett overpowers her and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his **[[marital rape|behavior]]** and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace. IP-5

---

2018-01-30 After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his intent to have sex with her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom. The next day, Rhett apologizes for his **behavior** and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace. Betty Logan

---

2020-07-05 *Corrected "have sex with" to the proper legal terminology for non consensual intercourse, "rape".*  
After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his intent to **rape** her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom. IP-6  
The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.

---

2020-07-05 Q Betty Logan

---

2020-08-25	<p>After returning home from the party, Scarlett finds Rhett downstairs drunk, and they argue about Ashley. Rhett kisses Scarlett against her will, stating his <b>[[Marital rape intent to have sex]]</b> with her that night, and carries the struggling Scarlett to the bedroom.</p> <p>The next day, Rhett apologizes for his behavior and offers Scarlett a divorce, which she rejects, saying that it would be a disgrace.</p>	IP-7
------------	--	------

Tableau 19 – WIKI-EN/GWTW\_1939 : « *Gone with the wind* (film) » (Wikipédia en anglais), « Sexism »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2006-04-16	<p>Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and takes her upstairs – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's rape.</p>	Paulhogarth
2006-04-16	<p>Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as <b>she struggles furiously in his arms</b>, takes her upstairs <b>saying "you'll learn tonight"</b> – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's rape.</p>	Paulhogarth
2006-04-21	<p>Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's <b>implied</b> rape.</p>	IP-1
2006-04-21	<p>Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" – apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied rape. <b>Mitchell's novel says, :A lady, a real lady, could never hold up her head after such a night. But, stronger than shame, was the memory of rapture, of the ecstasy of surrender.</b></p>	Walloon

*both paragraphs belong with article on the novel, not the film*

2006-05-05 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to rape her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied rape. *Mitchell's novel says, "a lady, a real lady, could never hold up her head after such a night. But, stronger than shame, was the memory of rapture, of the ecstasy of surrender."* Walloon

---

2006-05-21 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to **make love with** her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied **love**. IP-2

---

*Sexual politics – the scene was definitely an implied rape, and has been interpreted that way for decades*

2006-05-21 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to make love with her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied **rape**. Paulhogarth

---

2006-05-24 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to make love with her. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied **sex**. Dume7

---

2006-05-28 Rhett Butler, after staying up all night drinking, grabs Scarlett and, as she struggles furiously in his arms, takes her upstairs saying "you'll learn tonight" — apparently to **force himself sexually upon her**. The following scene shows Scarlett waking up in bed, apparently having "enjoyed" the previous night's implied **sex**. Walloon

---

a drunken Rhett Butler grabs Scarlett against her will and takes her upstairs as she struggles furiously in his arms – apparently to force himself sexually upon her. However, this moment, although shocking to modern audiences, is properly set up by the filmmakers in a previous scene in which Scarlett decides to eliminate sex from their marriage.

After giving birth to a baby, the vain Scarlett becomes upset that motherhood has ruined her perfect figure. She then tells Rhett that she doesn't want to have any more children and implies that she will no longer have sex with him. He then finds a picture of Scarlett's unrequited beloved, Ashley Wilkes and threatens a divorce. She berates him and says that her door will now be locked at night. He then kicks open the door to show that no lock can keep him out. When Rhett finally confronts Scarlett later on, the angry sexual tension between them is palpable, which leads to the marital rape.

2006-07-03

IP-3

Even more shocking to some is the following scene, which shows a happy Scarlett waking up in bed, apparently having enjoyed the previous night's implied rough sex. However this too, is set up earlier by the filmmakers during Rhett Butler's marriage proposal to Scarlett, in which he asks her if she's ever considered marrying just for fun. "Marriage fun?," she says, "Fiddle Dee Dee! Fun for "men" you mean!" The implication is that until the rape, Scarlett had never enjoyed sex before. But at the exact moment that Scarlett is ready to enjoy her marriage sexually, Rhett retreats. Ever the gentleman, Rhett comes in to apologize for his behavior and to tell her that he is leaving with their daughter on an extended trip. From this point on, the marriage is doomed.

Tableau 20 – WIKI-EN/GWTW\_1939 : « *Gone with the wind* (film) » (Wikipédia en anglais), « Marital rape »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2013-02-24	<p>Marital rape</p> <p>One of the most criticised scenes in "Gone with the Wind" is a scene that feminists today would call "[[marital rape]]". RÉFÉRENCE The scene begins with Scarlett and Rhett at the bottom of the staircase, where he begins to kiss her; refusing to be told 'no' by the struggling and frightened Scarlett, Rhett overcomes her resistance and carries her up the staircase to the bedroom, where the audience is left in no doubt that she will "get what's coming to her". The next scene, the following morning, shows Scarlett glowing with barely suppressed sexual satisfaction. Rhett apologizes for his behavior, blaming it on his drinking.</p>	Betty Logan

2013-03-16	<p>Marital rape</p> <p>One of the most notorious and widely condemned scenes in "Gone with the Wind" is what the law today would define as "[[marital rape]]".</p>	IP-1
2013-06-16	<p><i>Attempted to restore some semblance of balance to the very non-NPOV Analysis section</i></p> <p>Portrayal of marital rape</p> <p>"gone with the wind" contains a scene which could be considered what the law today would define as "marital rape."</p>	IP-2
2013-06-16	<p><i>Removed interjection of POV statements</i></p> <p>Q</p>	Betty Logan
2013-06-16	<p><i>The entire marital rape section depicts one or two critics description of the scene as though it's fact that's what the scenes are about.</i></p> <p>Depiction of marital rape</p> <p>According to some critics one of the most notorious and widely condemned scenes in "Gone with the Wind" is what the law today would define as "[[marital rape]]".</p>	IP-2
2013-06-16	<p><i>r/v It is generally accepted that the scene is marital rape. If there is an opposing interpretation then add it with sources instead of adding weasel wording.</i></p> <p>Q</p>	Betty Logan
2013-07-13	<p><b>Controversy over alleged marital rape scene</b></p> <p>Although the scene of rhett carrying scarlett up the stairs has been labelled as "marital rape" by some academics, like pagelow, it was filmed just as written by margaret mitchell herself. such accusers have yet to reconcile how mitchell, creator of arguably the strongest heroine in american literature, could also be the purveyor of the notion that women enjoy being raped. Here's an example of a diatribe against the scene: One of the most notorious and widely condemned scenes [...]</p>	Rbannin
2013-07-07	<p><i>There is no "alleged." It's rape, as most reliable sources say. And your wording of "Here's an example" is unencyclopedic.</i></p> <p>Q</p>	Flyer22 Frozen

Tableau 21 – WIKI-EN/GWTW\_Scarlett : « Scarlett O’Hara » (Wikipédia en anglais), « Character »

DATE	VERSION	AUTEUR-RICE
2005-12-16	<i>Expand stub</i> Part of Scarlett’s enduring charm for women is her feminism, though more recent critics have pointed out that to have a book so feminist and still quite racist to many interpretation is somewhat disturbing.	IP-1
2005-12-17	Part of Scarlett’s enduring charm for women is her feminism, though more recent critics have pointed out that to have a book so "feminist" <b>there are many degrading moments to women in the story, including Rhett’s ravishing of Scarlett which she is shown afterward to have enjoyed immensely [...]</b>	IP-2
2006-01-02	<i>did cleanup of grammar, syntax; removed "cleanup" tagline</i> Part of Scarlett’s enduring charm for women is her feminism, though recent critics have pointed out that <b>many events in the novel</b> are degrading to women. <b>There is Rhett’s ravishing of Scarlett (after which Rhett is shown to have enjoyed himself)</b>	Mason,Jones
2006-01-10	Part of Scarlett’s enduring charm for women is her feminism, though recent critics have pointed out that many events in the novel are degrading to women. There is Rhett’s ravishing of Scarlett (after which Scarlett is shown to have enjoyed <b>herself immensely</b> ), [...] <b>On the other hand, there have been many defenses for this. [...] Many believe the 'rape scene' quickly becomes consensual (this theory is backed by the novel "Scarlett").</b>	IP-3
2009-11-27	[...] There is Rhett’s ravishing of Scarlett (after which Scarlett is shown to have enjoyed herself immensely), [...] Many believe the "rape scene" quickly becomes consensual (this theory is backed by the <b>sequel</b> "Scarlett", although it was not written by Mitchell, and in GWTW by Scarlett’s <b>hopeful happiness the next morning</b> ).	LaNaranja
2009-11-27	<i>not a theory at all</i> There is Rhett’s "ravishing" of Scarlett ( <b>which quickly becomes consensual, and</b> after which Scarlett is shown to have enjoyed herself immensely);	LaNaranja

2010-01-19 *entire section is a mixture of unabashed, over-opinionated OR and completely superficial "similarities" to Vivian Leigh. Sourced commentary would be nice to have* Badger Drink

SUPPRESSION DE LA SECTION

---

## Lolita (Vladimir Nabokov, 1955)

Tableau 22 – WIKI-EN/Lo\_1955 : « Lolita » (Wikipédia en anglais), résumé introductif

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	VERSION DE RÉFÉRENCE The [[novel]] is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the book's [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becoming sexually obsessed with a 12-year-old girl named Dolores Haze	
2008-09-15	The [[novel]] is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the book's [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becoming <b>obsessed with</b> a 12-year-old girl named Dolores Haze.	IP-1
2009-02-20	The book is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becoming obsessed with <b>and molesting</b> a 12-year-old girl named Dolores Haze.	Nnnnmmmm
2009-03-09	The book is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, <b>becomes</b> obsessed with a 12-year-old girl named Dolores Haze.	IP-2
2009-04-16	<i>Small but significant change to lead; see talk.</i> The book is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becomes <b>sexually</b> obsessed with a 12-year-old girl named Dolores Haze.	SS451
2009-04-16	<i>See talk.</i> Q	Ward3001
2009-04-17	The book is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becomes obsessed with <b>an adolescent</b> girl named Dolores Haze.	IP-3
2009-04-17	Q	Bobo192



*Changed wording of lead per talk page discussion.*

2009-04-26 The book is both internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the [[narrator]] and protagonist, Humbert Humbert, becomes obsessed **and sexually involved** with a 12-year-old girl named Dolores Haze. SS451

---

VERSION DE RÉFÉRENCE

The book is internationally famous for its innovative style and infamous for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], middle-aged Humbert Humbert, who becomes obsessed and sexually involved with a 12-year-old girl named Dolores Haze for whom his private nickname is Lolita.

---

*Hmm, a spade is a spade in an encyclopedia, especially good to link to related terms. This is a good place to work in these keywords. Many other minor fixes.*

2011-11-12 the protagonist, middle-aged Humbert Humbert, becomes obsessed and with a 12-year-old girl named Dolores Haze for whom his private nickname is Lolita. **In the novel Humbert is a [[sexual predator]] of Lolita, whom he [[rape]]s repeatedly [[incest|while she is his step-daughter]]. The [[child sexual abuse]] by Humbert is dismissed and excused by him as he tells the story from his point of view as the [[unreliable narrator]] of "Lolita", inviting the reader to understand the [[tragedy]] of his criminal behavior.** Uruiamme

---

2011-11-12 *Reverting changes made to top paragraph. See talk* WickerGuy  
G

---

*This might be a better improvement of the lede*




2011-11-14 The **novel** infamous for its controversial subject: the protagonist **anti-hero** and [[unreliable narrator]], middle-aged Humbert Humbert, who is obsessed **with an underage** 12-year-old girl named Dolores Haze with whom he becomes sexually involved **after she becomes his step-daughter**. His private nickname **for Dolores** is Lolita. WickerGuy

---

VERSION DE RÉFÉRENCE

The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a 37-to-38-year-old literature professor called Humbert Humbert, who is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he becomes sexually involved after he becomes her stepfather.

---

2015-04-21	<p>The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a 37-to-38-year-old literature professor called Humbert Humbert, who is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he becomes sexually involved after he <b>marries her mother to gain permanent protection over her. Because the story is uniquely told through a pedophile's eyes, the story is driven by the deep confessions of this man and his illegal urges. Humbert tells his story after the fact in a prison before he goes on trial for his crimes. His "love" for Dolores causes his major downfall and moves the story tumbling forward. Her nickname, "Lo" was given to her by her mother but Humbert quickly claims it as his own and adapts it to become "Lolita".</b></p>	Baileyannp
2015-04-21	<p>[...] with whom he becomes sexually involved <b>with</b> after he marries her mother, <b>Charlotte Haze, only to gain a closer and more secure grip on Dolores.</b> [...]</p>	Baileyannp
2015-04-22	<p><i>Excessive for [[WP:LEAD]]. Grammar problems.</i>  </p>	Sundayclose
VERSION DE RÉFÉRENCE		
<p>The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor called Humbert Humbert, is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he becomes sexually involved after he becomes her stepfather.</p>		
2016-06-06	<p><i>accuracy. I have a PHD in literature.</i>  The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor called Humbert Humbert, is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he <b>rapes</b> after he becomes her stepfather.</p>	IP-4
2016-06-06	<p><i>with whom he rapes? Unless I'm misremembering, this is statutory rape, which is not how "rape" will be read here</i>  </p>	Curly Turkey
2016-06-06	<p>The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor called Humbert Humbert, is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, <b>who he rapes</b> after becoming her stepfather.</p>	IP-5
2016-06-06	<p><i>take it to the talk page, IP-hopper</i>  </p>	Curly Turkey

	<i>Fixed content</i>	
2017-07-04	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]]—a middle-aged literature professor called Humbert Humbert—is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he <b>continually rapes</b> after he becomes her stepfather	IP-6
2017-07-04	<i>Previous edit was antagonistic and ignores literary canon</i> Q	IP-7
2017-07-05	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]]—a middle-aged literature professor called Humbert Humbert—is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, whom he <b>continuously rapes</b> after he becomes her stepfather.	IP-8
2017-07-06	Q	Flyer22 Frozen
	<i>Clarification</i>	
2017-11-18	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]]—a middle-aged literature professor called Humbert Humbert—is obsessed with the 12-year-old Dolores Haze, with whom he <b>rapes repeatedly</b> after he becomes her stepfather.	IP-9
2017-11-18	Q	Arjayay
	<i>Fixed wording</i>	
2018-09-28	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, with whom he <b>rapes</b> after he becomes her stepfather.	IP-10
2018-09-28	Q	Arjayay
2019-02-07	<i>Changed the statement that Humbert Humbert ". . . becomes sexually involved. . ." with Lolita to the more accurate, "kidnaps and rapes".</i> The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, <b>who he kidnaps and rapes</b> after he becomes her stepfather.	IP-11
2019-02-07	<i>Not an improvement (TW)</i> Q	Girth Summit

	<i>Fixed typo</i>	
2019-11-24	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, with whom he <b>sexually abuses</b> after he becomes her stepfather. "Lolita" is his private nickname for Dolores	IP-12
2019-11-24	Q	Hoary
2019-12-15	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, <b>who he begins sexually abusing</b> after he becomes her stepfather.	IP-13
2019-12-15	Q	Hoary
2020-04-09	The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, <b>whom he grooms and rapes</b> after he becomes her stepfather	IP-14
2020-04-09	Q	Arjayay
2020-04-19	<i>A 12 year old CANNOT become sexually involved with a grown man!!! It is called abuse and rape!!</i> The novel is notable for its controversial subject: the protagonist and [[unreliable narrator]], a middle-aged literature professor under the pseudonym Humbert Humbert, is obsessed with a 12-year-old girl, Dolores Haze, <b>whom he sexually abuses</b> after he becomes her stepfather.	IP-15
2020-04-21	<i>The article summarizes the novel. We don't need your personal rant. (TW)</i> Q	Sundayclose

Tableau 23 – WIKI-EN/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), résumé introductif (genre du roman)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	""Lolita"" is a [[novel]] by [[Vladimir Nabokov]]	
2011-02-04	""Lolita"" is an [[erotic literature erotic novel]] by [[Vladimir Nabokov]]	Fancy.kira

2011-02-04	<i>Have you read it?? Anything but!!!!!!)</i> Q	WickerGuy
2011-02-05	<i>New section. Is this an "erotic novel"?</i> AJOUT D'UNE SECTION COMPLÈTE "GENRE : AN EROTIC NOVEL ?"	WickerGuy

Tableau 24 – WIKI-EN/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), « Plot summary » (tentative initiale de droguer Dolorès)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2006-12-10	Humbert picks Lolita up from camp and takes her to a motel, <b>intending to use the sleeping pills on her. They have no effect, however.</b>	IP-1
	VERSION DE RÉFÉRENCE Humbert intends to use sleeping pills on Lolita, but they have little effect.	
2009-05-25	Humbert <b>attempts</b> to use sleeping pills on Lolita <b>so that he may molest her without her knowledge</b> , but they have little effect on her.	IP-2
2009-05-25	Q	Ward3001
2009-05-31	Q	IP-3
2010-08-19	Humbert attempts to use sleeping pills on Lolita so that he may molest her <b>while she is unconscious</b> , but they prove to be a failure and thus have little effect on her	IP-4
2010-08-20	Q	Cresix
2011-01-23	Humbert attempts to use sleeping pills on Lolita so that he may <b>[[child molestation molest]]</b> her without her knowledge, but they have little effect on her.	Treybien
2011-08-06	Humbert gives her sleeping pills (which he names Vitamin X) and leaves in their room, telling her to go to bed. [...] he attempts to molest Lolita (climbing into her bed instead of his cot), but the sedative is too mild, his "security...a sham one".	IP-5
2012-04-01	he gives her sleeping pills. [...] There, he attempts to <b>[[molest]]</b> Lolita but <b>finds that</b> the sedative is too mild, <del>his "security...a sham one".</del>	IP-6

2012-10-28	he gives her sleeping pills. [...] There, he <b>tries</b> [[Sexual abuse molest]]ing Lolita but finds that the sedative is too mild.	Jkta97
2015-01-11	<b>Humbert plans to use one of his forty sleeping pills per night to drug and have sexual intercourse with Lolita while she is unconscious.</b> [...] There, he tries [[Sexual abuse molest]]ing Lolita but finds that the sedative is too mild.	Ahaohno
2015-01-11	Humbert plans to use one [[sleeping pill]] (of his forty) per night to drug Lolita and <b>perform</b> sexual intercourse <b>on</b> her while she is unconscious. [...] There, he tries [[Sexual abuse molest]]ing Lolita but finds that the sedative is too mild.	Ahaohno
2015-03-17	Humbert plans to use a [[sleeping pill]] to drug Lolita and <b>rape</b> her while she is unconscious. [...] There, he tries [[Sexual abuse molest]]ing Lolita but finds that the sedative is too mild.	IP-7
2017-07-25	he plans to rape her. <b>His plan is to have intercourse with her after rendering her unconscious with sleeping pills.</b> [...] There, he finds that the sedative was too mild after seeing Dolores drifting in and out of sleep.	Chief Red Eagle
2017-08-11	<b>He wants to have sex her and, to make her more compliant, he gives</b> her a sleeping pill. [...] There, he finds that the sedative was too mild after seeing Dolores drifting in and out of sleep.	Chief Red Eagle
2018-03-02	<i>The word "sex" implies consent, which in this case was not given.</i> Humbert wants to <b>rape</b> her and gives her a sleeping pill. [...] There, he finds that the sedative was too mild after seeing Dolores drifting in and out of sleep.	IP-8
2018-03-03	Q	RayAlt
2018-04-21	<b>Humbert still feels guilty about consciously raping her, and so tricks her into taking the sedatives in her ice cream.</b> [...] There, he <b>discovers that the doctor fobbed him with a milder drug as Dolores wakes up frequently</b> , drifting in and out of sleep.	IP-9
	VERSION DE RÉFÉRENCE Humbert knows he will feel guilty if he consciously rapes Dolores, and so tricks her into taking sedatives in her ice cream. [...] There, he discovers that he had been fobbed with a milder drug, as Dolores is merely drowsy and wakes up frequently, drifting in and out of sleep.	

	<i>Changed “consciously rapes” to “forcibly rapes,” since it would be rape no matter what just by virtue of her age.</i>	
2020-05-02	Humbert knows he will feel guilty if he <b>forcibly</b> rapes Dolores, and so tricks her into taking sedatives in her ice cream. [...] There, he discovers that he had been fobbed with a milder drug, as Dolores is merely drowsy and wakes up frequently, drifting in and out of sleep.	IP-10
2020-05-02	<i>Made more sense before</i> Q	Edwardx

Tableau 25 – WIKI-EN/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), « Plot summary » (scène sexuelle à l’hôtel des Chasseurs Enchantés)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	VERSION DE RÉFÉRENCE Humbert picks Lolita up from camp and takes her to a motel, where they have sex for the first of many times.	
2006-12-10	<b>She instead seduces him (according to Humbert’s version of events) and they have sex for the first of many times.</b>	IP-1
2007-01-10	She instead seduces <b>Humbert the next morning, which is first of only two times she will willingly have sex with him.</b>	Xswanson
2007-01-10	<b>Instead, the next morning she seduces Humbert completely – the first of only two times she will willingly do so.</b>	Xswanson
2007-01-11	The next morning she seduces Humbert completely – the first of only two times she will willingly do so – <b>and discovers he isn’t even her first lover.</b>	Xswanson
2007-01-20	She instead seduces Humbert – the first of only two times she is recorded as doing so – and he discovers <b>that he isn’t her first lover, having had a sexual affair at summer camp with the son of the camp mistress.</b>	IP-2
	VERSION DE RÉFÉRENCE Instead, she seduces Humbert, and he discovers that he is not her first lover, as she has had a sexual affair at summer camp.	

2009-05-25	Instead, she <b>consciously</b> seduces Humbert as <b>she awakes the next morning</b> . At breakfast he discovers that he is not her first lover, as she has had a sexual affair <b>with a boy</b> at summer camp.	IP-3
2009-06-06	<i>Lolita doesn't "seduce" Humbert, and he is not her "lover." Previous synopsis (unconsciously?) presenting Humbert's view as fact.</i> Instead, she <b>herself initiates sex with Humbert</b> as she awakes the next morning. At breakfast he discovers that he is not her first <b>person with whom</b> she has had <del>sex a sexual affair</del> , as she has <b>also had sex</b> with a boy <b>her age</b> at summer camp. <b>It is clear that Lolita sees sex as a sign of being a grownup.</b>	IP-4
2009-06-06	Q	Doniago
2010-06-05	Instead, she, (according to Humbert's twisted logical anyway) "consciously" seduces Humbert the next morning. He discovers that he is not her first lover, as she had sex with a boy at summer camp.	IP-5
2010-06-06	<i>simplify language, reduce POV</i> Instead, she <b>initiates sex</b> . He discovers that he is not her first lover, as she had sex with a boy at summer camp.	IP-6
2010-08-19	<b>The following morning, playing with her infantile crush on Humbert it is the twelve year old Lolita initiates physical contact. Humbert discovers that he is not her first lover, as she had previously experimented sexually with a boy at summer camp. This revelation works as element to secure his 'magical thinking', which allows Humbert to rape the child three times that morning with little or no guilt. Once they resume their journey, however, Lo becomes withdrawn and cannot sit still. She tells Humbert that he has torn something inside her and that she is in pain.</b>	IP-7
2010-08-20	<i>rv. Unnecessary lengthens [[WP:PLOTSUM plot summary]] excessively; Grammatical and stylistic problems. Please discuss on Talk page and wait for [[WP:CON consensus]] before restoring</i> Q	Cresix
	VERSION DE RÉFÉRENCE Instead, she initiates sex the next morning, after explaining that she had slept with a boy at camp.	
2015-12-17	Instead, she initiates <b>sexual congress</b> the next morning.	Siddharth Mehrotra



2016-04-17	<i>I added a section on character descriptions, a section on the psychology references in the book, and edited the summery a bit.</i> <b>However, it is she who initiates sexual congress in the morning, showing him what she learned at summer camp.</b>	WritingMime
2016-05-07	However, it is she who initiates <b>sex</b> in the morning, showing him what she had learned at summer camp.	Treybien
2016-12-21	<b>He dares not touch her that night, but in the morning she initiates sex with him.</b>	Oknazevad
2017-07-25	He dares not touch her that night, but in the morning <b>Humbert is surprised when</b> 'she' initiates sex with 'him'.	Chief Red Eagle
2017-12-03	<i>More accurate story details</i> In the morning, <b>she reveals to Humbert that she engaged in sexual activity with a boy at camp. Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and the two have sex.</b>	IP-8
2018-04-21	In the morning, <b>Lo</b> reveals to Humbert that she <b>actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with a boy at a different camp a year ago.</b> Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and <b>so</b> the two have sex.	IP-9
2019-08-21	In the morning, Lo reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago at age 11. Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and so <b>he has sex with her.</b>	IP-10
2019-09-30	<i>/* Plot */ Trimming.</i> In the morning, <b>Dolores</b> reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <del>Humbert tricks her into believing that he has no knowledge of sex play and it is not something that adults do. She wants to show him, and so he has sex with her.</del>	Cat's Tuxedo
2020-02-13	<i>added plot details</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>It is implied the two have sex in the hotel bed.</b>	IP-11

2020-02-13	<i>added plot details</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. It is implied the two have sex in the hotel bed. <b>During the car journey Dolores jokes about reporting him to the police for rape, much too Humbert's private distress.</b>	IP-12
2020-02-14	Q Q	Sundayclose
2020-07-02	In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>They have sex.</b>	IP-13
2020-07-02	<i>Reverting possible vandalism</i> Q	ClueBot NG
2020-07-03	<i>Re-adding plot corrections that got wiped out.</i> In the morning, Dolores reveals to Humbert that she actually has already lost her virginity, having engaged in sexual activity with an older boy at a different camp a year ago. <b>They start a sexual relationship.</b>	IP-14

Tableau 26 – WIKI-EN/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), « Plot summary » (synthèse du voyage d'Humbert et Dolorès entre la fin de la première partie et la deuxième partie du roman)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2005-11-17	The two drive across the country for nearly a year, during which time Humbert becomes increasingly obsessed with Lolita and she learns to manipulate him. When she engages in tantrums or refuses his advances, Humbert threatens to put her in an orphanage.	IP-1
	VERSION DE RÉFÉRENCE They travel around the United States, moving from one motel to another.	
2007-01-11	<b>Traumatized to learn of her mother's death, Lolita initially surrenders to Humbert's carnal demands. Later he must resort to bribery as he drives her around the country in Charlotte's car moving from state to state, motel to motel, restaurant to restaurant, seeing tourist attractions and movies, and "doing filthy things to each other", as Lolita bluntly describes it.</b>	Xswanson

2007-04-18	Eventually, H.H. tells Lolita that her mother is dead: Lolita believes that H.H. has murdered her. H.H. drives her around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, bribing her for sexual favours.	IP-2
2007-04-22	Eventually, Humbert tells Lolita that her mother is dead. Humbert drives her around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, bribing and frightening her into giving him sexual favours.	IP-3
2007-04-22	<i>made so many unnecessary changes and errors that I have reverted all of them, except the change from "H.H." to "Humbert".</i> Q	Ward3001
2007-07-25	After leaving the hotel, Humbert tells the now-troublesome Lolita that her mother is dead. Alone and frightened, Lolita has no choice but to accept Humbert into her life on his terms. Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert bribes Lolita for sexual favours.	IP-4
2008-02-11	<i>I did some rewriting for style.</i> Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert bribes the girl for sexual favours; he falls genuinely in love with her but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his cultural interests. She is, in fact, a very crass and ordinary American adolescent, who merely puts up with him and is not above manipulating him sexually when she can.	IP-5
2009-02-16	Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert [[bribery bribes]] the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. She is, in fact, a very crass and ordinary adolescent, who merely puts up with him and is not above manipulating him sexually when she can.	IP-6
2009-02-16	Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert [[bribery bribes]] the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. She is, in fact, a very crass and ordinary adolescent, who tries to survive her sexually abusive and exploitative situation.	IP-6

	<i>removed for lack of relevance and citation for the second.</i>	
	VERSION DE RÉFÉRENCE	
2009-03-06	Driving Lolita around the country in Charlotte's car, moving from state to state and motel to motel, Humbert <del>[[bribery bribes]]</del> the girl for sexual favors; he falls genuinely in love with her, but is conscious that she is not attracted to him and shares none of his interests. <del>She is, in fact, a very crass and ordinary pre-adolescent, trying to survive her sexually abusive and exploitative situation.</del>	IP-7
	<i>wording, details added</i>	
2009-10-23	Humbert reveals to Lolita that Charlotte is actually dead; Lolita has no choice but to accept her stepfather into her life on his terms. Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. Humbert <b>initially keeps the girl under control by threatening her with [[reform school]]</b> ; later he <del>[[bribery bribes]]</del> her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.	Miss Tabitha
2010-06-10	[...] <b>The novel's first part ends after her rapes her.</b>	JJARichardson
2010-07-17	<i>I understand the sentiment of disgust of a man having sex with an underage girl, but "rape" is over the top. This POV doesn't belong in plot summary without discussing on the talk page for consensus.</i> G	Cresix
2010-08-19	Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. Humbert <b>describes this year long 'holiday' as paradise and throughout this time he continues to rape Lolita and control her every move.</b> Initially he keeps the girl under control by threatening her with <del>[[reform school]]</del> ; later he bribes her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his <b>feelings for her</b> and shares none of his interests.	IP-8
2010-08-20	<i>rv. Unnecessary lengthens <del>[[WP:PLOTSUM plot summary]]</del> excessively; Grammatical and stylistic problems. Please discuss on Talk page and wait for <del>[[WP:CON consensus]]</del> before restoring</i> G	Cresix

2011-08-06	<p><i>I have added a few important details and lessened the hostility towards Humbert to keep closer to the novel.</i></p> <p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. <del>Humbert initially keeps the girl under control by threatening her with [[reform school]]</del>; <b>He sees the necessity of maintaining a common base of guilt to keep their relations secret and wants denial to become second nature for Lolita; he tells her if he is arrested, she will "become a ward of the Department of Public Welfare", loosing all her clothes and presents.</b> Later he bribes her for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.</p>	IP-9
2013-07-25	<p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. <b>In order to keep Lolita from going to the police, Humbert</b> tells her if he is arrested, she will become a [[Ward (law) ward of the state]] and lose all her clothes and belongings. He also bribes her for sexual favours, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests.</p>	Treybien
2015-01-06	<p><i>Expanded on methods of sexual coercion</i></p> <p>Lolita and Humbert drive around the country, moving from state to state and motel to motel. In order to keep Lolita from going to the police, Humbert tells her if he is arrested, she will become a [[Ward (law) ward of the state]] and lose all her clothes and belongings. He also bribes her <b>with food, money, or permission to attend fun events</b> for sexual favors, though he knows that she does not reciprocate his love and shares none of his interests</p>	Ahaohno
2016-12-21	<p>Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert threatens her with the prospect of her becoming [[Ward (law) ward of the state]] and losing all her clothes and belongings. He also <b>manipulates and</b> bribes her with food, money, and permission to attend events in return for sexual favors.</p>	Sigmaslash5
2017-07-23	<p>Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert threatens her with the prospect of her becoming a [[Ward (law) ward of the state]] <del>and losing all her clothes and belongings</del>, <b>a prospect she's terrified of.</b> He also manipulates and bribes her with food, money, and permission to attend events in return for sexual favors.</p>	Chief Red Eagle

2017-07-23	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert <b>points out she would likely wind up in a state-run orphanage if she leaves him</b> , a prospect she's terrified of. He manipulates her by bribing her her with <del>food</del> , money, and <del>permission to attend events</del> in return for sexual favors.	Chief Red Eagle
2017-07-23	Humbert and Dolores begin travelling across the country, driving all day and staying in motels. To keep Dolores from going to the police or running away, Humbert points out she would likely wind up in a state-run orphanage if she leaves him, a prospect she's terrified of. He manipulates her <b>with gifts of money and clothing</b> in return for sexual favors.	Chief Red Eagle
2019-09-30	Humbert and Dolores <b>travel</b> across the country, driving all day and staying in motels. <b>Humbert desperately tries to maintain Dolores's interest in travel and himself, and increasingly bribes her</b> in exchange for sexual favors.	Cat's Tuxedo

Tableau 27 – WIKI-FR/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en français), résumé introductif (premier paragraphe)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	<p>VERSION DE RÉFÉRENCE</p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...], relate sa [[Passion (amour) passion amoureuse]] et [[Sexualité sexuelle]] pour Dolores Haze, une [[nymphette]] âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	
2015-08-19	<p><i>Modification du second paragraphe de présentation en remplaçant la notion de "passion amoureuse et sexuelle" par la notion de viol. J'ai aussi enlevé la qualification de "nymphette" pour la remplacé par un plus neutre "jeune fille".</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, relate <b>les nombreux viols qu'il commis sur la personne de Dolorès Haze</b>. Dolorès Haze est <b>une jeune fille</b> âgée de douze ans et demi au début <b>du roman et qui terminera sa courte vie</b> tragiquement à 17 ans. Le surnom qu'Humbert-Humbert donne à sa victime, Dolorès Haze est <b>Lolita</b>.</p>	IP-1
2015-08-19	Q	Sammyday

2015-08-20	<p><i>Je viens aussi remplacer le terme nymphette par jeune fille, dans l'introduction. La fin de l'article précise bien qu'il s'agit d'un glissement de sens, cette synonymie entre Lolita et nymphette.</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...], relate sa [[Passion (amour) passion amoureuse]] et [[Sexualité sexuelle]] pour Dolores Haze, une <b>jeune fille</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	IP-2
2015-08-20	<p><i>ça part d'une bonne intention, mais il y a quand même un sens bien particulier donné à ce terme chez Nabokov</i></p> <p>Q</p>	Kvardek du
2015-08-20	<p><i>modification du terme passion amoureuse pour une plus précis abus sexuel, changement du terme nymphette (non neutre) en fillette</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...] relate <b>différents abus sexuels commis sur Dolores Haze</b>, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	IP-2
2015-08-20	<p><i>Nul</i></p> <p>Q</p>	Goliadkine
2015-08-20	<p><i>modification du terme non-neutre nymphette remplacé par le terme fillette. Modification du terme passion amoureuse remplacé par abus sexuel. Je demande à ce que la modif ne soit pas retiré d'office tant que l'admin n'a pas prouvé sa neutralité</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...] relate <b>différents abus sexuels commis sur Dolores Haze</b>, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	IP-2
2015-08-20	<p><i>-pov</i></p> <p>Q</p>	Goliadkine
2015-08-21	<p><i>Nymphette. Terme sujet à caution.</i></p> <p>[...] Dolores Haze, une <b>fille</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p>	IP-3
2015-08-21	<p><i>-pov</i></p> <p>Q</p>	Goliadkine

2015-08-21	[...] Dolores Haze, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-4
2015-08-21	<i>(Passage en force, à nouveau...)</i> Q	Schoffer
2015-08-21	[...] Dolores Haze, une <b>fillette</b> âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.	IP-4
2015-08-21	Q	JLM
2015-08-22	<i>Le terme de Nymphette mis sans précautions fait croire que Dolorès Haze a fait quelque chose pour provoqué le viol que Humbert-Humbert lui inflige. L'introduction de la présentation du roman n'a pas à adopter le point de vue du narrateur. Merci</i> [...] Dolores Haze, une <b>enfant</b> âgée de douze ans et <b>que Humbert-Humbert qualifie de [[nymphette]]</b> .	IP-5
2015-08-22	Q	JLM
2015-08-22	<i>si vous indiquez l'age de Dolorès, indiquez aussi celui de Hum et j'ai enlever nymphette parceque c'est totalement révoltant de voire ceci mentionné ainsi des l'introduction. Le mot nymphette est un mot de violeur d'enfant pas un mot d'encyclopediste.</i> Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] de 37 ans qui se définit comme "nympholepte" [...] relate sa [[Passion (amour) passion amoureuse]] et [[Sexualité sexuelle]] pour Dolores Haze, une <b>enfant</b> âgée de douze ans au début <b>du roman qui se terminera par son décès à l'âge de 17 ans.</b>	IP-5
2015-08-22	Q PROTECTION DE LA PAGE POUR CAUSE DE GUERRE D'ÉDITION, LEVÉE EN-SUITE AU PROFIT D'UN BANDEAU RAPPELANT LA RÈGLE DES TROIS RÉVO-CATIONS	Sebk



2015-08-24	<p><i>Retouche intro et plan</i></p> <p>Le récit, écrit à la première personne du singulier par Humbert Humbert, un [[narrateur]] qui se définit comme "nympholepte" [...], relate sa [[Passion (amour) passion amoureuse]] et [[Sexualité sexuelle]] pour Dolores Haze, une [[nymphette]] âgée de douze ans et demi au début d'une relation qui se terminera tragiquement.</p> <p><b>Ce roman, très riche, explore plusieurs thèmes. Outre la pédophilie et l'inceste qui sont au centre de l'œuvre, Nabokov traite de la psychanalyse et décrit ce qu'il perçoit comme un décalage entre les cultures américaine et européenne.</b></p>	Bertrouf
------------	---	----------

Tableau 28 – WIKI-FR/Lo\_1955 : « Lolita » (Wikipédia en français), résumé introductif (compléments introduits après la guerre d'édition sur le premier rapport sexuel des protagonistes)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2015-09-10	<p><i>Réécriture intro. Retrait du bandeau en travaux</i></p> <p>Le choix de Nabokov d'utiliser un [[point de vue narratif]] interne lui permet ne pas prendre parti sur la moralité de son personnage principal. En effet, le mot pédophilie n'apparaît pas sous la plume d'Humbert, et les descriptions de Lolita et de son comportement sont par définition [[Point de vue narratif#Narrateur incertain non fiables]].</p>	Bertrouf
2015-09-21	<p><i>Suite discussion en PdD, retouche de l'intro avec encore moins de non-dits.</i></p> <p>Le choix de Nabokov d'utiliser un [[point de vue narratif]] interne lui permet ne pas prendre parti sur la moralité de son personnage principal. En effet, le mot pédophilie n'apparaît pas sous la plume d'Humbert, et les descriptions de Lolita et de son comportement sont par définition [[Point de vue narratif#Narrateur incertain non fiables]]. <b>Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme un viol mais comme étant à l'initiative de Lolita.</b></p>	Bertrouf
2017-05-27	<p><i>Je sais que le RI ne doit pas être sourcée, mais son contenu doit correspondre à du contenu sourcé dans la page: d'où sort cette histoire de viol?</i></p> <p>INTRODUCTION DU MODÈLE "RÉFÉRENCE NÉCESSAIRE"</p>	Vulson
2017-07-05	<p><i>remplacement du mot viol par la notion plus exacte d'atteinte sexuelle dans l'introduction</i></p> <p>Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme <b>une [[atteinte sexuelle]]</b> mais comme <b>un jeu</b> à l'initiative de Lolita.</p> <p>SUPPRESSION DU MODÈLE "RÉFÉRENCE NÉCESSAIRE"</p>	Bertrouf

*terminologie plus juste (voir pdd).*

2017-07-05 Ainsi, leur première relation sexuelle n'est pas présentée comme un **un** Vulson  
 [[abus sexuel sur mineur]] mais comme un jeu à l'initiative de Lolita.

Tableau 29 – WIKI-FR/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en français), « Sexualité de Lolita »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2016-03-14	Si la sexualité est bien présente, les scènes de sexe sont décrites de façon allusives. La toute première relation entre les protagonistes est d'abord décrite comme un jeu, dont on ne sait pas trop qui en est l'instigateur, puis l'auteur ellipse la nuit et reprend son récit le lendemain matin <ref group="Lo">page 151</ref>.	Bertrouf
2017-05-28	<i>dans l'éd. Folio p. 210/211 HH mentionne sa nuit blanche, puis précise: "à six heures du matin elle était éveillée, et à six heures quinze elle était techniquement ma maîtresse.[..], ce fut elle [...], qui me séduisit"</i> Si la sexualité est bien présente, les scènes de sexe sont décrites de façon allusives. <del>La toute première relation entre les protagonistes est d'abord décrite comme un jeu, dont on ne sait pas trop qui en est l'instigateur ; l'auteur ne relate pas les événements nocturnes et reprend son récit le lendemain matin.</del>	Vulson

## Lolita (Stanley Kubrick, 1962)

Tableau 30 – WIKI-EN/Lo\_1962 : « Lolita (1962 film) » (Wikipédia en anglais), résumé introductif

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2017-02-06	"Lolita" polarized contemporary critics, but is well-received today.	AndrewOne
2020-06-23	<i>added 'for its controversial depictions of child sexual abuse or child rape'</i> "Lolita" polarized contemporary critics <b>for its controversial depictions of child sexual abuse or child rape</b> , but is well-received today	Tinselbee
2020-06-23	<i>deleted 'but is well-received today'</i> "Lolita" polarized contemporary critics for its controversial depictions of child sexual abuse or child rape.	Tinselbee
2020-07-13	<i>Removed the redundancy of "or child rape" in addition to "child sexual abuse."</i> "Lolita" polarized contemporary critics for its controversial depictions of child sexual abuse <del>or child rape</del> .	WoundedWolfgirl

Tableau 31 – WIKI-EN/Lo\_1962 : « Lolita (1962 film) » (Wikipédia en anglais), « Differences between the film and the book »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2010-01-16	This means that the film shows as Humbert as a murderer "before" showing us Humbert as a seducer of minors	WickerGuy
2015-06-07	This means that the film shows Humbert as a murderer "before" showing us Humbert as a <b>rapist</b>	IP-1
2015-07-06	<i>rem POV</i> Q	Beyond My Ken

## Blade Runner (Ridley Scott, 1982)

Tableau 32 – WIKI-EN/BR\_1982 : « *Blade Runner* » (Wikipédia en anglais), « Plot »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2005-05-16	<i>+synopsis</i> Rachael shoots Leon as he is about to kill Deckard. They go back to Deckard's apartment and he forces her to face her emotions and they fall in love.	RoyBoy
2005-07-19	Rachael saves Deckard's life by shooting Leon and they go back to Deckard's apartment where they discuss her options, and in a quiet moment of musical intimacy they fall in love.	RoyBoy
2005-07-19	<i>soften some transitions, copyedits</i> Rachael saves Deckard's life by shooting Leon and they go back to Deckard's apartment where they discuss her options, and in a quiet moment of musical intimacy they <b>begin</b> to fall in love.	Tarnas
2006-01-25	<i>Note Bryant's enigmatic threat; important on the question of whether Deckard is a replicant. Add precision on some synopsis points. Add "Is deckard a replicant" section.</i> Rachael kills Leon, saving Deckard's life, and they go back to Deckard's apartment where they discuss her options, and in a <b>rough scene ending</b> in musical intimacy they begin to fall in love.	Tempshill
2006-08-16	<i>edit</i> <b>However, after Rachael saves</b> Deckard's life, <b>they become close and</b> begin to fall in love.	OnBeyondZebrax
2008-02-27	<i>improve/clarify and correct sections, blockquote Roy quote</i> However, Rachael saves Deckard's life <b>and they head back to his apartment where they become intimate.</b>	RoyBoy
2008-06-24	Rachael saves Deckard's life by shooting Leon and they head back to his apartment where they <b>have rough sex.</b>	Keith-264
2008-07-16	Rachael saves Deckard's life by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where they have sex.	Sonam8311

2008-08-13	Rachael saves Deckard's life by shooting Leon and they head back to his apartment where <b>he rapes her</b> .	IP-1
2008-08-13	<i>Reverted 1 edit by 71.139.14.38 identified as vandalism to last revision by RoyBoy.</i> Q	Rodhullandemu
2008-11-10	Rachael saves Deckard's life by shooting Leon and they head back to his apartment where they <b>make love</b> .	IP-2
2008-11-10	<i> censorship</i> Q	Alientraveller
2009-06-01	<i>Deckard and Rachel make love (sex misses the point!</i> Rachael saves Deckard's life by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where they <b>make love</b> .	Jezzabr
2009-06-02	<i>The "You've done a..." line does not appear in all versions: the plot is a summary of all films not one; I don't particularly disagree with "love" but it misses the roughness of the act.</i> Q	DrKay
2009-06-18	<i>yeech, that sounded so clinical</i> Rachael saves Deckard by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where they <b>make love</b> .	Ommnomnomgulp
2009-10-14	Rachael saves Deckard by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where <b>Deckard rapes</b> Rachael.	IP-3
2009-10-14	Q	Rodhullandemu
2009-12-04	<i>make love is cheesy and PC, just say what it is</i> Rachael saves Deckard by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where they <b>have sex</b> .	Fixieboy
2009-12-06	Rachael saves Deckard by shooting and killing Leon, and the two head back to Deckard's apartment, where <b>Deckard roughly convinces Rachel that they should have sex</b> .	IP-4
2009-12-07	<i>restore non-breaking space; that "sex" sentence has always been problematic</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where Deckard <b>roughly initiates sex</b> .	DrKay

2010-02-14	Rachael finds the two of them saves Deckard's life by retrieving his firearm and shooting Leon to death. The two of them head back to Deckard's apartment, where <b>they talk about their memories, Deckard's job, and ultimately have sex.</b>	IP-5
2010-02-15	<i>talk page consensus is to keep the plot section short</i> Q (Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he roughly initiates sex.)	DrKay
2010-07-17	<i>It said roughly intitiates sex, but since he had the legal right to kill her anytime he wanted to, she was in no position to actually consent to sex, making it rape.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he <b>rapes her.</b>	IP-6
2010-07-17	<i>[[WP:OR pure speculation]]. source?</i> Q	Rodhullandemu
2010-07-19	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he <b>rapes her.</b>	IP-7
2010-07-19	<i>The "Plot" section should describe the on-scene action not interpret it.</i> Q	DrKay
2010-07-20	<i>Intercourse is a more neutral word</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he roughly initiates <b>intercourse.</b>	Chhte
2010-07-20	<i>unclear, it's certainly not social intercourse.</i> Q	Rodhullandemu
2010-07-21	<i>there is no consent from Rachel in this scene, but if the word 'rape' scares you, perhaps this is a compromise.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he <b>forces Rachel into sex.</b>	Darcyoh
2010-07-23	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where <b>they have sex.</b>	Frkingz1
2010-07-23	<i>Undid revision because no reason was given for change</i> Q	IP-8

2010-07-24	<i>+feelings, make love</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he forces <b>Racheal to trust her feelings and make love with him.</b>	RoyBoy
2010-07-26	<i>trust her feelings and make love with him is interpretation with no evidence.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he forces Rachael <b>to say she wants to have sex with him.</b>	IP-9
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he <b>rapes her.</b>	IP-7
2010-08-02	<i>Revert: restore ambiguous wording, but I agree this is something of a judgement call</i> Q	Plumbago
2010-08-02	<i>prevents Rachael from leaving and</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where <b>he prevents Rachael from leaving</b> and forces Rachael to say she wants to have sex with him.	Lionheart-enwiki
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>rapes her.</b>	IP-7
2010-08-02	<i>Unsourced interpetation. cite?</i> Q	Rodhullandemu
2010-08-02	<i>I still think "aggressively initiates sex", or similar, is all that needs be said here: the sentence is becoming unnecessarily long: and the longer it gets the more interpretative it could become</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>gets</b> her to say she wants to have sex with him.	DrKay
2010-08-02	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving, gets her to say she wants to have sex with him <b>and proceeds to rape her.</b>	IP-10
2010-08-02	<i>Just the sort of added length and interpretation I was complaining about in my previous edit summary.</i> Q	DrKay

2010-08-04	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coerces</b> her to say she wants to have sex with him.	IP-11
2010-08-04	<i>coerces her into sex</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coerces her into sex.</b>	IP-11
2010-08-05	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>gets her to say she wants to have sex with him.</b>	RoyBoy
2010-08-06	<b>There Deckard</b> prevents Rachael from leaving, gets her to say she wants to have sex with him <b>and consequently rapes her.</b>	IP-7
2010-08-06	Q	DrKay
2010-08-10	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment where <b>he rapes her.</b>	IP-7
2010-08-10	<i>Revert: good faith edit; edit loses ambiguity of extant text; although I fully accept that it's a judgement call</i> Q	Plumbago
2010-09-22	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and coerces her to say she wants to have sex with him. <b>It is implied that Deckard has sex with her, though it is ambiguous whether her consent is genuine.</b>	IP-12
2010-09-22	Q	1exec1
2010-10-03	<i>(accuracy)</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>forces</b> her to have sex with him.	IP-13
2010-10-04	<i>Not accurate in the least.</i> Q	TheOldJacobite
2010-10-25	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>fucks her.</b>	IP-14



2010-10-25	Q	DARTH SIDI- OUS 2
2010-10-27		Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>forces her into sex.</b> IP-15
2010-10-27	Q	Canterbury Tail
2010-10-30		Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>rapes her.</b> IP-16
2010-10-30	<i>This isn't clear; please discuss on Talk</i> Q	Rodhullandemu
2010-10-30	Q	IP-16
2010-10-30	Q	George2001hi
2010-10-30	Q	IP-17
2010-10-30	<i>Un sourced POV</i> Q	Rodhullandemu
2011-01-09		<i>he specifically asks her to "make love"..not "have sex"..base..very base.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and gets her to say she wants to <b>make love to him.</b> IP-18
2011-02-21	<i>i almost used "raped her" but since that is a 4 years old fight... (btw, sources about the rape: <a href="http://girl_type.tripod.com/papers/bladerunner.html">http://girl_type.tripod.com/papers/bladerunner.html</a> and <a href="http://ultimategerardm.blogspot.com/2011/02/rape-is-not-same-as-making-love.html">http://ultimategerardm.blogspot.com/2011/02/rape-is-not-same-as-making-love.html</a>)</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>forces her to say she wants to have sex with him.</b>	Beria
2011-02-21	<i>rv per consensus and lack of references otherwise. Use the film, not fan sites.</i> Q	Canterbury Tail

2011-04-04	<p><i>It's an ambiguous moment - it deserves more than 'gets her to'</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>apparently forces</b> her to say she wants to make love to him.</p>	Andybak
2011-04-05	<p><i>forces &gt; back to gets, not ambiguous if you focus on Rachael "i can't rely on..."</i></p> <p>Q</p>	RoyBoy
2011-04-15	<p><i>copyediting; punctuation</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where he prevents Rachael from leaving and <b>coerces her into being kissed.</b></p>	Claudelemonde
2011-04-25	<p><i>+abrupt flee, coerce &gt; compel, kiss &gt; passionately, +sleeping on bed</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment to <b>recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee</b>, Deckard prevents Rachael from leaving and <b>compels her to acknowledge their mutual attraction and they passionately kiss.</b></p>	RoyBoy
2011-05-31	<p><i>copyedit</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment to recover and discuss her future as a fugitive; they share an intimate moment and Rachael abruptly attempts to flee, Deckard <b>forcibly</b> prevents Rachael from leaving and <b>compels her to acknowledge their mutual attraction and they passionately kiss.</b></p>	IP-19
2011-06-06	<p><i>Edited the phrase "the two share an intimate moment" to bring the synopsis more into line with the events in the scene.</i></p> <p>After Rachael saves Deckard by killing Leon the two return to Deckard's apartment, <b>where Deckard attempts to initiate sex with Rachael. Rachael rebuffs him and attempts to leave. Deckard physically stops her from leaving. He roughly throws her against a wall, pins her there, and angrily orders her to ask him for sex. Rachael complies with his orders and repeats the phrases he orders her to repeat. It is implied that Deckard has sex with her, though Rachael's consent is not implied in the scene.</b></p>	Persephone Hazard
2011-06-06	<p><i>too long; plot should describe on screen action: words like "implied" indicate that this is interpretation not plot</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, <b>where Deckard forcibly compels Rachel to ask him for sex and they kiss.</b></p>	DrKay

2011-06-07	<i>tweak compel scene a bit</i> Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where <b>Deckard promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment and Rachael tries to leave but</b> Deckard forcibly compels <b>Rachael to kiss</b> and ask him for sex.	RoyBoy
2011-06-30	Rachael saves Deckard by killing Leon, and the two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment and Rachael tries to leave but Deckard <b>proceeds to rape her.</b>	IP-20
2011-06-30	<i>rv - see talk</i> Q	DrKay
2011-08-03	<i>copyedit, removed offensive terminology</i> Rachael saves Deckard by killing Leon. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later <del>they share an intimate moment</del> ; Rachael then tries to leave, but Deckard forcibly compels her to kiss him and <b>have</b> sex.	My name is Mr Smith
2011-08-03	<i>no evidence in film that they actually have sex, please describe what's shown</i> Q	Doniago
2011-08-03	<i>removed "intimate moment" as the term implies consent, which is not shown.</i> Rachael saves Deckard by killing Leon. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later <del>they share an intimate moment</del> Rachael <del>then</del> tries to leave, but Deckard forcibly compels her to kiss him and ask for sex.	My name is Mr Smith
2011-08-03	<i>The problem is there are several cuts ... it was a very tender moment in some cuts</i> Q	21stCentury Greenstuff
2011-08-04	<i>see talk, it is not intimte.</i> Q	My name is Mr Smith
2011-08-04	<i>There is no consensus for this change, please observe [[WP:BRD]] and [[WP:3RR]] - you are incorrectly interpreting the word intimate - see talk page</i> Q	Chaosdruid

2011-08-04	<p><i>Fixed the ordering of a sentence. There was a use of force, and then an "intimate" moment. The force wasn't the intimate moment.</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later Rachael tries to leave, but Deckard forcibly compels her to kiss him and ask for sex. <b>They then have an intimate moment.</b></p>	My name is Mr Smith
2011-08-04	<p><i>made it a bit more explicit what they do. they kiss.</i></p> <p>Rachael saves Deckard by killing Leon. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later Rachael tries to leave, but Deckard forcibly compels her to kiss him and ask for sex. They then have an intimate moment <b>where they kiss.</b></p>	My name is Mr Smith
2011-08-04	<p><i>rv 3RR violation edits against community consensus from now blocked user.</i></p> <p>Q</p>	Canterbury Tail
2011-12-08	<p><i>sorry, but "forcibly compels her" is just too damn awkward and misleading—by the end of the scene, she is clearly seduced into being a willing partner</i></p> <p>Rachael kills Leon using Deckard's gun. The two return to Deckard's apartment, where Deckard promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <del>forcibly compels her to kiss him and ask for sex</del> <b>seduces her.</b></p>	Shirtwaist
2012-01-23	<p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>rapes her.</b></p>	IP-21
2012-01-23	<p><i>see talk and archives</i></p> <p>Q</p>	DrKay
2012-01-23	Q	IP-21
2012-01-23	Q	DrKay
2012-01-23	Q	IP-21
2012-01-23	<p><i>see Talk</i></p> <p>Q</p>	Doniago

2012-02-03	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard seduces her. <b>There is ambiguity as to whether or not this is actually a rape.</b>	IP-22
2012-02-03	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard seduces her. There is ambiguity as to whether or not <b>there is an implication of rape.</b>	IP-22
2012-02-03	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard seduces her. There is a <b>somewhat ambiguous implication of rape.</b>	IP-22
2012-02-03	<i>viewer's inference rather than film's implication</i> Q	DrKay
2012-03-06	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>slams the door shut, behaves in an aggressive sexual manner, and coerces her into what many would believe to be rape. This behavior is not discussed in the film in such a way, however, and is simply accepted as "seduction" by Rachael and audiences.</b>	IP-23
2012-03-06	<i>rv conjecture and OR.</i> Q	Canterbury Tail
2012-07-08	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard seduces ( <b>rapes</b> ) her.	IP-24
2012-07-08	Q (Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt Rachael. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard seduces her.)	IP-25

2012-10-23	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-26
2012-10-23	Q	DrKay
2012-12-29	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-27
2012-12-29	Q	Canterbury Tail
2013-01-19	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-28
2013-01-19	Q	Canterbury Tail
2013-01-20	⌀	IP-28
2013-01-20	<i>take it to the talk page</i> Q	DrKay
2013-01-24	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-29
2013-01-24	<i>you have all ready been ask to take this to the talk page</i> Q	Keith D
2013-03-18	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard rapes her.	IP-30
2013-03-18	<i>see Talk</i> Q	Doniago

2013-03-28	<p><i>Changed the word "seduces" to "rapes" in the sentence "Rachel then tries to leave, but Deckard seduces her". Deckard physically restrains Rachel in a manner incongruent with "seduction", and his actions strongly suggest a threat on her life.</i></p> <p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>rapes her.</b></p>	IP-31
2013-03-28	<p><i>Your interpretation is irrelevant</i></p> <p>Q</p>	TheOldJacobite
2013-04-03	<p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>violently forces her to participate in sexual acts with him.</b></p>	IP-32
2013-04-03	<p><i>per talk</i></p> <p>Q</p>	DrKay
2013-04-26	<p><i>I checked the history to see if there was any past discussion about the apartment scene, and there was - so the phrase "physically restrains" is far less subjective as a description.</i></p> <p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>physically restrains her.</b></p>	Ishotthepilot
2013-05-16	<p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her <b>then rapes her</b>; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her.</p>	IP-33
2013-05-16	Q	IP-34
2013-10-20	<p><i>added portion about Deckard/Rachael kiss.</i></p> <p>Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her <b>and commands her to kiss him.</b></p>	Mark 2000
2013-10-21	<p><i>it is not usual to call the words of a lover, such as "kiss me", a command</i></p> <p>Q</p>	DrKay

2014-04-10	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her, <b>and forces her into sex.</b>	IP-35
2014-04-10	<i>plot describes what happens on screen</i> G	DrKay
2014-05-22	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard <b>stops her from leaving, and forces her into sex.</b>	IP-35
2014-05-22	G	DrKay
2014-07-10	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her <b>for his and her own safety.</b>	IP-36
2014-07-10	<i>plot should be concise</i> G	DrKay
2014-09-02	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael then tries to leave, but Deckard physically restrains her <b>and forces her to kiss him, implying rape.</b>	IP-37
2014-09-02	G	Petropoxy
2014-09-02	<i>clarify kiss scene</i> Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael <b>abruptly</b> tries to leave, but Deckard physically restrains her <b>and forces Rachael to acknowledge and trust her feelings.</b>	RoyBoy
2014-12-08	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael abruptly tries to leave, but Deckard physically restrains her and forces Rachael to <b>engage in sexual acts with him.</b>	IP-38
2014-12-08	G	MaterialsScientist



2014-12-15	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later they share an intimate moment; Rachael abruptly tries to leave, but Deckard physically restrains her and forces Rachael <b>to kiss him</b> .	Softneko
2015-02-23	Rachael kills Leon using Deckard's gun, and the two return to Deckard's apartment, where he promises not to hunt her. Later <del>they share an intimate moment</del> ; Rachael abruptly tries to leave, but Deckard physically restrains her and forces Rachael to kiss him, <b>and possibly rapes her off camera</b> .	IP-39
2015-02-23	Q	DrKay
2015-10-12	<i>a few plot details</i> The two return to Deckard's apartment, <b>and during an intimate discussion</b> , he promises not to hunt her; as she abruptly tries to leave, Deckard physically restrains her, <b>forcing</b> her to kiss him.	IP-40
2017-10-08	They return to Deckard's apartment, and, during an intimate discussion, he promises not to track her down; as she abruptly tries to leave, Deckard restrains her, forcing her to kiss him <b>and they then make passionate love</b> .	TheMovieGuy
2017-10-08	<i>plot section should describe what is shown on screen</i> Q	DrKay
2018-03-25	They return to Deckard's apartment, and, during an intimate discussion, he promises not to track her down; as she abruptly tries to leave, Deckard restrains her, <b>making her</b> kiss him.	Slasher405
2019-10-16	<i>I changed many parts of the plot to make it more correct and detailed.</i> They return to Deckard's apartment and during a discussion, he promises not to track her down; as she abruptly tries to leave, Deckard restrains her, making her kiss him <b>and they share an intimate moment with each other</b> .	Gavinmccalmont
2019-12-04	They return to Deckard's apartment and during a discussion, he promises not to track her down; as she abruptly tries to leave, Deckard restrains her, making her kiss him. <b>She continues to resist, even blocking her attempts to leave. He persists in his advances, and she ultimately relents.</b>	Rob T Firefly

2020-03-17	<p><i>Cleaning up grammar + spelling</i></p> <p>They return to Deckard's apartment and, during a discussion, he promises not to track her down. <b>As Rachael</b> abruptly tries to leave, Deckard restrains her and <b>forces</b> her kiss him. Rachael continues to resist, and Deckard blocks her attempts to leave. He persists in his advances, and she ultimately relents.</p>	Levendowski
2020-07-12	<p>They return to Deckard's apartment and, during a discussion, he promises not to track her down. As Rachael abruptly tries to leave, Deckard restrains her and forces her to kiss him. Rachael continues to resist, and Deckard blocks her attempts to leave. <b>He rapes her.</b></p>	IP-41
2020-07-12	<p>[[WP:RS Not providing a reliable source]] [[WP:REDWARN (RedWarn rev14)]]</p> <p>Q</p>	TuskDeer

WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5 : page de discussion de l'article « *Blade Runner* », section « Rape/Seduces »

There have been more edits over this of late. In the film there is no evidence that Deckard rapes Rachel. She does consent. It could be argued that there was some duress initially, but there is no evidence of rape. In fact there is nothing in the film to state outright that there was even sex involved other than the initial seduction. — [CANTERBURY TAIL](#)

I'm not part of the "rape cabal" being bandied around below, but I do think the scene is a classic rape. Deckard shoves her, holds her down, and then orders her to kiss him. Not once does she look like she's enjoying it. I hope you don't really consider that scene to be something normal and consensual. People have gone to jail for less than that. Actually, to not call it rape is to ignore the themes of the film in which humans persistently abuse replicants and ignore their rights and self aware beings. I've added a sentence about Deckard commanding Rachael to kiss him. I hope it stays as it is a factual description of what happens. — [MARK 2000](#)

It can't be a classic rape as a kiss is not rape. No rape appears on screen, for that matter no sex appears on screen and no mention by any characters that such a thing happens. There is nothing referring to rape in that scene. As for her not enjoying it, that's personal opinion and not encyclopaedic. It could be interpreted that by the end she is willing, and the fact that she stays quite happily past that point would suggest as such, but that's a personal opinion and not eligible for inclusion. — [CANTERBURY TAIL](#)

Your idea of consent is disturbing to say the least. Your inability to recognize an unhappy facial expression is even worse. A mouth with the corners up is "happy". A mouth with the corners down is "unhappy". In fact she looks like she's going to cry right before the second kiss. Just because you don't say "no" to someone doesn't mean you are a willing participant, especially if that someone with authority over you physically abuses you and then orders you to kiss them. You're the first person I've ever met who would make the argument that sex didn't occur after the kiss which makes you intellectually dishonest. In deed, after the kiss Deckard orders her to tell him she wants him twice. Forced kissing is still sexual assault in any case. Just because she was "willing later" (running for her life with the only person willing to protect her - and in some endings takes her to the woods and shoots her like a dog.) doesn't make the original act consensual. — [MARK 2000](#)

I never mentioned anything about consent, and even if I did my interpretation of that is as valid as yours in this case, which is to say it's completely invalid. This is not about me, and it's not about you. Yours or my interpretation of a scene is completely irrelevant. If it didn't happen on screen, and isn't mentioned on screen, then it didn't happen. Wikipedia is based on verifiable evidence, not interpretation. For someone to say there was rape is

original research and can't be included. See [[WP:Original research]] for more details. —

CANTERBURY TAIL

You did mention consent, especially when referring to her future “willingness”. You were drawing a conclusion of consent based on what you interpreted later in the movie. But lets examine you're moving away from supporting consent. If you agree she did not consent but refuse to label it rape because no onscreen penetration occurred then you would have to to agree to label it “sexual assault” because he does, by legal definition, assault her sexually by physically attacking her, restraining her, and forcing the first kiss physically and then through emotional coercion the second time. — MARK 2000

Complete original research. That's your interpretation of events. Wikipedia doesn't allow original research. — CANTERBURY TAIL

As I said above, she tilts her head up to meet his lips and her hands are free. The plot subsection\* should describe on-screen action; notable and sourced interpretations should go in the appropriate subsection\*. — DRKAY

She tilts her head up after she's been restrained and barked at. She's visibly not happy with the situation but capitulates in order to not be harmed further, which is the definition of rape/sexual assault. I don't know what you would call “Kiss me!” and “Tell me you want me!” if not a command or an order. Even BDSM practitioners would call it that. Even you calling them “lovers” in your edit is offensive. You clearly want to scrub the scene of any ambiguity from the scene by calling it consensual- which in itself is personal analysis and inappropriate. — MARK 2000

Don't attack me. You know nothing about my personal interpretation, gender or personal history. Comment on the content not the contributor. — DRKAY

## Nola Darling n'en fait qu'à sa tête (Spike Lee, 1986)

Tableau 33 – WIKI-EN/Gotta\_1986 : « *She's Gotta Have It* » (Wikipédia en anglais)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2016-01-27	Nola scoffs at this decision, and visits him several days later at his apartment for casual sex. Jamie anally rapes Nola, while mockingly asking her if he's as good sexually, as Greer or Mars. Being raped causes Nola to have an epiphany: realizing that promiscuity has turned Jamie against her, she decides to call Jamie's bluff.	IP-1
2016-04-22	<i>lack of evidence to indicate such</i> Nola scoffs at this decision, and visits him several days later at his apartment for casual sex. Jamie <del>anally</del> rapes Nola, while mockingly asking her if he's as good sexually, as Greer or Mars. Being raped causes Nola to have an epiphany: realizing that promiscuity has turned Jamie against her, she decides to call Jamie's bluff.	IP-2
2017-07-05	<i>add</i> Nola scoffs at this, and visits him several days later at his apartment for casual sex. Jamie rapes Nola, while mockingly asking her if he's as good sexually, as Greer or Mars. <del>Being raped causes</del> Nola <b>has</b> an epiphany: realizing that <b>her choices have</b> turned Jamie against her, she decides to call his bluff.	Parkwells
2020-07-26	Nola scoffs at this, and persuades him to come to her apartment several days later for casual sex. <del>Jamie rapes Nola</del> <b>While having rough sex, Jamie</b> mockingly asks her if he's as good sexually as Greer or Mars. Nola has an epiphany: realizing that her choices have turned Jamie against her, she decides to call his bluff.	IP-3
2021-11-26	<i>I'm adding a bit on Opal, a character who's not mentioned here, and the creator's made clear this was rape.</i> Nola scoffs at this, and persuades him to come to her apartment several days later for casual sex. <b>Jamie rapes her and</b> mockingly asks her if he's as good sexually as Greer or Mars. Nola has an epiphany: realizing that her choices have turned Jamie against her, she decides to call his bluff.	Mcc1789

*Elongated plot to 700 words*

2022-05-17 Later, Nola calls Jamie late at night, claiming an emergency, and invites him over. When he arrives, Nola wants to make love, and Jamie, angry that she misled him, goes to bed with her, but forgoes any romance, and has rough sex with her instead. Before leaving, he pushes her face down on the bed. Asb7uf

---

2022-05-17 *Close paraphrase of <https://www.imdb.com/title/tt0091939/plotsummary>* Sphilbrick  
 Q

---

## Garçon d'honneur (Ang Lee, 1993)

Tableau 34 – WIKI-EN/WB\_1993 : « *The Wedding Banquet* » (Wikipédia en anglais), « Plot »

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2004-05-27	<i>details</i> the bride Wei-wei (May Chin), an artist who can cannot pay her rent, have Wai-tun had sex with her that night, hoping him to become straight and help her to get her greencard.	Yacht
2004-05-27	<i>copyed, needs more</i> the bride Wei-wei (May Chin), an artist who can cannot pay her rent, asks <b>Wai-tun to have sex</b> with her that night, hoping <b>that he would</b> become straight <b>so she could</b> get her greencard.	Jiang
2005-11-08	the bride Wei-wei (May Chin), an artist who cannot pay her rent, <b>forces</b> Wai-tun to have sex with her that night, hoping that he would become straight so she <b>can really become a part of his family</b> .	IP-1
2006-09-01	<i>some corrections, additions, improved flow</i> <b>After the banquet, Wei-wei seduces the drunken Wai-tun, and becomes pregnant.</b>	Blahedo
2013-10-26	<i>plot point corrections</i> After the banquet, Wei-Wei <b>forces herself on</b> the drunken Wai-Tung, and becomes pregnant.	Sarah McIntosh
2014-05-08	After the banquet, Wei-Wei <b>rapes a</b> drunken Wai-Tung, and becomes pregnant	IP-2
2015-11-18	After the banquet, Wei-Wei <b>has sex with</b> a drunken Wai-Tung, and becomes pregnant	IP-3
2018-09-24	After the banquet, Wei-Wei <b>rapes a</b> drunken Wai-Tung and becomes pregnant.	IP-4
2018-11-14	After the banquet, <b>several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wei-Wei raping an equally drunken Wai-Tung and becomes pregnant.</b>	IP-5

2019-01-13	After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wei-Wei <b>having sex with</b> an equally drunken Wai-Tung <b>who</b> becomes pregnant.	Pincrete
2019-04-10	After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk <b>Wai-Tung</b> having sex with an equally drunken <b>Wei-Wei</b> who becomes pregnant.	IP-6
2020-12-15	<i>Adjusted the plot summary to make it clear that a scene was sexual assault and not just a drunk hook-up, In the film it is explicit that Wai-Tung say no and stop.</i> After the banquet, several relatives come up to their hotel room for an unsolicited after-party and they demand that the newlyweds get in bed naked before they all leave. This leads to a drunk Wai-Tung <b>being taken advantage of by</b> an <b>also drunk</b> Wei-Wei who becomes pregnant.	Venusinfauxfurs

Tableau 35 – WIKI-EN/WB\_1993 : « *The Wedding Banquet* » (Wikipédia en anglais)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
	The screenplay concerns a gay [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].	
2020-10-03	The screenplay concerns a <b>bisexual</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].	IP-1
2020-12-15	<i>Adjusted the plot summary to make it clear that a scene was sexual assault and not just a drunk hook-up, In the film it is explicit that Wai-Tung say no and stop</i> The screenplay concerns a <b>gay</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].	Venusinfauxfurs
2021-01-11	🕒	IP-2



2021-01-14	<p><i>As far as I can tell there's no indication in the film that he's bisexual - [...] when asked about relationships he's had with women, he claims it was done to fit in socially rather than out of genuine attraction. He does obviously have sex with Wei-Wei, but whether or not it's even consensual is very ambiguous. Happy to be challenged on this but I think 'gay' is more appropriate</i></p> <p>Q</p>	Yrissea
2021-04-27	<p>The screenplay concerns a <b>bisexual</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].</p>	IP-3
2021-07-04	<p><i>Fact about character corrected.</i></p> <p>Q</p>	IP-4
2021-08-10	<p>Q</p>	IP-5
2021-09-16	<p>The screenplay concerns a <b>gay</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].</p>	IP-6
2021-12-14	<p>The screenplay concerns a <b>bisexual</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].</p>	IP-7
2021-12-29	<p><i>Fixed typo</i></p> <p>Q</p>	IP-8
2021-12-29	<p>Q</p>	Edipio
2022-02-27	<p><i>Changed "bisexual" to "gay" - the character is certainly not bisexual.</i></p> <p>The screenplay concerns a <b>gay</b> [[Taiwan]]ese immigrant man who marries a [[Mainland China mainland Chinese]] woman to placate his parents and get her a [[United States Permanent Resident Card green card]].</p>	Bigtrick

## Disgrâce (J. M. Coetzee, 1999)

Tableau 36 – WIKI-EN/Dis\_1999 : « *Disgrace* » (Wikipédia en anglais)

DATE	VERSION	AUTEUR·RICE
2003-10-06	He was disgraced because of his having an affair with one of his students	Kaihsu
2007-03-27	His "disgrace" comes when he <b>seduces</b> one of his students and is dismissed from his teaching position	IP-1
2007-06-19	His "disgrace" comes when he seduces one of his students and <b>he does nothing to protect himself from its consequences.</b>	Parunach
2012-10-23	His "disgrace" comes when he <b>almost forcibly</b> seduces one of his <b>more vulnerable</b> students <b>which is thereafter revealed to the school and a committee is convened to pass judgement on his actions.</b> David refuses to apologize in any sincere form and so is forced to resign from his both.	IP-2
2013-02-07	His "disgrace" comes when he <b>rapes</b> one of his more vulnerable students <b>but refuses to admit to himself that he raped her.</b> The sexual assault is thereafter revealed to the school and a committee is convened to pass judgement on his actions.	IP-3
2013-02-07	⊙	Jab843
2015-08-12	His "disgrace" comes when he <del>almost forcibly</del> seduces one of his more vulnerable students, a girl named Melanie Isaacs, <b>plying her with alcohol and later, when she stops attending his class, falsifying her grades.</b> [...] This affair is thereafter revealed to the school, <b>amidst a climate of condemnation for his allegedly predatory acts</b> , and a committee is convened to pass judgement on his actions. David refuses to <b>read Melanie's statement, defend himself, or apologize</b> in any sincere form and so is forced to resign from his post.	IP-4
2017-01-07	His "disgrace" comes when he seduces one of his more [[social vulnerability vulnerable]] students, a girl named Melanie Isaacs, plying her with alcohol <b>and other actions that arguably amount to rape</b> [RÉFÉRENCE][RÉFÉRENCE]; later, when she stops attending his class <b>as a result, he falsifies</b> her grades.	Huangdi

## 2. Extraits du corpus en langue originale

Timothy BENEKE, *Men on Rape*, 1982, p. 6-7

Close your eyes and imagine a caveman. What is he doing and to whom ?

Most people see him clubbing a cavewoman (usually walking by herself) over the head and dragging her off by the hair. Most people *don't* see blood gushing from the cavewoman's head, scrapes and bruises accumulating on her legs as she's dragged over un-cleared ground, her look of dazed horror when she's hit. And the scene in the cave ? What happens there ? Presumably he rapes her while she's un- (or semi-) conscious.

This scene, which lives in most of our minds, which has evoked wry laughter in most of us at one time or another (I remember its winsome presentation in cartoons) is a *rape sign*. A rape sign is a way of expressing ideas and feelings about rape without acknowledging them to ourselves. As we shall see, the caveman scene expresses many ideas and feelings related to rape, yet we ordinarily fail to notice that the scene is *about* rape. Rape signs are manifest in jokes, images, verbal expressions, songs, stories, etc. Rape can be humorized, eroticized, aestheticized, athleticized, and (usually) trivialized, without anyone realizing that rape has been referred to. Rape is made safe because we are allowed to express possibly dangerous feelings and thoughts while simultaneously discounting them. [...]

We *need* rape signs. We *demand* them. The evidence is their ubiquity. Rape signs stand between us and the reality of rape, obfuscating and numbing our vision and sensitivity. They paralyze thought much in the way habit paralyzes spontaneity. They tell us false stories about rape, men, and women without our consciously hearing the stories.

Why is it, *how* is it that I saw the caveman scene for years and never connected it to rape ? How is it that many of us have been laughing at rape for years without knowing it ?

We can relate to the caveman scene in at least three ways. (1) We can contemplate what, in the very simplest sense, the scene expresses. (2) We can examine and analyze the ideas about men, women, our sexual selves, etc., which are expressed by the scene. Or, (3) we can experience the scene in the ambiguous half-conscious way most of us experience such phenomena; perhaps as droll, or trivial, or distracting — but nonetheless as something that insidiously teaches us about the world.

Let us contemplate the scene in the simplest sense. A cave-woman is walking along. Is she thinking? Does she think in a way similar to the way we do? Is she afraid? Is she attuned to her senses in a way wholly different from the way we are? Is her universe full of friendly and unfriendly spirits? How does one begin to relate to her?

And the caveman. What is his mood? Why does he commit this vicious assault? It is

painful to ponder the blood and bruises as he drags her away. Taken simply, this scene is quite horrible. Yet many of us miss the horror and half consciously “receive” a familiar set of ideas about men, women, sexuality, power, and our “natural” selves.

Let us look at some of the ideas suggested by the caveman scene. First, that rape is natural, that in some natural state, unfettered by civilization and its discontents, men would rape women, especially if women are walking by themselves. Since rape is natural, men are not ultimately responsible.

Second, that rape isn't rape. We see the image repeatedly and never connect it with rape. We laugh at it, we are overfamiliar with it. Somehow we deny that it's rape. Just as words like “passed away” or “powder room” serve to hide the realities of death and excretion, the caveman scene hides the reality of rape while simultaneously legitimizing it.

Third, that physical strength is a legitimate source of power in man/woman and other types of interaction. We see a big caveman and a little cave woman. This idea of the legitimacy of physical strength as a source of power in relations between men and women is much more with us than is generally acknowledged. Superior male strength and the threat of violence provides a kind of background to relations between men and women. Its exploitation can be seen in men's raised voices in arguments, their catcalls, their body language, to say nothing of their actual physical violence against women.

Fourth, that women don't really suffer when they're attacked and raped. We don't see or hear her cry out; we don't see her struggle or resist; we don't see her blood. The reality of her experience is denied; we don't identify with her.

Fifth, that women are somehow supposed to be attracted to brute strength. Her lack of resistance, her lack of visible suffering suggest that she secretly wishes to be ravished by the (big, strong) man.

Sixth, the caveman's experience is legitimized. We are encouraged to identify with and admire him. He experiences a kind of triumph, what one might call the thrill of conquest.

Seventh, the scene implies that uncontrolled violent emotion and desire is “primitive” and rational control and decency are “civilized,” something the “advanced” civilizations of the twentieth century scarcely confirm.

And we are in the habit of seeing the caveman scene without recognizing or examining these ideas, and without objecting to their destructive consequences as beliefs about men and women.

**bell HOOKS, « “Whose Pussy is This” : a Feminist Comment », dans *Talking Back*, 1989, p. 134-141**

When I first saw the film with the black women friends mentioned earlier, we were surprised and disturbed by the rape scene, yet we did not yell out in protest or leave the theater. As a group, we collectively sunk in our seats as though hiding. It was not the imaginative portrayal of rape that was shocking and disturbing, but the manner and style of this depiction. In this instance, rape as an act of black male violence against a black woman was portrayed as though it was just another enjoyable sexual encounter, just another fuck. [...] Hence the look on Darling's face during the rape which begins as a grimace reflecting pain ends as a gaze of pleasure, satisfaction. This is most assuredly a sexist imaginative fantasy of rape — on that we as passive, silent viewers condone by our complicity. Protests from the audience would have at least altered passive acceptance of this depiction of rape. In keeping with the reality of patriarchy, with sexism in our culture, viewers who were pleased with the rape cheered and expressed their approval of Jaime's action when I saw the film. [...] While some of us were passively disgusted, disturbed, sexist male viewers feeling vilified cheered, expressing their satisfaction that the uppity black woman had been put in her place — that male domination and patriarchal order were restored.

**Paula KAMEN, *Feminist Fatale*, 1991, p. 13**

Educating myself about the prevalence of this violence and the cultural myths perpetuating it made me notice more and more things — all of which I didn't want to see. Images of rape and abuse of women were all around us, even in my favorite movies from long ago. In *Animal House*, I saw the scene where the hero, with the comical counsel of a debating angel and devil on his shoulders, was contemplating having sex with a teenage girl who had just passed out on the floor. Earlier to me, instead of rape, it was just a case of pragmatically seizing the opportunity. Then, for the God-knows-what time, I saw *Gone with the Wind*. [...] Earlier to me, that had not been rape, it was romantic seduction. Instantly I felt betrayed. Now even this classic escapist movie was offensive. Rhett Butler, the prototypical debonair leading man, was committing a first-degree sexual assault, as defined by Illinois state statutes. I wondered : Why hadn't I ever seen this before ? Why were so many people suddenly coming out of the woodwork and telling me about their experiences, or those of their friends, of being assaulted ?

**Marilyn FRIEDMAN, « Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 58**

Before assessing Sommers's overall views, let us rescue Scarlett O'Hara. Sommers' remark that Scarlett O'Hara's rape by Rhett Butler is a fate undreamt of in feminist philosophy is ... simply stunning. (Note that Sommers does not use the word "rape" here — one of many omissions in her writings.) Even a passing knowledge of feminist philosophy reveals that rape is hardly undreamt of in it. Rape, of course, is not a dream; it is a nightmare. Any form of sexual aggression can involve coercion, intimidation, degradation, physical abuse, battering, and, in extreme cases, death. The reality of rape is rendered invisible by the many novels and films, such as *Gone with the Wind*, which romanticize and mystify it. They portray the rapist as a handsome man whose domination is pleasurable in bed, and portray women as happy to have their own sexual choices and refusals crushed by such men. In a culture in which these sorts of portrayals are routine, it is no surprise that this scene arouses the sexual desire of some women. However, the name of Richard Speck, to take one example, can remind us that real rape is not the pleasurable fantasy intimated in *Gone with the Wind*. To put the point graphically : would "many women" still swoon over Butler's rape of O'Hara if they knew that he urinated on her? When you're the victim of rape, you don't have much choice over what goes on.

**SOMMERS Christina, « Do these feminists like women? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 72**

For I must confess: just as I am unable to see that most women under patriarchy are being prostituted, so too do I fail to see what is so evident to Friedman — that Scarlett was raped. Friedman knows Scarlett was raped, degraded, terrorized. (She actually compares Rhett Butler to the mass murderer / rapist Richard Speck.) So, once again, we have the gender feminist view that women are complicitously cooperating in their own degradation. Some of you might find Friedman's perverse insistence on rape simply stunning. Well I too find it perverse but I am not stunned. I read quite a lot of what the gender feminists write. And I have learned that they almost always interpret a text in a way that puts the most humiliating construction on women's experiences with men. The gender feminist "subtext" of almost everything written about men and women in the patriarchy is rape, prostitution, debasement of one kind or another. For my part, I find such subtexts uniformly tiresome.

But also I find them offensive.

## Commentaires YT\_Esc\_120-12 à 120-28

PAUL A\* — It is definitely rape. We can't read minds, when a woman struggles and says no, don't second guess her and presume that she will change her mind once she realizes how passionately you want her through kissing. Having sex in spite of her protests would rightfully so land you in jail if she chooses to press charges in today's world.—Now, if you do want something like in the books, orchestrate it through safe words and informed consent. Role-play is not too complicated.

PAUL A\* @Irma LaLaYes [she can change her mind to \*yes\*. Just like she can change her mind to \*no\*.] but she has to inform him that she has changed her mind. He can't read her mind.

NEVENA G\* — @Paul A\* If we cut the book out, kissing her without her consent is sexual assault but not rape( at least according to the law in my country). It is rape if he start having sex with her against her will.—So back to the book- Rhett does assault her by kissing her against her will but he doesn't rape her because by that point she was already not verbally consenting by participating to the act.

PAUL A\* — @Nevena G\* This is very specific to what country we are in. I live in Sweden, here even her participating in the act after vocally protesting the kissing and being carried upstairs could be rape because it could be argued she did it under duress, since he's stronger than her and he's under the influence of a substance. I don't know how this would work in Georgia today, though.—(This is also one of the reasons rape statistics are so high for Sweden, because ever since 2005 we have the most inclusive definition of rape in the world. I am of the opinion that our law is reasonable, she could very well have felt like she doesn't have the option *not* to partake in the act)

RUSSELL H — @Paul A\* body language

PAUL A\* — @Russell H Exactly, she's struggling to get out of his arms in the last frames. Pretty clear body language that he does not have consent.

RUSSELL H — @Paul A\* why'd she smile the next day and brag to mammy

IRMA LALA — @Paul A\* Actually-we dont know what Rhett knows. Hence, "Rhett Butler's People".—Reread it, it's 100% from Scarlet's perspective.

PAUL A\* — @Russell H Because she thought it was great and was happy about it, it's given in the book where we know more about her thoughts.—However, Rhett didn't know that. If he does that to another woman who doesn't realize she wants to have sex with him halfway through the act everyone who hears about it would agree that it's rape. For good

reason.—My point is that no man should ever do what Rhett did during there. Nobody can read minds, if she says no and struggles to get away from you don't start kissing her, carry her to bed, and then have sex with her.

**PAUL A\*** — @Irma LaLa So if we don't know what Rhett knows we have to go by what we do know as the audience in that scene. We know that—1. She says “no”—2. Rhett dismisses her protests—3. Rhett kisses her against her protests—4. Rhett grapples with her and carries her away—5. She struggles physically against him—6. There is no mention that Scarlett consented to the sex verbally to Rhett—7. Rhett is drunk and stronger than Scarlett, she has failed to struggle free from his grip earlier. So if Scarlett does partake in the act Rhett can't know if she does it to appease him, thus there is nothing indicating to Rhett she's not doing this under duress—Bottom line, if she didn't wake up happy in 1860s Georgia but instead woke up feeling like shit in Sweden in the 2020s (and could somehow establish all of the things I mentioned to the prosecutor) this would probably be open-and-shut rape. And I think that is a good thing.

**COMEDIC SOCIOPATHY** — @Paul A\* This is very clearly a r\*pe fantasy, something A LOT of women have (I don't but hey, I don't judge). It was written by a WOMAN and the target audience of the novel and movie are WOMEN.—No one cares about Sweden's idiotic laws and you're just the typical uptight Swede. Let people have fantasies, goddammit, it's just a frigging (old) movie.

**RUSSELL H** — @Paul A\* body language

**RUSSELL H** — @Paul A\* you criminalize johns but not workers

**PAUL A\*** — @Comedic Sociopathy Sure, I don't judge either. As long as we're honest about what it is I don't mind. But this comment thread started out with “anyone who thinks this is rape or abuse was clearly not paying attention to the storyline”. This was rape and fantasizing about sex that would be considered rape is completely ok but saying “what this character did wasn't rape” opens it up for discussion and I think this an open-and-shut rape case.

**PAUL A\*** — @Russell H Yes, she was struggling, that's very clear body language for “you do not have consent”.





---

# Index des œuvres

---

- Lolita* (1962), 77
- Autant en emporte le vent* (1936), 56, 58, 59, 167, 177, 238, 294, 319–333, 419–422, 509–530, 559–574
- Autant en emporte le vent* (1939), 58, 59, 70, 72, 73, 84–89, 109, 110, 136, 141, 145, 146, 168–171, 177, 238, 262, 273, 294–300, 316, 317, 319–325, 329–333, 419, 421, 509–513, 521–526, 529–564
- Basic Instinct*, 273, 276, 287
- Blade Runner*, 58, 67, 89–91, 113–120, 147, 158–161, 171–173, 237, 352, 419
- Blow up*, 334–351, 577, 578
- Dangerous Liaisons* (1988), 130–133, 145, 166, 167, 273, 419, 421
- Disgrâce*, 105, 180, 283–287, 420, 443–451, 453, 455–465
- Garçon d'honneur*, 50, 51, 53–55, 419, 421, 473–508
- Les Liaisons dangereuses* (1782), 56, 139, 282, 293, 309, 355–414, 420, 421, 431–434
- Les Trois Mousquetaires*, 61–63, 68, 92, 93, 101, 138, 140
- Lolita* (1955), 56–58, 63, 65, 66, 69, 70, 94–102, 107, 120, 123–126, 128, 132–135, 137, 140, 141, 153, 157, 158, 178, 420, 421, 435–442
- Lolita* (1962), 93, 419, 420, 441
- Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*, 178, 275, 276, 305, 306, 309, 353, 420
- Tess d'Urberville*, 58, 103–106, 143, 145, 169–171, 174–176, 420–428
- Tess of the d'Urbervilles* (2008), 129, 420, 421
- Tess* (1979), 136, 420, 421



---

# Index des noms propres

---

- Baroni, Raphaël, 471  
Barthes, Roland, 163  
Bartky, Sandra, 512  
Bevacqua, Maria, 189, 190  
Booth, Wayne, 20, 177, 434, 436, 442, 471, 472  
Brownmiller, Susan, 194, 199, 205, 209, 221  
Burgess-Jackson, Keith, 185  
Butler, Judith, 536
- Cameron, Deborah, 127  
Certeau, Michel (de), 13  
Charles, Michel, 13, 162
- Delage, Pauline, 189, 204  
Dworkin, Andrea, 209, 210
- Eco, Umberto, 18, 150, 162, 172, 269  
Escola, Marc, 19  
Estrich, Susan, 193, 196–198, 211, 212, 214  
Fassin, Éric, 184, 208, 212–215
- Fetterley, Judith, 269  
Fish, Stanley, 15, 78, 79, 81, 142, 418
- Gagnon, John, 227, 248  
Gallie, Walter Bryce, 184  
Garcia, Manon, 212, 222  
Gavey, Nicola, 223, 446  
Genette, Gérard, 417  
Gervais, Bertrand, 17, 144, 150–152, 180  
Griffin, Susan, 194, 198, 199, 247, 248
- Hall, Stuart, 13, 269  
Hamon, Philippe, 20, 21  
Harris, Kate, 217, 234
- Iser, Wolfgang, 8, 12, 15, 418
- Jauss, Hans Robert, 6, 9, 472  
Jouve, Vincent, 20, 164, 486  
Jósza, Pierre, 6
- Kincaid, James, 163  
Kloepfer, Rolf, 418

Korthals Altes, Liesbeth, 28  
 Koss, Mary, 203, 211, 225, 226  
 Lavocat, Françoise, 21  
 Le Magueresse, Catherine, 211  
 Leenhardt, Jacques, 6, 11  
 MacKinnon, Catharine, 206, 211, 213, 216  
 Macé, Marielle, 416  
 Maignant, Aurélien, 19, 432, 433  
 Mazaleigue-Labaste, Julie, 186  
 Medea, Andra, 195, 196, 200, 202, 218  
 Merlin-Kajman, Hélène, 3, 470  
 Millett, Kate, 5  
 Muehlenhard, Charlene, 225, 234  
 Nünning, Ansgar, 434–436  
 Palmer, Alan, 18, 152  
 Parmentier, Marie, 9, 10, 15, 22, 27, 36, 37  
 Paveau, Marie-Anne, 8  
 Phelan, James, 434  
 Plantinga, Carl, 18  
 Prince, Gerald, 417  
 Radway, Janice, 10, 19, 79, 511  
 Reitan, Eric, 184  
 Richards, I. A., 12  
 Rose, Vicky McNickle, 191  
 Ryan, Marie-Laure, 152  
 Saint-Gelais, Richard, 164, 358, 359, 490,  
 494  
 Schaeffer, Jean-Marie, 20, 469, 470  
 Siblot, Paul, 111, 129, 130  
 Staiger, Janet, 9, 269  
 Suleiman, Susan, 20, 177, 570  
 Taylor, Helen, 323, 510, 512  
 Thompson, Kathleen, 195, 196, 200, 202,  
 218  
 Théry, Irène, 187  
 Todorov, Tzvetan, 22, 36  
 Viala, Alain, 7, 9, 360  
 Warshaw, Robin, 200, 202, 206  
 Zunshine, Lisa, 18, 432

---

# Index des notions

---

- folk*, 395
- anti-anti-rape backlash*, 207, 208, 221, 274–276, 331
- date rape*, 191, 200, 203–207, 212, 228, 230, 231
- folk*, 8, 38, 39, 100, 127, 128, 142, 143, 162, 178, 179, 243, 300, 561
- activité métalinguistique, 109, 126–128, 130–132, 136–138
- affects de réception, 18, 20, 266, 267, 270, 303–306, 309, 312, 317, 322, 327–329, 331, 345, 367, 377, 380, 393, 470, 471, 479, 483, 486, 495, 496, 498–506, 527, 533, 535, 537, 546, 547, 555–560, 563, 564
- ambiguïté du consentement, 217, 231, 233, 234, 238, 276, 328, 448
- axiologie, 20, 174, 176, 322, 347, 348, 376, 380, 392, 471, 475, 478, 484, 490, 533, 539–541, 543, 548, 551, 558
- catégories du droit, 129, 133–137, 191–194, 196, 197, 209, 211, 214, 217, 221, 275, 316, 333, 430, 544, 545, 548–550
- causalité, 54, 88, 120, 151, 158, 161, 165, 169, 170, 327, 390–392, 489
- coduction, 21, 558
- coercition, 131, 148, 158, 161, 197, 211–213, 219, 221, 228, 237, 276, 326, 340, 351, 369, 374, 439, 440, 511, 515, 574
- cohérence esthétique, 174, 175, 505
- cohérence interprétative, 162, 173, 353, 385, 429, 430
- cohérence narrative, 161, 162, 164–167, 169, 170, 175, 389, 429, 478, 489, 506, 542
- communauté interprétative, 15, 78–81
- conflit, 13, 14, 16, 245, 365, 370
- consentement positif, 208, 215–217, 222, 230, 276, 286, 549, 562

contextualisation, 136, 171, 176, 180, 386,  
 388, 398, 496, 500, 568, 569, 571  
 continuum de la violence sexuelle, 196,  
 208–210, 218, 227, 445  
 critique féministe, 5, 20, 21, 377, 385–388,  
 390  
 culture du viol, 191, 198, 201, 246–253,  
 255, 270, 332  
 discours numériques, 24, 25, 179, 477,  
 479, 481, 531, 532  
 définition du viol, 4, 191, 194–196, 199,  
 207, 210, 218, 274, 277, 279, 285,  
 309, 317, 326, 328, 547, 573  
 dénomination, 111, 120, 124, 126–130,  
 139, 179, 202, 225, 226, 238, 308,  
 309, 321, 399, 546, 551  
 effet esthétique, 270, 345, 352, 559  
 ellipse, 72, 87–91, 104, 112, 150, 160, 161,  
 166–168, 171, 174, 179, 266, 296,  
 322, 379, 416, 417, 419, 420,  
 422–430, 494, 556, 561, 570  
 fantasme, 536, 538–540, 549, 551  
 faux refus, fausse résistance, 197, 212,  
 213, 231, 234, 315, 317, 357, 358,  
 360, 366  
 genre de l'interprète, 74, 76, 229, 233,  
 301–303, 305, 306, 536, 547,  
 552–554  
 genre de l'œuvre, 174, 175, 472, 475, 476,  
 479, 481, 501–506, 511, 512, 566,  
 568  
 harcèlement sexuel, 206, 207, 218, 284,  
 285, 456, 544, 552  
 hygiène verbale, 76, 77, 127, 138  
 identification, 20, 268, 302, 303, 438, 510,  
 526, 531, 536, 547  
 idéologie, 20, 22, 164, 267, 296, 299, 300,  
 322, 342–344, 350, 368, 385, 394,  
 476, 480  
 immersion fictionnelle, 20, 469, 510, 559,  
 570, 574  
 intention auctoriale, 95, 98, 171, 174,  
 176–178, 308, 343, 344, 353, 368,  
 396, 428, 429, 441, 442, 444,  
 463–465, 480, 485, 486, 499, 501  
 intention du texte, 14, 268, 269, 441,  
 463–465, 499, 500, 504, 571  
 jugement esthétique, 314, 348, 349  
 lecteur implicite, Lecteur modèle, 20, 21,  
 28, 176, 268, 269, 299, 352, 499,  
 508  
 lecture diégétique, 163, 180, 267, 299, 339,  
 359, 387, 425–428, 494, 506, 557,  
 558  
 lecture rhétorique, 164, 170, 172, 180, 267,  
 299, 300, 342, 345, 352, 359, 429,  
 450, 477, 483, 484, 490, 494, 506,  
 556–558  
 limites de l'interprétation, 12, 550  
 message, 252, 254, 270, 296, 297, 352, 553  
 mouvement #metoo, 1, 188, 220, 331,  
 333–336, 441  
 mouvement féministe contre le viol, 3,  
 188–190, 224, 237  
 mythes sur le viol, 199–202, 225, 235, 236,  
 246, 310, 321, 352  
 mémoire, 144, 309, 345, 351  
 métareprésentation, 409–414, 432, 433,  
 435, 439, 449–451, 453, 454  
 narration non fiable, 102, 368, 433–436

- non-consentement, 214, 222, 230, 232,  
372, 446, 447, 550
- non-perception, 265, 270, 308–310, 315,  
316, 318, 345, 350, 351, 365
- normes de masculinité, 540, 542–544, 546,  
547, 553
- normes érotiques, 7, 21, 186, 188, 192,  
198, 200, 204, 205, 208–210,  
213–217, 219, 221, 286, 317, 318,  
438, 534, 535, 539, 541, 542, 544,  
545, 549, 553, 558
- perspective narrative, 94–101, 126, 356,  
358, 450, 452, 453, 455, 548, 550
- plaisir, 366, 367, 369–371, 381, 392, 535,  
551
- point de vue des femmes, 192, 194, 197,  
206, 223, 301, 306, 320, 549, 552
- point de vue féministe, 204, 309
- pornographie, 7, 248, 253–255, 271, 272,  
443
- refus, 197, 214, 222, 228, 231, 232, 276,  
394, 445, 447, 448, 520, 522, 548
- rire, 21, 265, 306, 308, 313, 534, 535
- réceptions effectives, 8, 10, 11, 20, 22, 34,  
179, 243, 470, 531
- résistance, 196, 197, 211–213, 221, 222,  
228, 233, 237, 276, 280, 285, 368,  
390, 392, 394, 396, 398, 400, 445,  
448, 548
- résumé, paraphrase, 36, 38, 339
- script, 149–152, 226–228, 238, 254, 255,  
264, 352, 353, 397
- séquençage, 165, 341, 384–386, 388, 426,  
427, 430, 445, 465
- théorie du reflet, 6, 238, 348, 350
- topic, 172, 173, 505
- variation interprétative, 8, 10, 11, 15, 364
- vraisemblance, 300, 361, 367, 476–478,  
480, 493, 567, 570
- zone grise, 207, 221, 223, 224, 446
- éducation, 214, 216, 231, 272–275
- érotisation de la violence, 252, 261, 263,  
306, 312, 321, 328, 346, 512
- états mentaux, 148, 149, 151, 153, 157,  
158, 161–163, 267, 340, 341, 537,  
548–550, 560, 563
- évidence interprétative, 143, 233, 369, 372





---

# Références bibliographiques

---

*La démarche du travail explique quelques particularités dans la présentation des références bibliographiques. Tout d'abord, j'ai traité, pour certaines œuvres, les études critiques comme une source pour l'étude de la réception et celles-ci figurent dans la section « Corpus de réception par œuvre »; pour d'autres œuvres, ces études critiques constituent un appui bibliographique et figurent dans la section « Bibliographie critique sur les œuvres du corpus ». J'ai également fait un double usage d'un petit nombre de textes issus du mouvement féministe contre le viol, qui constituaient un appui bibliographique dans le chapitre 2 mais une source dans le chapitre 3. Dans ce cas, j'ai préféré faire figurer deux fois la référence afin de ne pas effacer de la bibliographie sur les violences sexuelles des travaux souvent fondateurs pour ce champ de recherche.*

# 1. Corpus d'œuvres narratives

## Corpus principal

- ANTONIONI Michelangelo, *Blow-Up*, Carlo Ponti Production, Bridge Films, 1966, 1h51m.
- BLAIR David, *Tess of the D'Urbervilles*, BBC Drama Productions, British Broadcasting Corporation (BBC), WGBH, 2008.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre Ambroise François, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Michel Delon (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », n° 354, 2002.
- COETZEE John Maxwell, *Disgrace* [1999], New York, Penguin Books, 2000.
- COETZEE J. M., *Disgrâce* [1999], Catherine Lauga du Plessis (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- DUMAS Alexandre, *Les Trois Mousquetaires* [1844], Paris, MM. J.-B. Fellens et L.-P. Dufour, 1849.
- FLEMING Victor, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1939, 3h58m.
- FREARS Stephen, *Dangerous Liaisons*, Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, Warner Bros., 1988, 1h59m.
- HARDY Thomas, *Tess of the d'Urbervilles* [1891], Oxford / New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's classics », 1988.
- HARDY Thomas, *Tess d'Urberville. Une femme pure* [1939], Madeleine Rolland (trad.), Paris, Le Livre de Poche, 2012.
- KUBRICK Stanley, *Lolita*, A.A. Productions Ltd., Anya, Harris-Kubrick Productions, 1962, 2h33m.
- LEE Ang, *Garçon d'honneur [The Wedding Banquet]*, Ang Lee Productions, Central Motion Pictures, Good Machine, 1993, 1h46m.
- LEE Spike, *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête [She's Gotta Have It]*, 40 Acres & A Mule Filmworks, The New York State Council of the Arts, New York Foundation for the Arts, 1986, 1h24m.
- MITCHELL Margaret, *Gone with the Wind* [1936], New York, The Macmillan Company, 1964.
- MITCHELL Margaret, *Autant en emporte le vent* [1936], Josette Chicheportiche (trad.), Paris, Gallmeister, 2020.
- NABOKOV Vladimir, *Lolita* [1955], Londres, Penguin, 2006.
- NABOKOV Vladimir, *Lolita* [2001], Maurice Couturier (trad.), Paris, Gallimard, 2005.
- POLANSKI Roman, *Tess*, Renn Productions, Timothy Burrill Productions, Société Française de Production (SFP), 1979, 2h50m.

SCOTT Ridley, *Blade Runner*, The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros., 1982, 1h57m.

## Corpus complémentaire

*Les Vrais Mémoires de Cécile de Volanges. Rectifications et suite aux Liaisons dangereuses.*, Paris, Henry Goulet, 1926.

HAMPTON Christopher, *Les Liaisons dangereuses* [1985], Jean-Claude Brisville (trad.), Paris, Papiers, coll. « Théâtre », 1988.

HOWARD Sidney, *Gone with the Wind* [1981], Richard Harwell (éd.), Londres, Faber and Faber, coll. « Faber film », 1990.

HOWARD Sidney, « *Autant en emporte le vent*. Descriptif, dialogues bilingues et vidéogrammes », René Marx (trad.), *L'Avant Scène Cinéma*, n° 691-692, 2022, p. 124-237.

## 2. Corpus de réception

### Corpus Wikipédia

WIKI-EN/LD\_1782 : « *Les Liaisons dangereuses* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 9 novembre 2003 au 29 août 2020.

WIKI-FR/LD\_1782 : « *Les Liaisons dangereuses* » (Wikipédia en français), historique de la page du 19 février 2005 au 11 septembre 2020.

WIKI-FR/LD\_Cécile : « Cécile Volanges » (Wikipédia en français), historique de la page du 11 janvier 2007 au 27 juillet 2020.

WIKI-EN/LD\_1988 : « *Dangerous Liaisons* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 25 août 2002 au 8 septembre 2020.

WIKI-FR/3M\_Milady : « Milady de Winter » (Wikipédia en français), historique de la page du 4 janvier 2006 au 6 septembre 2020.

WIKI-FR/3M\_Milady\_PDD : « Milady de Winter » (Wikipédia en français), page de discussion.

WIKI-EN/3M\_1844 : « *The Three Musketeers* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 27 avril 2003 au 6 octobre 2020.

WIKI-EN/TdU\_1891 : « *Tess of the D'Urbervilles* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 10 septembre 2002 au 1<sup>er</sup> septembre 2020.

WIKI-EN/TdU\_1891\_PDD : « *Tess of the D'Urbervilles* » (Wikipédia en anglais), page de discussion.

WIKI-FR/TdU\_1891 : « *Tess D'Urberville* » (Wikipédia en français), historique de la page du 25 janvier 2008 au 24 juillet 2020.

WIKI-IT/TdU\_1891 : « *Tess dei d'Urberville* » (Wikipédia en italien), historique de la page du 6 juillet 2007 au 5 septembre 2020.

WIKI-EN/TdU\_1979 : « *Tess (1979 film)* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 17 octobre 2002 au 1<sup>er</sup> juillet 2020.

WIKI-EN/TdU\_1979\_PDD : « *Tess (1979 film)* » (Wikipédia en anglais), page de discussion.

WIKI-EN/TdU\_2008 : « *Tess of the d'Urbervilles (2008 TV serial)* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 15 septembre 2008 au 6 août 2020.

WIKI-EN/GWTW\_1936 : « *Gone with the wind (novel)* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 25 février 2002 au 15 septembre 2020.

WIKI-ES/GWTW\_1936 : « *Lo que el viento se llevó* » (Wikipédia en espagnol), historique de la page du 27 mars 2008 au 12 septembre 2020.

WIKI-EN/GWTW\_1939 : « *Gone with the wind (film)* » (Wikipédia en anglais), historique

- de la page du 1<sup>er</sup> octobre 2005 au 7 septembre 2020.
- WIKI-EN/GWTW\_1939\_PDD2 : « *Gone with the wind* (film) » (Wikipédia en anglais), archive n° 2 de la page de discussion.
- WIKI-EN/GWTW\_Scarlett : « Scarlett O’Hara » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 6 septembre 2003 au 20 mars 2020.
- WIKI-EN/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 25 février 2002 au 14 septembre 2020.
- WIKI-EN/Lo\_1955\_PDD : « *Lolita* » (Wikipédia en anglais), page de discussion.
- WIKI-FR/Lo\_1955 : « *Lolita* » (Wikipédia en français), historique de la page du 2 décembre 2003 au 1<sup>er</sup> octobre 2018.
- WIKI-FR/Lo\_1955\_PDD1 : « *Lolita* » (Wikipédia en français), archive de la page de discussion.
- WIKI-EN/Lo\_1962 : « *Lolita* (1962 film) » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 10 février 2005 au 14 septembre 2020.
- WIKI-EN/BR\_1982 : « *Blade Runner* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 2 février 2002 au 16 septembre 2020.
- WIKI-EN/BR\_1982\_PDD4 : « *Blade Runner* » (Wikipédia en anglais), archive n° 4 de la page de discussion.
- WIKI-EN/BR\_1982\_PDD5 : « *Blade Runner* » (Wikipédia en anglais), archive n° 5 de la page de discussion.
- WIKI-EN/Gotta\_1986 : « *She’s Gotta Have It* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 26 février 2005 au 17 mai 2022.
- WIKI-EN/WB\_1993 : « *The Wedding Banquet* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 3 avril 2004 au 27 février 2022.
- WIKI-EN/Dis\_1999 : « *Disgrace* » (Wikipédia en anglais), historique de la page du 6 octobre 2003 au 26 août 2020.

## Corpus de textes sur les violences sexuelles

- Notre corps, nous-mêmes*, édition entièrement réactualisée, Marseille, Hors d’atteinte, coll. « Faits & idées », 2020.
- « Lutte contre le viol : où en sommes nous ? », *Temps des femmes*, n° 2, mai 1978, p. 16-19.
- « Un trou... rien qu’un trou », *Histoire d’elles*, mars 1978.
- « Ras le viol quelle riposte extra-judiciaire ? », *La Revue d’en face*, février 1978, p. 60-60.
- « Viol x viol : double interdit », *Femme en mouvement*, 1978, p. 46-49.
- ALONSO Isabelle, *Les Vrais Hommes sont féministes*, Paris, Éditions Héloïse d’Ormesson,

2021.

- BARRY Kathleen, *Female Sexual Slavery*, New York, Avon books, 1981.
- BASTIÉ Eugénie, *Le Porc émissaire. Terreur ou contre-révolution*, Paris, Éditions du Cerf, 2018.
- BENEDICT Helen, « The Language of Rape », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 101-106.
- BENEKE Timothy, *Men on Rape*, New York, St. Martin's Press, 1982.
- BOHMER Carol et Andrea PARROT, *Sexual Assault on Campus. The Problem and the Solution*, New York / Toronto, Lexington Books / Maxwell Macmillan, 1993.
- BROWNMILLER Susan, *Against Our Will. Men, Women, and Rape* [1975], New York, Fawcett Columbine, 1993.
- BROWNMILLER Susan, *Le Viol* [1975], Anne Villelaur (trad.), Paris, Stock, 1976.
- BUCHWALD Emilie, Pamela R. FLETCHER et Martha ROTH (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993.
- BURT Martha, « Rape Myths », dans Mary E. Odem et Jody Clay-Warner (dir.), *Confronting Rape and Sexual Assault*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998.
- CALIFORNIA COALITION AGAINST SEXUAL ASSAULT, *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors*, 1999.
- DONNERSTEIN Edward et Daniel LINZ, « Mass Media, Sexual Violence, and Male Viewers », dans Mary E. Odem et Jody Clay-Warner (dir.), *Confronting Rape and Sexual Assault*, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998, p. 181-198.
- FARGIER Marie-Odile, *Le Viol*, Paris, Grasset, coll. « Collection Le Temps des femmes », 1976.
- FARROW Lynne, « The Independent Women and the Cinema of Rape », dans Noreen Connell et Cassandra Wilson (dir.), *Rape. The First Sourcebook for Women*, New York / Scarborough (Ontario), New American Library, 1974, p. 106-106.
- FARROW Lynne, « That's All She Wrote : Popular Rape Fiction by Women », dans Noreen Connell et Cassandra Wilson (dir.), *Rape. The First Sourcebook for Women*, New York / Scarborough (Ontario), New American Library, 1974, p. 94-105.
- FASSIN Eric, « L'après-DSK : pour une séduction féministe », *Le Monde*, 29 juin 2011. URL : [www.lemonde.fr/idees/article/2011/06/29/l-apres-dsk-pour-une-seduction-feministe\\_1542181\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/06/29/l-apres-dsk-pour-une-seduction-feministe_1542181_3232.html) (consulté le 22 avril 2021).
- LÉO FAVIER et Edith CARRON, « Consentement », dans l'émission *Culbute. Nos sexualités sous influence*, n° 2, Arte, 2019, 8mn. URL : [www.arte.tv/fr/videos/094355-002-A/culbute-2-7/](http://www.arte.tv/fr/videos/094355-002-A/culbute-2-7/) (consulté le 27 juillet 2022).
- LÉO FAVIER et Edith CARRON, « Érotisation du viol », dans l'émission *Culbute. Nos sexualités sous influence*, n° 3, Arte, 2019, 6mn. URL : [www.arte.tv/fr/videos/094355-003-A/culbute-3-7/](http://www.arte.tv/fr/videos/094355-003-A/culbute-3-7/) (consulté le 27 juillet 2022).

- FINKELHOR David et Kersti YLLÖ, *License To Rape. Sexual Abuse of Wives*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- FUNK Rus Ervin, *Stopping Rape. A Challenge for Men*, Philadelphie (Pennsylvanie), New Society Publishers, 1993.
- GAGER Nancy et Cathleen SCHURR, *Sexual Assault. Confronting Rape in America*, New York, Grosset & Dunlap, 1976.
- GAY Roxane, *Bad feminist* [2014], Santiago Artozqui (trad.), Paris, Denoël, coll. « Impacts », 2018.
- GRIFFIN Susan, *Rape, the Power of Consciousness*, San Francisco, Harper & Row, 1979.
- GRIFFIN Susan, « Rape : the All-American Crime », *Ramparts*, n° 10, septembre 1971, p. 26-35.
- GUTMANN Stephanie, « It Sounds Like I Raped You », *Reason*, 1<sup>er</sup> juillet 1990. URL : <http://reason.com/1990/07/01/it-sounds-like-i-raped-you/> (consulté le 9 février 2022).
- HABIB Claude, *Galanterie française*, Paris, Gallimard, 2006.
- HABIB Claude, *Le Consentement amoureux. Rousseau, les femmes et la cité*, Paris, Hachette Littératures, 1998.
- HARMETZ Aljean, « Rape — an Ugly Movie Trend », *The New York Times*, rubrique « Archives », 30 septembre 1973. URL : [www.nytimes.com/1973/09/30/archives/rapean-ugly-movie-trend-rapean-ugly-movie-trend-making-women.html](http://www.nytimes.com/1973/09/30/archives/rapean-ugly-movie-trend-rapean-ugly-movie-trend-making-women.html) (consulté le 30 juin 2022).
- HASKELL Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth (Angleterre), Penguin Books, 1974.
- HERMAN Dianne, « The Rape Culture », dans Jo Freeman (dir.), *Women : a Feminist Perspective*, Palo Alto (Californie), Mayfield Publishing Company, 1979.
- HERMAN Kristine, « Demands from the women of Antioch », dans Jodi Gold et Susan Villari (dir.), *Just sex. Students rewrite the rules on sex, violence, activism, and equality*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 126-134.
- KAMEN Paula, *Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991.
- LAGRAVE Rose-Marie, Laure BERENI, Sébastien ROUX et Eleni VARIKAS, « Le féminisme à la française, ça n'existe pas », *Libération*, 30 juin 2011. URL : [www.liberation.fr/france/2011/06/30/le-feminisme-a-la-francaise-ca-n-existe-pas\\_746116/](http://www.liberation.fr/france/2011/06/30/le-feminisme-a-la-francaise-ca-n-existe-pas_746116/) (consulté le 22 avril 2021).
- Margaret LAZARUS et Renner WUNDERLICH, *Rape Culture* [1975], Cambridge Documentary Films, 1983.
- MACKELLAR Jean, *Le Viol. L'Appât et le piège* [1975], Cathy Bernheim (trad.), Paris, Payot, 1978.
- MALAMUTH Neil M. et James V. P. CHECK, « The Effects of Mass Media Exposure on Accep-



- tance of Violence against Women : A Field Experiment », *Journal of Research in Personality*, vol. 15, n° 4, décembre 1981, p. 436-446. DOI : [10.1016/0092-6566\(81\)90040-4](https://doi.org/10.1016/0092-6566(81)90040-4).
- McINTOSH Jonathan, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies », vidéo-essai, dans l'émission *Pop Culture Detective*, 30 mars 2017. URL : [www.youtube.com/watch?v=wW0P8VpbpYI](https://www.youtube.com/watch?v=wW0P8VpbpYI) (consulté le 17 mars 2018).
- MEDEA Andra et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter* [1974], Paris, Pierre Horay, coll. « Femmes en mouvement », n° 3, 1976.
- MEDEA Andra et Kathleen THOMPSON, *Against Rape. A Survival Manual for Women : How to Avoid Entrapment and How to Cope with Rape Physically and Emotionally*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- MONTAGNA Stephen, « Men-only spaces as effective sites for education and transformation in the battle to end sexual assault », dans Jodi Gold et Susan Villari (dir.), *Just Sex. Students Rewrite the Rules on Sex, Violence, Activism, and Equality*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 181-190.
- MURAT Laure, *Une Révolution sexuelle ? Réflexion sur l'après-Weinstein*, Paris, Stock, coll. « Puissance des femmes », 2018.
- OZOUF Mona, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française* [1995], Paris, Fayard, coll. « L'esprit de la cité », 1995.
- PAGLIA Camille, *Introduction à Personnas Sexuelles* [1990], Gabriel Laverdière (dir.), Gabriel Laverdière (trad.), Laval (Canada), Presse de l'Université Laval, 2017.
- PAGLIA Camille, *Sex, Art, and American culture*, New York, Vintage Books, 1992.
- PARROT Andrea, *Rape 101. Sexual Assault Prevention for College Athletes*, Holmes Beach (Floride), Learning Publications, 1994.
- PARROT Andrea et Laurie BECHHOFFER (dir.), *Acquaintance Rape. The Hidden Crime*, New York, Wiley, coll. « Wiley series on personality processes », 1991.
- POWELL Elizabeth, « I Thought You Didn't Mind », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 107-118.
- RAYNAUD Philippe, Irène THÉRY, Claude HABIB et Mona OZOUF, « Féminisme à la française : la parole est à la défense », *Libération*, 17 juin 2011. URL : [www.liberation.fr/france/2011/06/17/feminisme-a-la-francaise-la-parole-est-a-la-defense\\_743206/](http://www.liberation.fr/france/2011/06/17/feminisme-a-la-francaise-la-parole-est-a-la-defense_743206/) (consulté le 22 avril 2021).
- REY-ROBERT Valérie, *Une Culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.
- RUSSELL Diana E. H., *The Politics of Rape. The Victim's Perspective*, New York, Stein and Day, 1975.

- SANDRINE, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle », *Marie Pas Claire*, n° 11, 1997, p. 7.
- SCHIAPPA Marlène, *Où sont les violeurs ? Essai sur la culture du viol*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Monde en cours », 2017.
- SCOTT Joan, « Feminism? A Foreign Import », *The New York Times*, 20 mai 2011. URL : [www.nytimes.com/roomfordebate/2011/05/18/are-french-women-more-tolerant/feminism-a-foreign-import](http://www.nytimes.com/roomfordebate/2011/05/18/are-french-women-more-tolerant/feminism-a-foreign-import) (consulté le 22 avril 2021).
- SLAUGHTER Lynn, *Teen Rape*, San Diego (Californie), Lucent Books, coll. « Teen issues », 2004.
- THÉRY Irène, « Droit de réponse », *Arrêt sur images*, 22 juin 2011.
- THÉRY Irène, « Un féminisme à la française », *Le Monde*, 28 mai 2011. URL : [www.lemonde.fr/idees/article/2011/05/28/un-feminisme-a-la-francaise\\_1528802\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/05/28/un-feminisme-a-la-francaise_1528802_3232.html) (consulté le 22 avril 2021).
- WARSHAW Robin, *I Never Called It Rape. The Ms. Report on Recognizing, Fighting, and Surviving Date and Acquaintance Rape* [1988], New York, Harper Perennial, coll. « Ms. Foundation/Sara Lazin books », 1991.
- WARSHAW Robin et Andrea PARROT, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape », dans Andrea Parrot et Laurie Bechhofer (dir.), *Acquaintance Rape. The Hidden Crime*, New York, Wiley, coll. « Wiley series on personality processes », 1991.
- WONG David, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent », *Cracked.com*, 3 novembre 2016. URL : [www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal](http://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal) (consulté le 27 juillet 2022).
- YOUNG Cathy, « Women, Sex and Rape », *The Washington Post*, 31 mai 1992. URL : [www.washingtonpost.com/archive/opinions/1992/05/31/women-sex-and-rape/11c73565-be93-4164-b738-ad12a238f584/](http://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1992/05/31/women-sex-and-rape/11c73565-be93-4164-b738-ad12a238f584/) (consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2022).

## Corpus de réception par œuvre

### Corpus de réception sur *Les Liaisons dangereuses*

- ABBÉ ROYOU (?), « [Compte rendu des "Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 509-516.
- AURY Dominique, « Introduction à Choderlos de Laclos », dans *Les Liaisons dangereuses*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1950.
- BAYARD Pierre, *Le Paradoxe du menteur. Sur Laclos*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

- BIOU Jean, « Une lettre au-dessus de tout soupçon », dans René Pomeau (dir.), *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Publications du Centre d'études du roman et du romanesque », 1983, p. 191-198.
- BRISOT DE WARVILLE Jacques, « The dangers of connections, &C. ou Les Liaisons dangereuses » [1784], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 553-555.
- CAZENOBÉ Colette, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, the Voltaire foundation, coll. « Studies on Voltaire and the eighteenth century », n° 282, 1991.
- CAZENOBÉ Colette, « Le couple enfantin : Cécile et Danceny », dans *Laclos, « Les Liaisons dangereuses »*, Paris, Ellipses, coll. « Analyses et réflexions sur », 1991, p. 82-85.
- CHAILLET Henri-David, « [Compte rendu des “Liaisons dangereuses”] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 532-548.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre Ambroise François, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Michel Delon (éd.), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », n° 354, 2002.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, *Les Liaisons dangereuses*, Catriona Seth (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.
- DELMAS A. et Y. DELMAS, *À la recherche des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Mercure de France, 1964.
- DELON Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.
- DELON Michel, « Anne-Marie Jaton : *Le Corps de la liberté*. Lecture de Laclos. Avant-propos d'Yvon Belaval, 1983 », *Dix-Huitième Siècle*, vol. 18, n° 1, 1986, p. 538-539. URL : [www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1986\\_num\\_18\\_1\\_1621\\_t1\\_0538\\_0000\\_3](http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1986_num_18_1_1621_t1_0538_0000_3).
- DELON Michel, *P.-A. Choderlos de Laclos. Les Liaisons dangereuses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », n° 13, 1986.
- DENEYS-TUNNEY Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.
- DIDIER Béatrice, *Choderlos de Laclos, Les Liaisons dangereuses. Pastiches et ironie*, Paris, Éditions du temps, coll. « Lectures d'une œuvre », 1998.
- FAURIE Jacques, *Essai sur la séduction*, Paris, Éditions de la Table ronde, 1948.
- GOLDZINK Jean, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2001.
- GOULEMOT Jean, « Le lecteur-voyeur et la mise en scène de l'imaginaire viril dans “Les Liaisons dangereuses” », dans René Pomeau (dir.), *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Publications du Centre d'études du roman et du romanesque », 1983, p. 163-175.
- HARTMANN Pierre, « Le motif du viol dans la littérature romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle »,

- Travaux de littérature*, n° 7, 1994.
- HERSANT Marc, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès », *Transitions. Littéarité*, n° 10, 6 juillet 2019. URL : [www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/n-10-m-hersant-chenier-eschyle-ronsard-etc-les-classiques-en-proces](http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/n-10-m-hersant-chenier-eschyle-ronsard-etc-les-classiques-en-proces).
- HERSANT Marc, « Chénier, Eschyle, Ronsard, etc. : les classiques en procès », *Lumières*, vol. 34, n° 2, 2019, p. 127-147. DOI : [10.3917/lumi.034.0127](https://doi.org/10.3917/lumi.034.0127).
- JATON Anne-Marie, *Le Corps de la liberté. Lecture de Laclos*, Lausanne / Vienne, Âge d'homme / Karolinger, coll. « Romanica », 1983.
- JATON Anne-Marie, « Libertinage féminin, libertinage dangereux », dans René Pomeau (dir.), *Laclos et le libertinage. 1782-1982*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Publications du Centre d'études du roman et du romanesque », 1983, p. 151-162.
- LA HARPE, « [Nouvelles littéraires du printemps 1782] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 529-531.
- LAROCHE Philippe, *Petits-mâîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.
- LE HIR Yves, « Introduction », dans Choderlos de Laclos. *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Garnier frères, 1958, p. 7-50.
- MCCALLAM David, *L'Art de l'équivoque chez Laclos*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », n° 72, 2008.
- MEISTER (?), « [Compte rendu des "Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 517-521.
- METTRA François, « [Sur "Les Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 525-526.
- MOUFLE D'ANGERVILLE (?), « [Quatre notes sur "Les Liaisons dangereuses"] » [1782], dans Catriona Seth (dir.), *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 517-521.
- POMEAU René, *Laclos*, Paris, Hatier, coll. « Connaissance des lettres », n° 65, 1975.
- POULET Georges, *La Distance intérieure*, Paris, Plon, coll. « Études sur le temps humain , 2 ; L'Épi », 1952, 1 vol.
- SALOMON Jean-Jacques, « Liberté et libertinage », *Les Temps modernes*, n° 45, juillet 1949, p. 55-70.
- SCARPETTA Guy, *Pour le plaisir*, Paris, Gallimard, 1998.
- SEYLAZ Jean-Luc, *Les Liaisons dangereuses et la création romanesque chez Laclos*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », n° 59, 1958.

- SLAVIERO Melanie, « “Vous vouliez bien attendre que j’eusse dit oui, avant d’être sûr de mon consentement”. Sur un viol dans *Les Liaisons dangereuses* : analyse critique et enjeux méthodologiques », sur *Malaises dans la lecture*, avril 2019. URL : <https://malaises.hypotheses.org/869> (consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2022).
- TAMAS Jennifer, *Au Non des femmes. Libérer nos classiques du regard masculin*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2023.
- THERRIEN Madeleine B., *Les Liaisons dangereuses. Une interprétation psychologique*, Paris, Société d’édition d’enseignement supérieur, 1973.
- TRIQUENAUX Maxime, « Cachez ce viol que je ne saurais voir ? », *Écrire l’histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 20-21, septembre 2021, p. 55-65. DOI : [10.4000/elh.2794](https://doi.org/10.4000/elh.2794).
- TRIQUENAUX Maxime, « Laclos, Casanova et la culture du viol, ou du danger de fétichiser le XVIII<sup>e</sup> siècle », sur *Imaginaires du pouvoir et de la noblesse (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup>)*, 31 mars 2016. URL : <https://imaristo.hypotheses.org/166> (consulté le 17 mars 2018).
- VAILLAND Roger, *Laclos par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1953.
- VERSINI Laurent, « *Le roman le plus intelligent* ». *Les Liaisons dangereuses de Laclos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », n° 74, 1998.
- VERSINI Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des Liaisons dangereuses*, Paris, C. Klincksieck, 1968.

## Corpus de réception sur *Tess d’Urbervilles*

- BRADY Kristin, « *Tess and Alec: Rape or Seduction?* », dans Norman Page (dir.), *Thomas Hardy Annual No. 4*, London, Palgrave Macmillan, 1986, p. 127-147.
- CLARIDGE Laura, « *Tess : A Less than Pure Woman Ambivalently Presented* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 28, n° 3, University of Texas Press, 1986, p. 324-338. URL : [www.jstor.org/stable/40754804](http://www.jstor.org/stable/40754804).
- DAVIS William A., « *The Rape of Tess : Hardy, English Law, and the Case for Sexual Assault* », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 52, n° 2, septembre 1997, p. 221-231. DOI : [10.2307/2933908](https://doi.org/10.2307/2933908).
- ELVY Margaret, *Thomas Hardy’s Tess of the D’Urbervilles. A Critical Study* [2000], Maidstone (Angleterre), Crescent Moon, coll. « Media, feminism, cultural studies », 2008.
- ROONEY Ellen, « *Criticism and the Subject of Sexual Violence* », *MLN*, vol. 98, n° 5, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 1269-1278. DOI : [10.2307/2906071](https://doi.org/10.2307/2906071).
- SUTHERLAND John, « *Is Alec a Rapist ?* », dans *Is Heathcliff a Murderer? Great Puzzles in Nineteenth-century Literature*, Oxford / New York, Oxford University Press, coll. « The world’s classics », 1996, p. 202-212.
- WILLIAMS Melanie, « *Cultural Connotations of “Rape” and “Seduction” — A Reply to Pro-*

fessor John Sutherland », *Feminist Legal Studies*, vol. 7, n° 3, octobre 1999, p. 299-316.  
DOI : [10.1023/A:1009253804348](https://doi.org/10.1023/A:1009253804348).

### Corpus de réception sur *Autant en emporte le vent*

- YT\_Atl : « Gone with the Wind (4/6) Movie CLIP - Leaving for Battle (1939) HD », sur *Youtube*, 27 mai 2011. URL : [www.youtube.com/watch?v=yNvuJuWY3Sw](https://www.youtube.com/watch?v=yNvuJuWY3Sw) (consulté le 16 mars 2023).
- YT\_Dem : « Gone With The Wind Rhett's proposal », sur *Youtube*, 31 juillet 2012. URL : [www.youtube.com/watch?v=STyAFwX5M-U](https://www.youtube.com/watch?v=STyAFwX5M-U) (consulté le 16 mars 2023).
- YT\_Rév : « This Charming Man - Clark Gable », sur *Youtube*, 2 octobre 2013. URL : [www.youtube.com/watch?v=TuTmEdteAs0](https://www.youtube.com/watch?v=TuTmEdteAs0) (consulté le 16 mars 2023).
- YT\_Esc : « Gone with the Wind-Rhett carrying Scarlett up stairs.avi », sur *Youtube*, 24 février 2010. URL : [www.youtube.com/watch?v=M25sE8Ccabc](https://www.youtube.com/watch?v=M25sE8Ccabc) (consulté le 16 mars 2023).
- GR\_viol : « Did Rhett rape Scarlett? », sur *Goodreads*, 2 septembre 2021. URL : [www.goodreads.com/topic/show/22054291-did-rhett-rape-scarlett](https://www.goodreads.com/topic/show/22054291-did-rhett-rape-scarlett) (consulté le 9 juin 2023).
- GR\_abus : « Abusive Relationship », sur *Goodreads*, 25 octobre 2012. URL : [www.goodreads.com/topic/show/1070085-abusive-relationship](https://www.goodreads.com/topic/show/1070085-abusive-relationship) (consulté le 12 juin 2023).
- GR\_fin : « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually? », sur *Goodreads*, 25 juillet 2012. URL : [www.goodreads.com/topic/show/968595-if-the-sequel-to-the-book-would-have-been-written-do-you-think-rhett-an](https://www.goodreads.com/topic/show/968595-if-the-sequel-to-the-book-would-have-been-written-do-you-think-rhett-an) (consulté le 12 juin 2023).
- GR\_crit : « Gone with the Wind - Rhett Butler - a critique », 12 octobre 2013. URL : [www.goodreads.com/topic/show/1529906-rhett-butler---a-critique](https://www.goodreads.com/topic/show/1529906-rhett-butler---a-critique) (consulté le 9 juin 2023).
- « Frills And Quills's review of Gone with the Wind », sur *Goodreads*, 29 novembre 2022. URL : [www.goodreads.com/review/show/5133280786](https://www.goodreads.com/review/show/5133280786).
- CAILLÉ Pierre-François, « Comment Margaret Mitchell a écrit "Autant en emporte le vent" », dans *Candide*, 5 avril 1939.
- FAYARD Jean, « Autant en emporte le vent », *Opéra*, 25 mai 1950.
- FRIEDMAN Marilyn, « "They lived happily ever after" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990. DOI : [10.1111/j.1467-9833.1990.tb00276.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00276.x).
- FRIEDMAN Marilyn, « Does Sommers like women? More on liberalism, gender hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 75-90. DOI : [10.1111/j.1467-9833.1990.tb00280.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00280.x).
- FRIEDMAN Marilyn et Jan NARVESON, *Political Correctness. For and Against*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, coll. « Point/counterpoint », 1994.

KUNTZ Tom, « Rhett and Scarlett : Rough Sex Or Rape ? Feminists Give a Damn », *The New York Times*, rubrique « Week in Review », 19 février 1995. URL : [www.nytimes.com/1995/02/19/weekinreview/word-for-word-a-scholarly-debate-rhett-scarlett-rough-sex-rape-feminists-give.html](http://www.nytimes.com/1995/02/19/weekinreview/word-for-word-a-scholarly-debate-rhett-scarlett-rough-sex-rape-feminists-give.html) (consulté le 5 mai 2020).

SOMMERS Christina, « Who Stole Feminism ? », American Enterprise Institute, 1994. URL : [www.aei.org/research-products/speech/who-stole-feminism/](http://www.aei.org/research-products/speech/who-stole-feminism/).

SOMMERS Christina, *Who Stole Feminism ? How Women have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.

SOMMERS Christina, « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, mars 1991, p. 5-19. DOI : [10.1111/j.1467-9833.1991.tb00016.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1991.tb00016.x).

SOMMERS Christina, « Do these feminists like women ? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, septembre 1990, p. 66-74. DOI : [10.1111/j.1467-9833.1990.tb00278.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00278.x).

SOMMERS Christina, « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, rubrique « News », 11 octobre 1989. URL : [www.chronicle.com/article/feminist-philosophers-are-oddly-unsympathetic-to-the-women-they-claim-to-represent/](http://www.chronicle.com/article/feminist-philosophers-are-oddly-unsympathetic-to-the-women-they-claim-to-represent/) (consulté le 16 mai 2022).

## Corpus de réception sur *Lolita*

ALDRIDGE A. Owen, « “Lolita” and “Les Liaisons dangereuses” », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 2, n° 3, 1961, p. 20. DOI : [10.2307/1207268](https://doi.org/10.2307/1207268).

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

NABOKOV Véra, *L'ouragan Lolita (Journal 1958-1959)*, Brice Matthieussent (trad.), Paris, l'Herne, 2023.

CLEGG Christine (dir.), *Vladimir Nabokov : Lolita. A Reader's Guide to Essential Criticism*, Cambridge (Angleterre), Icon Books, coll. « Icon readers' guides », 2000.

KAUFFMAN Linda, « Framing Lolita: Is There a Woman in the Text ? », dans Patricia Yaeger et Elizabeth Kowaleski-Wallace, *Refiguring the Father. New Feminist Readings of Patriarchy*, Carbondale / Edwardsville (Illinois), Southern Illinois University Press, 1989, p. 131-152.

Olivia MOKIEJEWSKI, *Lolita, méprise sur un fantasme*, TV Presse Productions, Arte, 2021, 55m.

TRILLING Lionel, « The Last lover », *Encounter*, n° 11, octobre 1958, p. 9-18.

## Corpus de réception sur *Blow up*

« Un trop curieux photographe », *Paris Presse*, 16 ? 1967 (dossier de coupures de presse de la BnF, ark :/12148/cb43856187x).

BASTIÉ Eugénie, « Quand le politiquement correct réécrit les classiques », *Le Figaro*, 9 jan-

- vier 2018. URL : [www.lefigaro.fr/vox/societe/2018/01/08/31003-20180108ARTFIG00276-eugenie-bastie-quand-le-politiquement-correct-reecrit-les-classiques.php](http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2018/01/08/31003-20180108ARTFIG00276-eugenie-bastie-quand-le-politiquement-correct-reecrit-les-classiques.php) (consulté le 28 septembre 2022).
- BESNARD-SCOTT Laurence, « Adaptation, translation and indeterminacy in Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* : Towards a third space of representation », *Journal of Adaptation in Film & Performance*, vol. 13, n° 1, mars 2020, p. 7-22. DOI : 10.1386/jafp\_00009\_1.
- BREY Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Média Diffusion, 2020.
- BRUCKNER Pascal, « “Le nouveau puritanisme ne diabolise plus la femme, mais l’homme” », dans *Le Figaro*, 2 mars 2018. URL : [www.lefigaro.fr/vox/societe/2018/03/02/31003-20180302ARTFIG00304-pascal-bruckner-le-nouveau-puritanisme-ne-diabolise-plus-la-femme-mais-l-homme.php](http://www.lefigaro.fr/vox/societe/2018/03/02/31003-20180302ARTFIG00304-pascal-bruckner-le-nouveau-puritanisme-ne-diabolise-plus-la-femme-mais-l-homme.php) (consulté le 28 septembre 2022).
- CHARENSOL Georges, « Blow up », *Les Nouvelles littéraires*, juin 1967.
- CHICHE Sarah, Catherine MILLET, Catherine ROBBE-GRILLET, Peggy SASTRE et Abnousse SHALMANI, « Nous défendons une liberté d’importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 9 janvier 2018. URL : [www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-d-efendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle\\_5239134\\_3232.html](http://www.lemonde.fr/idees/article/2018/01/09/nous-d-efendons-une-liberte-d-importuner-indispensable-a-la-liberte-sexuelle_5239134_3232.html) (consulté le 28 septembre 2022).
- CLERC Thomas, « Antonioni out ! », *Libération*, rubrique « Opinions », 22 décembre 2017. URL : [www.liberation.fr/debats/2017/12/22/antonioni-out\\_1618620/](http://www.liberation.fr/debats/2017/12/22/antonioni-out_1618620/) (consulté le 28 septembre 2022).
- CROUSSE Nicolas, « De 1968 à 2018, la culture a changé de planète », *Le Soir*, 21 janvier 2018. URL : [www.lesoir.be/135202/article/2018-01-21/de-1968-2018-la-culture-change-de-planete](http://www.lesoir.be/135202/article/2018-01-21/de-1968-2018-la-culture-change-de-planete) (consulté le 28 septembre 2022).
- GOLDSCHMIDT Georges-Arthur, « Revoir “Blow up” », *Combat*, 18 juin 1974.
- KAGANSKI Serge, « Faut-il brûler “Blow up”, le chef-d’œuvre d’Antonioni ? », *Les Inrocks*, 15 décembre 2017. URL : [www.lesinrocks.com/cinema/debat-en-quoi-blow-dantonioni-serait-il-inacceptable-126704-15-12-2017/](http://www.lesinrocks.com/cinema/debat-en-quoi-blow-dantonioni-serait-il-inacceptable-126704-15-12-2017/) (consulté le 28 septembre 2022).
- DE KOCH Basile, « Suivez le Buzz ! », *Valeurs Actuelles*, 21 décembre 2017.
- MURAT Laure, « “Blow Up”, revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017. URL : [http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable\\_1616177](http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177) (consulté le 17 mars 2018).
- MURAT Laure, « “Dire ce que l’on voit, voir ce que l’on voit” (C. Péguy). Entretien avec Gabrielle Houbre et Florence Lotterie », *Écrire l’histoire. Histoire, Littérature, Esthétique*, n° 20-21, CNRS Éditions, 30 septembre 2021, p. 161-171. DOI : 10.4000/elh.2865.
- MURAT Laure, « “La posture d’Adèle Haenel a fait l’effet d’une déclaration de guerre entre un monde à quai, que je veux croire moribond, et un monde en route.” », dans *L’Humanité*, 7 mars 2020. URL : [www.humanite.fr/culture-et-savoirs/laure-murat/laure-murat-la-p](http://www.humanite.fr/culture-et-savoirs/laure-murat/laure-murat-la-p)



osture-dadele-haenel-fait-leffet-dune-declaration-de (consulté le 28 septembre 2022).

MURAT Laure, « Faut-il relire les œuvres à la lumière de MeToo ? », dans *Le Point*, 3 novembre 2019. URL : [www.lepoint.fr/societe/faut-il-relire-les-oeuvres-a-la-lumiere-de-me-too-03-11-2019-2344981\\_23.php](http://www.lepoint.fr/societe/faut-il-relire-les-oeuvres-a-la-lumiere-de-me-too-03-11-2019-2344981_23.php) (consulté le 28 septembre 2022).

MURAT Laure, « “Toutes les femmes savent dès l’enfance qu’elles sont des objets sexuels” », dans *Télérama*, 19 octobre 2018. URL : [www.telerama.fr/cinema/laure-murat-toutes-les-femmes-savent-des-lenfance-elles-sont-des-objets-sexuels,n5856244.php](http://www.telerama.fr/cinema/laure-murat-toutes-les-femmes-savent-des-lenfance-elles-sont-des-objets-sexuels,n5856244.php) (consulté le 28 septembre 2022).

SADOUL Georges, « Que tombent ces vagues de brique », *Les Lettres françaises*, 8 juin 1967.

DE VILLENEUVE Camille, « #MeToo et la galanterie à la française », *Études*, mars, n° 3, 2019, p. 43-54. DOI : [10.3917/etu.4258.0043](https://doi.org/10.3917/etu.4258.0043).

TAUXE Henri-Charles, « Blow-up », *Les Études*, juillet-août 1967.

DE VIRY Marin, « Bizet, Antonioni, Balthus... les ravages du littéralisme culturel », *Le Figaro*, rubrique « Vox Culture », 12 janvier 2018. URL : [www.lefigaro.fr/vox/culture/2018/01/12/31006-20180112ARTFIG00228-marin-de-viry-bizet-antonioni-balthus-les-ravages-du-litteralisme-culturel.php](http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2018/01/12/31006-20180112ARTFIG00228-marin-de-viry-bizet-antonioni-balthus-les-ravages-du-litteralisme-culturel.php) (consulté le 28 septembre 2022).

### Corpus de réception sur *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*

HOOKS bell, « “Whose Pussy is This” : a Feminist Comment », dans *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press, 1989, p. 134-141.

MCGOWAN Todd, *Spike Lee*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, coll. « Contemporary film directors », 2014.

### Corpus de réception sur *Garçon d'honneur*

LB : « The Wedding Banquet », sur *Letterboxd*. URL : <https://letterboxd.com/film/the-wedding-banquet/>.

JAROSLAW99, « Wai-Tung should have told Simon right away », sur *IMDb*, 5 mars 2023. URL : <http://www.imdb.com/review/rw8907690/> (consulté le 6 novembre 2023).

JKDRUMMOND, « A Minority Opinion : Deeply Flawed Film ! », sur *IMDb*, 6 mars 2005. URL : <http://www.imdb.com/review/rw1034225/> (consulté le 6 novembre 2023).

PETER, « XL Popcorn — The Wedding Banquet », sur *Before I Kick*, 20 novembre 2015. URL : <https://beforeikick.wordpress.com/2015/11/20/xl-popcorn-the-wedding-banquet/> (consulté le 6 novembre 2023).

## Corpus de réception sur *Disgrâce*

- AFRICAN NATIONAL CONGRESS, « ANC submission to the Human Rights Commission Hearings on Racism in the Media », 5 avril 2000. URL : [www.anc1912.org.za/submissions-2000-anc-submission-to-the-human-rights-commission-hearings-on-racism-in-the-media/](http://www.anc1912.org.za/submissions-2000-anc-submission-to-the-human-rights-commission-hearings-on-racism-in-the-media/) (consulté le 8 août 2023).
- ANKER Elizabeth S., « J. M. Coetzee's *Disgrace* : The Rights of Desire and the Embodied Lives of Animals », dans *Fictions of Dignity. Embodying Human Rights in World Literature*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 2017, p. 149-185.
- BARNARD Lianne, « The Politics of Rape : Traces of Radical Feminism in *Disgrace* by J. M. Coetzee », *Tydskrif vir Letterkunde*, vol. 50, n° 2, 2013, p. 19-28. URL : [http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0041-476X2013000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=en](http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0041-476X2013000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=en).
- VAN COLLER H. P., « A contextual interpretation of J.M. Coetzee's novel *Disgrace* », dans Liliana Sikorska (dir.), *A Universe of (hi)stories. Essays on J.M. Coetzee*, Francfort / New York, Peter Lang, coll. « Polish studies in English language and literature », vol. 15, 2006, p. 15-38.
- VAN DIJKHUIZEN Jan Frans, « History, Forgiveness and the Literary Imagination in *Disgrace* and *Atonement* », dans *A Literary History of Reconciliation. Power, Remorse and the Limits of Forgiveness*, Londres, Bloomsbury Academic, 2019, p. 151-180.
- DRICHEL Simone, « *Disgrace* », dans Timothy J. Mehigan (dir.), *A companion to the works of J.M. Coetzee*, Rochester (New York), Camden House, coll. « Studies in English and American literature and culture », 2011, p. 148-171.
- Alain FINKIELKRAUT, « "Disgrâce" ou la grâce de J.M. Coetzee » [24 novembre 2001], dans l'émission *Répliques*, France Culture, 8 janvier 2022. URL : [www.franceculture.fr/emissions/repliques/disgrace-l-art-refractaire-de-j-m-coetzee](http://www.franceculture.fr/emissions/repliques/disgrace-l-art-refractaire-de-j-m-coetzee) (consulté le 25 avril 2022).
- FINKIELKRAUT Alain, Claude HABIB et Pierre PACHET, « *Disgrâce*, de John Michael Coetzee » [2006], dans Alain Finkielkraut (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.
- GRAHAM Lucy, *State of Peril. Race and Rape in South African Literature*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2012.
- GRAHAM Lucy, « Reading the Unspeakable : Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace* », *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, n° 2, juin 2003, p. 433-444. DOI : [10.1080/03057070306207](https://doi.org/10.1080/03057070306207).
- HABIB Claude, « *Disgrâce*, l'art réfractaire de J. M. Coetzee », *Esprit*, novembre 2001.
- HADLEY Tessa, « J.M. Coetzee, *Disgrace* », dans Liam McIlvanney et Ray Ryan (dir.), *The Good of the Novel*, Londres, Faber and Faber, 2011.
- HEATH Kay, « Reconciling Whiteness : *Disgrace* as Postcolonial Text at a Historically Black University », dans Laura Wright, Jane Poyner et Elleke Boehmer (dir.), *Approaches to*

- Teaching Coetzee's Disgrace and Other Works*, New York, The Modern Language Association of America, coll. « Approaches to Teaching World Literature », n° 130, 2014.
- KENDAL Rebekah, « *Not rape, not quite that* ». *An Exploration of the Rape Narratives in J.M. Coetzee's Disgrace and In the Heart of the Country within the South African Context*, mémoire, University of Cape Town, 2006.
- KIEFER Daniel, « Sympathy for the Devil. On the Perversity of Teaching *Disgrace* », dans Bill McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and Teaching Coetzee's Novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 264-275.
- KOCH Jerzy et Pawel ZAJAS, « J. M. Coetzee and his Foreign Reviewers », dans Liliana Sikorska (dir.), *A Universe of (hi)stories. Essays on J.M. Coetzee*, Francfort / New York, Peter Lang, coll. « Polish studies in English language and literature », vol. 15, 2006, p. 111-150.
- LÓPEZ SÁNCHEZ-VIZCAÍNO María Jesús, « Visitation. *Disgrace* », dans *Acts of Visitation. The Narrative of J.M. Coetzee*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. « Cross/cultures », n° 140, 2011, p. 159-186.
- MARAIS Mike, « The Possibility of Ethical Action : JM Coetzee's *Disgrace* », *Scrutiny*2, vol. 5, n° 1, janvier 2000, p. 57-63. DOI : [10.1080/18125440008565955](https://doi.org/10.1080/18125440008565955).
- MCDUNNAH Michael G., « We are not asked to condemn. Sympathy, Subjectivity and the Narration of *Disgrace* », dans William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee's novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 15-47.
- MIDDLETON Kim et Julie TOWNSEND, « Tenuous Arrangements : The Ethics of Rape in *Disgrace* », dans William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee's novel*, Rochester (New York), Camden House, 2009, p. 116-137.
- PETERSON Christopher, « Ashamed of Shame : J. M. Coetzee's *Disgrace* », dans *Bestial Traces. Race, Sexuality, Animality*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 113-146.
- VAN DER VLIES Andrew Edward, *J.M. Coetzee's Disgrace. A Reader's Guide*, Londres / New York, Continuum, coll. « Continuum contemporaries », 2010.

### 3. Bibliographie

#### Violences sexuelles, consentement et luttes féministes

- « Rapt, (Jurisprud.) », dans Denis Diderot et Jean Le Rond D’Alembert (dir.), *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, vol. XIII, p. 809.
- « Sexual Offences (Amendment) Act 1976 », King’s Printer of Acts of Parliament, 1976.
- BÉRARD Jean, « Dénoncer et (ne pas) punir les violences sexuelles ? Luttes féministes et critiques de la répression en France de mai 68 au début des années 1980 », *Politix*, vol. 107, n° 3, 2014. DOI : [10.3917/pox.107.0061](https://doi.org/10.3917/pox.107.0061).
- BERES Melanie, « Sexual Miscommunication ? Untangling Assumptions about Sexual Communication between Casual Sex Partners », *Culture, Health & Sexuality*, vol. 12, n° 1, Taylor & Francis, janvier 2010, p. 1-14. DOI : [10.1080/13691050903075226](https://doi.org/10.1080/13691050903075226).
- BEVACQUA Maria, *Rape on the Public Agenda. Feminism and the Politics of Sexual Assault*, Boston, Northeastern University Press, 2000.
- BIERNBAUM Michael et Joseph WEINBERG, « Conversations of Consent. Sexual Intimacy without Sexual Assault », dans Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher et Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 87-99.
- BIERNBAUM Michael et Joseph WEINBERG, « Men unlearning rape », *Changing Men*, n° 22, 1991. URL : [www.teachingsexualethics.org/men-unlearning](http://www.teachingsexualethics.org/men-unlearning).
- BOUCHER D’ARGIS Antoine-Gaspard, « Viol, (Gram. & Jurisp.) », dans Denis Diderot et Jean Le Rond D’Alembert (dir.), *L’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765, vol. XVII, p. 310.
- BOUCHERIE Alexia, *Troubles dans le consentement. Du désir partagé au viol, ouvrir la boîte noire des relations sexuelles*, Paris, Éditions François Bourin, coll. « Genre ! », 2019.
- BROWNMILLER Susan, *Against Our Will. Men, Women, and Rape* [1975], New York, Fawcett Columbine, 1993.
- BROWNMILLER Susan, *Le Viol* [1975], Anne Villelaur (trad.), Paris, Stock, 1976.
- BURGESS-JACKSON Keith, « Rape and Persuasive Definition », *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 25, n° 3, Cambridge University Press, septembre 1995, p. 415-454. DOI : [10.1080/00455091.1995.10717422](https://doi.org/10.1080/00455091.1995.10717422).
- BURT Martha, « Cultural Myths and Supports for Rape », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 38, n° 2, 1980, p. 217-230.
- BURT Martha R. et Rochelle Semmel ALBIN, « Rape Myths, Rape Definitions, and Probability of Conviction », *Journal of Applied Social Psychology*, vol. 11, n° 3, 1981, p. 212-230. DOI :

10.1111/j.1559-1816.1981.tb00739.x.

CAINE Barbara, *English feminism (1780-1980)*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1997.

CHARPENEL Marion, « Les groupes de parole ou la triple concrétisation de l'utopie féministe », *Éducation et Sociétés*, vol. 37, n° 1, 2016, p. 15-31. DOI : 10.3917/es.037.0015.

CRAWFORD Mary, *Talking Difference. On Gender and Language*, Londres / Thousand Oaks (Californie), SAGE, coll. « Gender and psychology », 1995.

CRICHTON Sarah, « Sexual Correctness : Has It Gone Too Far », *Newsweek*, 25 octobre 1993. URL : <http://users.soc.umn.edu/~samaha/cases/sexual%20correctness.htm> (consulté le 13 juillet 2021).

DEBAUCHE Alice, « Violence sexuelle », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*, 2021, p. 841-851.

DEBAUCHE Alice, Amandine LEBUGLE, Elizabeth BROWN, Tania LEJBOWICZ, Magali MAZUY, Amélie CHARRUAULT, Justine DUPUIS, Sylvie CROMER et Christelle HAMEL, « Présentation de l'enquête Virage et premiers résultats sur les violences sexuelles », *Documents de travail*, n° 229, coll. « ined », janvier 2017. URL : [www.ined.fr/fr/publications/document-travail/enquete-virage-premiers-resultats-violences-sexuelles/](http://www.ined.fr/fr/publications/document-travail/enquete-virage-premiers-resultats-violences-sexuelles/).

DELAGE Pauline, « This is what feminism looks like. Lutter contre les violences sexuelles, (re)présenter un sujet politique », *Miranda*, n° 12, 24 février 2016. DOI : 10.4000/miranda.8618.

DELAGE Pauline, « Après l'année zéro. Histoire croisée de la lutte contre le viol en France et aux États-Unis », *Critique internationale*, n° 70, 2016, p. 21-35.

DELPHY Christine (dir.), *Un Troussage de domestique*, Paris, Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 2011.

DINES Gail et Robert JENSEN, « Pornography, Feminist Debates on », dans *The International Encyclopedia of Communication*, sans lieu, John Wiley & Sons, Ltd, 2008.

DRIESSEN Molly C., « Campus sexual assault and student activism, 1970–1990 », *Qualitative Social Work*, vol. 19, n° 4, juillet 2020, p. 564-579. DOI : 10.1177/1473325019828805.

DWORKIN Andrea, *Coïts* [1987], Martin Dufresne (trad.), Paris / Montréal, Syllepse / Remue-Ménage, coll. « Nouvelles Questions Féministes », 2019.

EDWARDS Sarah, Kathryn BRADSHAW et Verlin HINSZ, « Denying Rape but Endorsing Forceful Intercourse : Exploring Differences Among Responders », *Violence and Gender*, 15 décembre 2014. DOI : 10.1089/vio.2014.0022.

EHRlich Susan, « The Discursive Reconstruction of Sexual Consent », *Discourse & Society*, vol. 9, n° 2, avril 1998, p. 149-171. DOI : 10.1177/0957926598009002002.

ESTRICH Susan, *Real Rape*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.

FASSIN Éric, *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de

- l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Cas de figure », 2009.
- FRITH Hannah et Celia KITZINGER, « Talk about Sexual Miscommunication », *Women's Studies International Forum*, vol. 20, n° 4, juillet 1997, p. 517-528. DOI : [10.1016/S0277-5395\(97\)87415-8](https://doi.org/10.1016/S0277-5395(97)87415-8).
- GARCIA Manon, *La Conversation des sexes. Philosophie du consentement*, Paris, Climats, 2021.
- GAVEY Nicola, *Just Sex? The Cultural Scaffolding of Rape* [2005], Abingdon (Angleterre) / New York, Routledge, coll. « Women and psychology », 2018.
- GLEESON Jessamy et Breanan TURNER, « Online Feminist Activism as Performative Consciousness-Raising : A #MeToo Case Study », dans Bianca Fileborn et Rachel Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the politics of social change*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2019, p. 53-70.
- GRIFFIN Susan, *Rape, the Power of Consciousness*, San Francisco, Harper & Row, 1979.
- HARRIS Kate Lockwood, « Yes Means Yes and No Means No, but both these Mantras Need to Go : Communication Myths in Consent Education and Anti-Rape Activism », *Journal of Applied Communication Research*, vol. 46, n° 2, Routledge, 4 mars 2018, p. 155-178. DOI : [10.1080/00909882.2018.1435900](https://doi.org/10.1080/00909882.2018.1435900).
- HERMAN Judith Lewis et Lisa HIRSCHMAN, *Father-Daughter Incest* [1981], Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2000.
- HERMAN Judith Lewis, *Reconstruire après les traumatismes : de la maltraitance domestique aux violences sociales* [1992], Gérard Battarel (trad.), Malakoff, interéditions, coll. « Soins et psy », 2023.
- HERSCHBERGER Ruth, « Is Rape a Myth ? » [1948], dans Betty Roszak et Theodore Roszak (dir.), *Masculine / Feminine. Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, New York, Harper & Row, 1969, p. 122-129.
- KAHN Arnold S., Virginia Andreoli MATHIE et Cyndee TORGLER, « Rape Scripts and Rape Acknowledgment », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 18, n° 1, mars 1994, p. 53-66. DOI : [10.1111/j.1471-6402.1994.tb00296.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1994.tb00296.x).
- KELLY Liz, « Le continuum de la violence sexuelle » [1987], Marion Tillous (trad.), *Cahiers du Genre*, n° 66, n° 1, juillet 2019, p. 17-36. URL : [www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2019-1-page-17.htm](http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2019-1-page-17.htm).
- KITTAY Eva Feder, « AH! My Foolish Heart : A Reply to Alan Soble's "Antioch's « Sexual Offense Policy » : A Philosophical Exploration" », *Journal of Social Philosophy*, vol. 28, n° 2, septembre 1997, p. 153-159. DOI : [10.1111/j.1467-9833.1997.tb00383.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.1997.tb00383.x).
- KITZINGER Celia et Hannah FRITH, « Just Say No? The Use of Conversation Analysis in Developing a Feminist Perspective on Sexual Refusal », *Discourse & Society*, vol. 10, n° 3, juillet 1999, p. 293-316. DOI : [10.1177/0957926599010003002](https://doi.org/10.1177/0957926599010003002).
- Koss Mary P., « The Hidden Rape Victim : Personality, Attitudinal, and Situational Charac-

- teristics », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 9, n° 2, 1985, p. 193-212. DOI : [10.1111/j.1471-6402.1985.tb00872.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1985.tb00872.x).
- KOSS Mary P., Antonia ABBEY, Rebecca CAMPBELL, Sarah COOK, Jeanette NORRIS, Maria TESTA, Sarah ULLMAN, Carolyn WEST et Jacquelyn WHITE, « Revising the SES : A Collaborative Process to Improve Assessment of Sexual Aggression and Victimization », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 31, n° 4, décembre 2007, p. 357-370. DOI : [10.1111/j.1471-6402.2007.00385.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.2007.00385.x).
- KOSS Mary P., Christine A. GIDYCH et Nadine WISNIEWSKI, « The Scope of Rape : Incidence and prevalence of sexual aggression and victimization in a national sample of higher education students. », *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 55, n° 2, 1987, p. 162-170. DOI : [10.1037/0022-006X.55.2.162](https://doi.org/10.1037/0022-006X.55.2.162).
- KOSS Mary P. et Cheryl J. OROS, « Sexual Experiences Survey : A research instrument investigating sexual aggression and victimization. », *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 50, n° 3, 1982, p. 455-457. DOI : [10.1037/0022-006X.50.3.455](https://doi.org/10.1037/0022-006X.50.3.455).
- LE MAGUERESSE Catherine, *Les Pièges du consentement. Pour une redéfinition pénale du consentement sexuel*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2021.
- LE PÉRON Martine, « Priorité aux violées », *Questions Féministes*, n° 3, 1978, p. 83-92. URL : [www.jstor.org/stable/40619123](http://www.jstor.org/stable/40619123).
- LITTLETON Heather L. et Danny AXSOM, « Rape and Seduction Scripts of University Students : Implications for Rape Attributions and Unacknowledged Rape », *Sex Roles*, vol. 49, n° 9, novembre 2003, p. 465-475. DOI : [10.1023/A:1025824505185](https://doi.org/10.1023/A:1025824505185).
- LONEY-HOWES Rachel, « The Politics of the Personal: The Evolution of Anti-rape Activism From Second-Wave Feminism to #MeToo », dans Bianca Fileborn et Rachel Loney-Howes (dir.), *#MeToo and the Politics of Social Change*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2019, p. 21-35.
- LONSWAY Kimberly A. et Louise F. FITZGERALD, « Rape Myths. In Review », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 18, n° 2, juin 1994, p. 133-164. DOI : [10.1111/j.1471-6402.1994.tb00448.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1994.tb00448.x).
- LOUIS Marie-Victoire, « Harcèlement sexuel et domination masculine », dans Christine Bard (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.
- MACKINNON Catharine, « Rape Redefined », *Harvard Law and Policy Review*, n° 10, 2016, p. 431-478.
- MACKINNON Catharine, « Rape : On Coercion and Consent », dans *Toward a Feminist Theory of the State*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1989.
- MARIGNIER Noémie, « “Est-ce un viol ?” Catégoriser les violences sexuelles dans les récits ordinaires », *Genre, sexualité & société*, n° 29, juin 2023. DOI : [10.4000/gss.8319](https://doi.org/10.4000/gss.8319).
- MAZALEIGUE-LABASTE Julie, « Consentement, éthique sexuelle et sensibilités érotiques »,

- projet de recherche soumis à l'ANR, 2021.
- MCCAW Jodee et Charlene Y. SENN, « Perception of Cues in Conflictual Dating Situations : A Test of the Miscommunication Hypothesis », *Violence Against Women*, vol. 4, n° 5, octobre 1998, p. 609-624. DOI : [10.1177/1077801298004005006](https://doi.org/10.1177/1077801298004005006).
- MEDEA Andra et Kathleen THOMPSON, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter* [1974], Paris, Pierre Horay, coll. « Femmes en mouvement », n° 3, 1976.
- MEDEA Andra et Kathleen THOMPSON, *Against Rape. A Survival Manual for Women : How to Avoid Entrapment and How to Cope with Rape Physically and Emotionally*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- MOSSUZ-LAVAU Janine, *Les Lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-2002)* [1991], édition revue et augmentée, Paris, Payot & Rivage, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 448, 2002.
- MUEHLENHARD Charlene L. et Lisa C. HOLLABAUGH, « Do Women Sometimes Say No when they Mean Yes? The Prevalence and Correlates of Women's Token Resistance to Sex », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 54, n° 5, 1988, p. 872-879. DOI : [10.1037/0022-3514.54.5.872](https://doi.org/10.1037/0022-3514.54.5.872).
- MUEHLENHARD Charlene L. et Zoë D. PETERSON, « Wanting and Not Wanting Sex : The Missing Discourse of Ambivalence », *Feminism & Psychology*, vol. 15, n° 1, février 2005, p. 15-20. DOI : [10.1177/0959353505049698](https://doi.org/10.1177/0959353505049698).
- O'BYRNE Rachael, Susan HANSEN et Mark RAPLEY, « "If a Girl Doesn't Say « No »..." : Young Men, Rape and Claims of "Insufficient Knowledge" », *Journal of Community & Applied Social Psychology*, vol. 18, n° 3, 2008, p. 168-193. DOI : [10.1002/casp.922](https://doi.org/10.1002/casp.922).
- PAGLIA Camille, « Rape : a Bigger Danger than Feminists Know », *New York Newsday*, 27 janvier 1991.
- PAVARD Bibia, Florence ROCHEFORT et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020.
- PAYNE Diana L., Kimberly A. LONSWAY et Louise F. FITZGERALD, « Rape Myth Acceptance : Exploration of Its Structure and Its Measurement Using the Illinois Rape Myth Acceptance Scale », *Journal of Research in Personality*, vol. 33, n° 1, mars 1999, p. 27-68. DOI : [10.1006/jrpe.1998.2238](https://doi.org/10.1006/jrpe.1998.2238).
- PETERSON Zoë D. et Charlene L. MUEHLENHARD, « Was It Rape? The Function of Women's Rape Myth Acceptance and Definitions of Sex in Labeling Their Own Experiences », *Sex Roles*, vol. 51, n° 3, août 2004, p. 129-144. DOI : [10.1023/B:SERS.0000037758.95376.00](https://doi.org/10.1023/B:SERS.0000037758.95376.00).
- PLAZA Monique, « Nos dommages et leurs intérêts », *Questions Féministes*, n° 3, 1978, p. 93-103. URL : [www.jstor.org/stable/40619124](http://www.jstor.org/stable/40619124).
- REITAN Eric, « Rape as an Essentially Contested Concept », *Hypatia*, vol. 16, n° 2, 2001, p. 43-



66. URL : [www.jstor.org/stable/3810542](http://www.jstor.org/stable/3810542).

- RENARD Noémie, *En finir avec la culture du viol*, Paris, Les Petits Matins, 2018.
- REY-ROBERT Valérie, *Une Culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.
- ROIPHE Katie, « Rape Hype Betrays Feminism », *The New York Times Sunday Magazine*, 13 juin 1993.
- ROSE Vicki McNickle, « Rape as a Social Problem : A Byproduct of the Feminist Movement », *Social Problems*, vol. 25, n° 1, octobre 1977, p. 75-89. DOI : [10.2307/800469](https://doi.org/10.2307/800469).
- RYAN Kathryn M., « Rape and Seduction Scripts », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 12, n° 2, juin 1988, p. 237-245. DOI : [10.1111/j.1471-6402.1988.tb00939.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1988.tb00939.x).
- SAGUY Abigail C., « Les conceptions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux États-Unis », *Travail, genre et sociétés*, n° 28, n° 2, novembre 2012, p. 89-106. URL : [www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-89.htm](http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2012-2-page-89.htm).
- SHOTLAND R. Lance et Lynne GOODSTEIN, « Just Because She Doesn't Want to Doesn't Mean It's Rape : An Experimentally Based Causal Model of the Perception of Rape in a Dating Situation », *Social Psychology Quarterly*, vol. 46, n° 3, 1983, p. 220-232. DOI : [10.2307/3033793](https://doi.org/10.2307/3033793).
- STAN Adele M. (dir.), *Debating Sexual Correctness. Pornography, Sexual Harassment, Date Rape and the Politics of Sexual Equality*, New York, Delta, 1995.
- STRUCKMAN-JOHNSON Cindy, « Forced Sex on Dates : It Happens to Men, too », *Journal of Sex Research*, vol. 24, 1988, p. 234-241. DOI : [10.1080/00224498809551418](https://doi.org/10.1080/00224498809551418).
- SWEET Ellen, « Date Rape : The Story of an Epidemic and Those Who Deny It », *Ms.*, octobre 1985.
- THÉRY Irène, *Moi aussi. La nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Éditions du Seuil, 2022.
- VIGARELLO Georges, *Histoire du viol (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- WARSHAW Robin, *I Never Called It Rape. The Ms. Report on Recognizing, Fighting, and Surviving Date and Acquaintance Rape* [1988], New York, Harper Perennial, coll. « Ms. Foundation/Sara Lazin books », 1991.
- WEBSTER Paula, *Bound by Love. The Sweet Trap of Daughterhood*, Boston, Beacon Press, 1982.
- WERTHEIMER Alan, *Consent to sexual relations*, Cambridge (Angleterre) / New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in philosophy and law », 2003.
- WILL George F., « Sex Amidst Semicolons », *Newsweek*, 4 octobre 1993.

## Autres travaux sur le genre et la sexualité

- BARTKY Sandra Lee, *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge, coll. « Thinking gender », 1990.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], Éric Fassin (dir.), Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche », 2006.
- GAGNON John, *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* [1991], Sam Bourcier et Alain Giami (trad.), Paris, Payot, 2008.
- GAGNON John H. et William SIMON, *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago, Aldine, 1973.
- HARDING Sandra G., *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1991.
- HARDING Sandra G., *The Science Question in Feminism*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1986.
- PLAQUEVENT Blanche, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel·le·s et étudiant·e·s en quête de subversion », *Ethnologie française*, vol. 49, n° 2, mai 2019, p. 277-292. URL : [www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2019-2-page-277.htm](http://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2019-2-page-277.htm).
- SOMMERS Christina, « Should the Academy Support Academic Feminism? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120. URL : [www.jstor.org/stable/40435687](http://www.jstor.org/stable/40435687).
- VÖRÖS Florian (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015.

## Études de réception

- ALBENGA Viviane, *S'émanciper par la lecture. Genre, classe et usages sociaux des livres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- ALLARD Laurence, « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000, p. 131-168. DOI : [10.3406/reso.2000.2198](https://doi.org/10.3406/reso.2000.2198).
- BREDA Héléne, « La "légitimité cinéphilique" face aux critiques féministes en ligne : le cas des évaluations professionnelles et militantes du film *Elle* (Paul Verhoeven) », dans Mélanie Boissonneau et Laurent Jullier (dir.), *Cinéphilies et sériephilies 2.0*, Berlin, Peter Lang, 2019.
- BREDA Héléne, « La critique féministe profane en ligne de films et de séries télévisées », *Réseaux*, vol. 201, n° 1, 2017, p. 87. DOI : [10.3917/res.201.0087](https://doi.org/10.3917/res.201.0087).

- BURGOS Martine, Christophe EVANS et Esteban BUCH, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2016.
- CHARPENTIER Isabelle, « Les réceptions “ordinaires” d’une écriture de la honte sociale : les lecteurs d’Annie Ernaux », *Idées économiques et sociales*, n° 155, 2009, p. 19-25. URL : [www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-19.htm](http://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-19.htm).
- CHEDALEUX Delphine, « Construire un regard sur la réception de *Cinquante Nuances de Grey* : les émotions de classe d’une ethnographie en ligne », *Poli. Politique de l’image*, n° 14, 2018, p. 82-91.
- GRAND D’ESNON Anne, « “Vous avez raison et maintenant j’ai raison de dire viol” », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 24, juin 2022. DOI : [10.4000/fixxion.2085](https://doi.org/10.4000/fixxion.2085).
- GRAND D’ESNON Anne, « La lectrice-spectatrice d’*Autant en emporte le vent* face à l’érotisation de la violence sexuelle », *Relief. Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, décembre 2023, p. 170-189. DOI : [10.51777/relief18430](https://doi.org/10.51777/relief18430).
- GRAND D’ESNON Anne, « Interpréter est politique », *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 33, octobre 2023. DOI : [10.4000/contextes.11373](https://doi.org/10.4000/contextes.11373).
- JULLIER Laurent, « La réception de *Boulevard de la Mort* (Q. Tarantino 2007) dans les courriels de l’IMDb », *Degrés*, vol. 38, n° 142, 2010.
- LABARTA Gaëlle, *Le Discours critique et ses valeurs. Une éthique des vertus discursives à partir de quelques polémiques en littérature française contemporaine*, thèse de doctorat, Université Paris 13, 2019.
- LEENHARDT Jacques et Pierre JÓZSA, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, coll. « Arguments critiques », 1982.
- MAIGNANT Aurélien, « Immersions en débat : empathie et violence terroriste dans la réception d’*Orestes in Mosul* », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021. URL : [www.fabula.org/443/lht/25/maignant.html](http://www.fabula.org/443/lht/25/maignant.html).
- MARPEAU Anne-Claire, *Emma entre les lignes. Réceptions, lecteurs et lectrices de Madame Bovary de Flaubert*, thèse de doctorat, Université de Lyon / University of British Columbia, 2019.
- PARVEZ Z. Fareen, « The Labor of Pleasure : How Perceptions of Emotional Labor Impact Women’s Enjoyment of Pornography », *Gender & Society*, vol. 20, n° 5, octobre 2006, p. 605-631. DOI : [10.1177/0891243206291109](https://doi.org/10.1177/0891243206291109).
- RADWAY Janice, « Lectures à “l’eau de rose”. Femmes, patriarcat et littérature populaire », Brigitte Le Grignou (trad.), *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, vol. 13, n° 51, 2000, p. 163-177. DOI : [10.3406/polix.2000.1108](https://doi.org/10.3406/polix.2000.1108).
- RADWAY Janice, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature* [1984], nouvelle introduction de l’auteur, Chapel Hill (Caroline du Nord) / Londres, University of

- North Carolina Press, 1991.
- RADWAY Janice, « Interpretive Communities and Variable Literacies : The Functions of Romance Reading », *Daedalus*, vol. 113, n° 3, 1984, p. 49-73. URL : [www.jstor.org/stable/20024927](http://www.jstor.org/stable/20024927).
- SOLDINI Fabienne, « La lecture de romans policiers : une activité cognitive », *Langage & société*, vol. 76, n° 1, 1996, p. 75-103. DOI : [10.3406/lsoc.1996.2740](https://doi.org/10.3406/lsoc.1996.2740).
- STAIGER Janet, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*, New York, New York University Press, 2000.
- STAIGER Janet, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1992.
- TAYLOR Helen, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989.
- VÖRÖS Florian, *Désirer comme un homme. Enquête sur les fantasmes et les masculinités*, Paris, La Découverte, 2020.

## Théorie de la lecture, théorie de la réception

- BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1997.
- BAYARD Pierre, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- CHEVREL Yves, « **Les études de réception** », dans Yves Chevrel et Pierre Brunel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 177-214.
- DAUNAY Bertrand, *Éloge de la paraphrase*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- DE CERTEAU Michel, « Lire : un braconnage » [1980], dans *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, vol. 1, p. 239-255.
- DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation* [1990], Myriam Bouzaher (trad.), Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche Biblio/essais », n° 4192, 1992.
- ESCOLA Marc (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, coll. « CRIN », vol. 57, 2012.

- ESCOLA Marc et Aurélien MAIGNANT, « Débattre d'une fiction. Un débat sur les débats », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021. URL : [www.fabula.org:443/lht/25/escola\\_maignant.html](http://www.fabula.org:443/lht/25/escola_maignant.html).
- ESCOLA Marc et Richard SAINT-GELAIS, « Critique et transfictionnalité. Dialogue avec Richard Saint-Gelais », sur *Fabula*, mars 2023. URL : [www.fabula.org/ressources/atelier/?Critique\\_et\\_transfictionnalite](http://www.fabula.org/ressources/atelier/?Critique_et_transfictionnalite).
- ESQUENAZI Jean-Pierre et Roger ODIN (dir.), « Cinéma et réception », *Réseaux*, vol. 18, n° 99, 2000. URL : [www.persee.fr/issue/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_99](http://www.persee.fr/issue/reso_0751-7971_2000_num_18_99).
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, coll. « U Sociologie », 2007.
- FISH Stanley, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives* [1980], Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Prairies ordinaires, 2007.
- FISH Stanley, « Interpreting the "Variorum" », *Critical Inquiry*, vol. 2, n° 3, 1976, p. 465-485. URL : [www.jstor.org/stable/1342862](http://www.jstor.org/stable/1342862).
- FISH Stanley, « Why No One's Afraid of Wolfgang Iser », *Diacritics*, vol. 11, n° 1, Johns Hopkins University Press, 1981, p. 2-13. DOI : [10.2307/464889](https://doi.org/10.2307/464889).
- GELLY Christophe et David ROCHE, *Cinéma et théories de la réception. Études et panorama critique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2012.
- GERVAIS Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, coll. « Essais critiques », n° 494, 1993.
- GLEVAREC Hervé, ÉRIC MACÉ et ÉRIC MAIGRET (éd.), *Cultural studies : anthologie* [2008], Lormont, le Bord de l'eau, coll. « Documents », 2020.
- HALL Stuart, « Codage/décodage » [1973], dans Hervé Glevarec, Éric Macé et Éric Maigret (éd.), *Cultural studies : anthologie*, Lormont, le Bord de l'eau, coll. « Documents », 2020.
- ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], Evelyn Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985.
- JAUSS Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » [1974], Claude Maillard (trad.), dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 169, 2005, p. 23-88.
- JAUSS Hans Robert, « Levels of Identification of Hero and Audience », Benjamin Bennett et Helga Bennett (trad.), *New Literary History*, vol. 5, n° 2, 1974, p. 283. DOI : [10.2307/468397](https://doi.org/10.2307/468397).
- KINCAID James R., « Coherent Readers, Incoherent Texts », *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 4, The University of Chicago Press, juillet 1977, p. 781-802. DOI : [10.1086/447918](https://doi.org/10.1086/447918).
- KINTSCH Walter et Teun A. VAN DIJK, « Comment on se rappelle et on résume des histoires », *Langages*, vol. 9, n° 40, 1975, p. 98-116. DOI : [10.3406/lgge.1975.2300](https://doi.org/10.3406/lgge.1975.2300).
- KLOEPFER Rolf, « Escape into Reception : The Scientific and Hermeneutic Schools of German Literary Theory », *Poetics Today*, vol. 3, n° 2, 1982, p. 47-75. DOI : [10.2307/1772066](https://doi.org/10.2307/1772066).

- KORTHALS ALTES Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, coll. « Frontiers of Narrative », 2014.
- LAVOCAT Françoise, « Débattre d'une fiction. Essai de typologie », *Fabula-LhT*, n° 25, février 2021. URL : [www.fabula.org:443/lht/25/lavocat.html](http://www.fabula.org:443/lht/25/lavocat.html).
- MACÉ Marielle, « Description et interprétation : l'objet de la poétique », dans *Atelier du groupe de recherche Fabula*, sans lieu, 2004. URL : [www.fabula.org/atelier.php?Description\\_et\\_interpr%26acute%3Btation%3A\\_l%27objet\\_de\\_la\\_po%26acute%3Btique](http://www.fabula.org/atelier.php?Description_et_interpr%26acute%3Btation%3A_l%27objet_de_la_po%26acute%3Btique).
- MAIGNANT Aurélien, *Cohabiter la fiction. Lecture ordinaire, univers de croyances et interprétation des mondes littéraires*, Lausanne, Archipel, 2021.
- MAIGNANT Aurélien, *Cohabiter la fiction. Les univers de croyances dans l'interprétation des mondes littéraires*, mémoire de maîtrise, Université de Lausanne, 2018.
- MAIGRET Éric, « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales*, vol. 55, n° 3, 2000, p. 511-549. DOI : [10.3406/ahess.2000.279861](https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279861).
- MATTELART Armand et Erik NEVEU, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », n° 363, 2003.
- MOLINIÉ Georges et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1993.
- PARMENTIER Marie, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, juillet 2017, p. 125-141. URL : [www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm](http://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm).
- RABAU Sophie (dir.), *Lire contre l'auteur*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2012.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.
- RICHARDS Ivor Armstrong, *Practical Criticism* [1929], Londres, Routledge & Kegan Paul, 1954.
- ROUSSIN Philippe, « Récit, interprétation, contexte », dans Sylvie Patron (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits*, Bern / New York, Peter Lang, 2011, p. 43-59.
- STAIGER Janet, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.
- SULEIMAN Susan, « Varieties of Audience-Oriented Criticism », dans Susan Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1980, p. 3-45.
- TODOROV Tzvetan, « La lecture comme construction » [1975], dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p. 86-98.
- WAGNER Frank, « Actualité(s) de Stanley Fish », *Vox Poetica*, 2009. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2009.html>.

ZENETTI Marie-Jeanne, « Un point de vue critique qui ne s'ignore pas comme tel », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, n° 33, octobre 2023. DOI : [10.4000/contextes.11284](https://doi.org/10.4000/contextes.11284).

## Théorie du récit, théorie de la fiction

BANFIELD Ann, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

BARONI Raphaël, « Narratologique », dans Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 267-270.

BARONI Raphaël, « Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1, 2011. URL : [http://www.imageandnarrative.be/index.php/image\\_narrative/article/view/136](http://www.imageandnarrative.be/index.php/image_narrative/article/view/136).

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

COMOLLI Jean-Louis, « Ellipse, cinéma », dans *Encyclopædia Universalis*, sans date. URL : [www.universalis.fr/encyclopedie/ellipse-cinema/](http://www.universalis.fr/encyclopedie/ellipse-cinema/).

DUFAYS Jean-Louis, « Le stéréotype, un concept-clé pour lire, penser et enseigner la littérature », *Marges Linguistiques*, 2001, p. 19-30.

ESQUENAZI Jean-Pierre, *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès Science Publications / Lavoisier, 2009.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GERVAIS Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1990.

GERVAIS Bertrand, « Lecture de récits et compréhension de l'action », *Recherches sémiotiques*, vol. 9, n° 1-2-3, 1989, p. 151-167.

HERMAN David, « Storyworld », dans David Herman, Marie-Laure Ryan et Manfred Jahn (dir.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Londres, Routledge, 2005.

LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 26, n° 2, 2020, p. 43-51.

LEWIS David, « Truth in Fiction », *American Philosophical Quarterly*, vol. 15, n° 1, 1978, p. 37-46. URL : [www.jstor.org/stable/20009693](http://www.jstor.org/stable/20009693).

NÜNNING Ansgar, « Pour une reconceptualisation de la narration non fiable : une double approche cognitive et rhétorique », Sylvie Patron (trad.), dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2018, p. 121-146.

- PALMER Alan, *Fictional Minds*, Lincoln (Nebraska), University of Nebraska Press, coll. « Frontiers of narrative », 2004.
- PATRON Sylvie (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits*, Bern / New York, Peter Lang, 2011.
- PATRON Sylvie (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2018. DOI : [10.4000/books.septentrion.19105](https://doi.org/10.4000/books.septentrion.19105)
- PHELAN James, *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 2005.
- PHELAN James, « Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita », *Narrative*, vol. 15, n° 2, The Ohio State University Press, 2007, p. 222-238. URL : <https://muse.jhu.edu/pub/30/article/214794>.
- PHELAN James, « “Quelqu'un raconte à quelqu'un d'autre” : une approche rhétorique de la communication narrative », Nathalie Ramière (trad.), dans Sylvie Patron (dir.), *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2018, p. 47-67.
- PLANTINGA Carl, *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley (Californie), University of California Press, 2009.
- PLANTINGA Carl, « Cognitive Film Theory : An Insider's Appraisal », *Cinémas*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 15-37. DOI : [10.7202/024878ar](https://doi.org/10.7202/024878ar).
- PRINCE Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin / New York / Amsterdam, Mouton Publishers, coll. « Janua linguarum », n° 108, 1982.
- PRINCE Gerald, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, 2006. URL : <https://vox-poetica.com/t/articles/prince.html>.
- RYAN Marie-Laure, « Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, vol. 9, n° 4, août 1980, p. 403-422. DOI : [10.1016/0304-422X\(80\)90030-3](https://doi.org/10.1016/0304-422X(80)90030-3).
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
- TOMACHEVSKI Boris, « Thématique » [1925], Tzvetan Todorov (trad.), dans Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001, p. 267-312.
- VIALA Alain, « Qu'est-ce qu'un classique ? », *Littératures classiques*, n° 19, 1993, p. 13-31.
- ZUNSHINE Lisa, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, coll. « Theory and interpretation of narrative », 2006.



## Autres travaux sur le cinéma

- CAÏRA Olivier, « Introduction. Fictions et objections », dans *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation technologique*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2005, p. 1-20.
- CHAPIN Kinne, « *Good Taste and Decency* ». *Female Sexuality in the Production Code Era, 1930-1955*, Georgetown University, 2012.
- DOHERTY Thomas Patrick, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema (1930-1934)*, New York, Columbia University Press, 1999.
- HASKELL Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth (Angleterre), Penguin Books, 1974.

## Critique féministe, théorie de la critique axiologique et idéologique

- BOOTH Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley (Californie), University of California Press, 1988.
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction* [1978], Bloomington (Indiana), Indiana University Press, coll. « A Midland book », n° 247, 1989.
- HAMON Philippe, *Texte et idéologie* [1984], Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ecriture », 2001.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, « Enseigner avec civilité ? Trigger warning et problèmes de partage de la littérature », *Transitions, Littérarité*, n° 4, 3 mars 2018. URL : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/n-4-h-merlin-kajman-enseigner-avec-civilite-trigger-warning-et-problemes-de-partage-de-la-litterature>.
- MILLETT Kate, *La Politique du mâle* [1969], Elisabeth Gille (trad.), Paris, Stock, 1971.
- MOI Toril, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Londres / New York, Routledge, coll. « New accents », 1995.
- MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, septembre 1975, p. 6-18. DOI : [10.1093/screen/16.3.6](https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6).
- RABAU Sophie, « Comment saboter un texte ? », *Fabula Colloques*, « Le coup de la panne » : ratés et dysfonctionnements textuels, 15 octobre 2018. URL : [www.fabula.org/colloques/document5779.php](http://www.fabula.org/colloques/document5779.php).
- ROUVIÈRE Nicolas, « Les composantes de la lecture axiologique », *Repères. Recherches en di-*

- dactique du français langue maternelle*, n° 58, décembre 2018, p. 31-47. DOI : [10.4000/reperes.1692](https://doi.org/10.4000/reperes.1692).
- SOULEZ Guillaume, « La délibération des images. Vers une nouvelle pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel », *Communication & langages*, vol. 176, n° 2, 2013, p. 3-32. DOI : [10.3917/comla.176.0003](https://doi.org/10.3917/comla.176.0003).
- SULEIMAN Susan, « Ideological Dissent from Works of Fiction. Toward a Rhetoric of the Roman à thèse », *Neophilologus*, vol. 60, n° 2, 1976, p. 162-177. DOI : [10.1007/BF01514593](https://doi.org/10.1007/BF01514593).
- TABELING Brice, « Voir ou ne pas voir le viol. L'Éthique du métadiscours », *Transitions. Littérarité*, n° 5, 30 juin 2018. URL : <http://www.mouvement-transitions.fr/index.php/litterarite/articles/n-5-b-tabeling-voir-ou-ne-pas-voir-le-viol-l-ethique-du-metadiscours>.

## Représentations des violences sexuelles

- GRANDE Nathalie (dir.), « Viol et littérature (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) », *Tangence*, n° 114, 2017, p. 5-100. URL : [www.erudit.org/fr/revues/tce/2017-n114-tce03200/](http://www.erudit.org/fr/revues/tce/2017-n114-tce03200/).
- HIGGINS Lynn A. et Brenda R. SILVER (dir.), *Rape and Representation*, New York, Columbia University Press, coll. « Gender and culture », 1991.
- HORECK Tanya, *Public Rape. Representing Violation in Fiction and Film*, Londres, Routledge, 2004.
- MERLIN-KAJMAN Hélène, *La Littérature à l'heure de #MeToo*, Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2020.
- PHILLIPS Nickie D., *Beyond Blurred Lines. Rape Culture in Popular Media*, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2017.
- PROJANSKY Sarah, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, New York University Press, 2001.
- SAUNDERS Corinne, *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*, Cambridge (Angleterre) / Rochester (New York), Boydell & Brewer, 2001.
- SIELKE Sabine, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2002.

## Linguistique et analyse de discours

- CAMERON Deborah, *Verbal Hygiene*, Londres / New York, Routledge, 1995.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique* [1972], édition augmentée, Paris, Hermann, coll. « Collection Savoir », 1980.

- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.
- HUSSON Anne-Charlotte, *Les Mots du genre. Activité métalinguistique folk et constitution d'un événement polémique*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Paris Cité, 2018.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'Implicite* [1986], Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique », 1998.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.
- KLEIBER Georges, « Remarques sur la dénomination », *Cahiers de praxématique*, n° 36, janvier 2001, p. 21-41. DOI : [10.4000/praxematique.292](https://doi.org/10.4000/praxematique.292).
- LAKOFF George et Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By* [1980], Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- MOUNIN Georges, *La Sémantique*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », n° 317, 2010.
- PAVEAU Marie-Anne, « Les non-linguistes font-ils de la linguistique ? Une approche anti-éliminativiste des théories folk », *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, n° 139-140, Association CRESEF, décembre 2008, p. 93-109. DOI : [10.4000/pratiques.1200](https://doi.org/10.4000/pratiques.1200).
- PAVEAU Marie-Anne, *Langage et morale. Une éthique des vertus discursives*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2013.
- POLGUÈRE Alain (dir.), *Lexicologie et sémantique lexicale. Notions fondamentales* [2003], édition revue et augmentée, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Paramètres », 2008.
- SIBLOT Paul, « Nomination et production du sens : le praxème », *Langages*, n° 127, 1997, p. 38-55. URL : [www.jstor.org/stable/41683227](http://www.jstor.org/stable/41683227).
- TAMBA-MECZ Irène, *La Sémantique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

## Espaces et discours numériques

- BROUDOUX Evelyne, « Wikipédia, objet de recherches : entre observations, expérimentations et co-constructions », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Sciences humaines et sociales », 2015, p. 55-73.
- LANGLAIS Pierre-Carl, « {{Référence nécessaire}} L'émergence d'une norme wikipédienne (2003-2009) », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Sciences humaines et sociales », 2015, p. 77-90.
- CARDON Dominique et Julien LEVREL, « La vigilance participative. Une interprétation de la

- gouvernance de Wikipédia », *Réseaux*, vol. 154, n° 2, avril 2009, p. 51-89. URL : [www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-51.htm?ref=doi](http://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-2-page-51.htm?ref=doi).
- CASILLI Antonio A., « Le wikipédien, le chercheur et le vandale », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Sciences humaines et sociales », 2015, p. 91-103.
- GLOTT Ruediger, Philipp SCHMIDT et Rishab GHOSH, *Wikipedia Survey. Overview of Results*, UNU-MERIT, 2010.
- HARGITTAI Eszter et Aaron SHAW, « Mind the skills gap : the role of Internet know-how and gender in differentiated contributions to Wikipedia », *Information, Communication & Society*, vol. 18, n° 4, avril 2015, p. 424-442. DOI : [10.1080/1369118X.2014.957711](https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.957711).
- HILL Benjamin Mako et Aaron SHAW, « The Wikipedia Gender Gap Revisited : Characterizing Survey Response Bias with Propensity Score Estimation », *PloS One*, vol. 8, n° 6, 2013. DOI : [10.1371/journal.pone.0065782](https://doi.org/10.1371/journal.pone.0065782).
- LEHTI Lotta, « Troll », dans Nolwenn Lorenzi Bailly et Claudine Moïse (dir.), *Discours de haine et de radicalisation. Les notions clés*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Langages », 2023, p. 291-298.
- LAM Shyong (Tony) K., Anuradha UDUWAGE, Zhenhua DONG, Shilad SEN, David R. MUSCANT, Loren TERVEEN et John RIEDL, « WP : clubhouse ? : an exploration of Wikipedia's gender imbalance », dans *Proceedings of the 7th International Symposium on Wikis and Open Collaboration — WikiSym '11*, Mountain View (Californie), ACM Press, 2011. DOI : [10.1145/2038558.2038560](https://doi.org/10.1145/2038558.2038560).
- LANGLAIS Pierre-Carl, « {{Référence nécessaire}} L'émergence d'une norme wikipédienne (2003-2009) », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non identifié*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Sciences humaines et sociales », 2015, p. 77-90.
- MATEI Sorin Adam et Caius DOBRESCU, « Wikipedia's "Neutral Point of View" : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, janvier 2011, p. 40-51. DOI : [10.1080/01972243.2011.534368](https://doi.org/10.1080/01972243.2011.534368).
- PAVEAU Marie-Anne, *L'Analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Collection Cultures numériques », 2017.
- PAVEAU Marie-Anne, « L'intégrité des corpus natifs en ligne. Une écologie postdualiste pour la théorie du discours », *Cahiers de praxématique*, n° 59, Presses universitaires de la Méditerranée, juin 2012, p. 65-90. URL : <http://journals.openedition.org/praxematique/3359>.
- WILLAIME Pierre, « Une analyse épistémologique de l'expertise dans Wikipédia », dans Lionel Barbe, Louise Merzeau et Valérie Schafer (dir.), *Wikipédia, objet scientifique non iden-*

tifié, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Sciences humaines et sociales », 2015, p. 105-120.

## Bibliographie critique sur les œuvres du corpus

- COETZEE J. M., « The Harms of Pornography », dans *Giving offense. Essays on censorship*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 61-82.
- COLATRELLA Marie-Luce, « *Ce hideux chef-d'œuvre* » : lectures, traductions, illustrations des Liaisons dangereuses : France, Allemagne, Angleterre (1860-1914), Paris 4, 2005.
- HAMPTON Christopher, « Entretien avec Christopher Hampton », dans *L'Avant Scène Cinéma*, 2001.
- JULLIOT Caroline, « L'exécution de Milady : un coup monté ? », *Intercropol. Revue de critique policière*, n° 1, décembre 2019. URL : <http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/nouvelles-revelations-dans-l-affaire-milady/l-execution-de-milady-un-coup-monte.html>.
- LEE Spike, « No Cannes Do : Why Spike Lee Nixed “Do The Right Thing” Silver Anniversary For Black Fest Fete », dans *Deadline*, 13 mai 2014. URL : <https://deadline.com/2014/05/no-cannes-do-why-spike-lee-nixed-do-the-right-thing-silver-anni-for-black-fest-fete-729355/>.

## Bibliographie critique sur *Autant en emporte le vent*

- EAKLOR Vicki, « Striking Chords and Touching Nerves : Myth and Gender in *Gone with the Wind* », *Images : A Journal of Film and Popular Culture*, avril 2002.
- FIEDLER Leslie A., *What Was Literature ? Class Culture and Mass Society*, New York, Simon & Schuster, 1982.
- GELFANT Blanche H., « *Gone with The Wind* and The Impossibilities of fiction », dans *Women Writing in America. Voices in collage*, Hanover (New Hampshire), University Press of New England, 1984, p. 171-201.
- Olivia GESBERT, « “Autant en emporte le vent”... Nouvelle traduction, nouveau souffle ? », dans l'émission *La Grande Table*, France Culture, 11 juin 2020. URL : [www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table/autant-en-emporte-le-vent-nouvelle-traduction-nouveau-souffle-7377250](http://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table/autant-en-emporte-le-vent-nouvelle-traduction-nouveau-souffle-7377250) (consulté le 23 juin 2023).
- JONES Anne, « The Bad Little Girl of the Good Old Days », dans Darden Pyron (dir.), *Recasting : Gone With the Wind in American Culture*, Miami (Floride), University Press of Florida, 1983, p. 105-115.

- O'BRIEN Kenneth, « Race, Romance, and the Southern Literary Tradition », dans Darden Pyron (dir.), *Recasting : Gone With the Wind in American Culture*, Miami (Floride), University Press of Florida, 1983, p. 153-166.
- PIERPONT Claudia Roth, « A Study in Scarlett », dans *Passionate Minds. Women Rewriting the World*, New York, Vintage Books, 2001, p. 97-131.
- SEIDEL Kathryn Lee, *The Southern Belle in the American novel*, Gainesville / Tampa (Floride), University Presses of Florida / University of South Florida Press, 1985.
- SELZNICK David O., *Cinéma [1972]*, Rudy Behlmer (dir.), Anne Villelaur (trad.), Paris, Ramsay, 1984.
- TAYLOR Helen, *Scarlett's Women. Gone with the Wind and its Female Fans*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1989.
- VERTREES Alan David, *Selznick's Vision. Gone with the Wind and Hollywood Filmmaking [1992]*, Austin (Texas), University of Texas Press, 1997.

### Bibliographie critique sur *Garçon d'honneur*

- LEE Ang, *Ang Lee : interviews*, Karla Rae Fuller (dir.), Jackson (Mississippi), University Press of Mississippi, coll. « Conversations with filmmakers series », 2016.
- DARIOTIS Wei Ming et Eileen FUNG, « Breaking the Soy Sauce Jar. Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee », dans Sheldon Hsiao-peng Lu (dir.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu (Hawaï), Université of Hawai'i Press, 1997, p. 187-220.
- DILLEY Whitney Crothers, « Transgressing Boundaries of Gender and Culture in *The Wedding Banquet* » [2007], dans *The Cinema of Ang Lee. The Other Side of the Screen*, Londres / New York, Wallflower press, coll. « Directors' cuts », 2015, p. 59-68.
- Rob EPSTEIN et Jeffrey FRIEDMAN, *The Celluloid Closet*, Home Box Office (HBO), Channel 4, ZDF/Arte, 1996, 1h42m.
- LEDRU Juliette, « Queer and Asian : Redefining Chinese American Masculinity in *The Wedding Banquet* (Ang Lee, 1993) and *Red Doors* (Georgia Lee, 2006) », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2 et 3, novembre 2019. DOI : [10.4000/itineraires.7067](https://doi.org/10.4000/itineraires.7067).
- LEE Ang, « The New Face of Taiwanese Cinema : An Interview with Ang Lee, Director of *The Wedding Banquet* », entretien réalisé par Chris Berry, 1993, Metro.
- LEUNG William, « So Queer Yet So Straight : Ang Lee's *The Wedding Banquet* and *Brokeback Mountain* », *Journal of Film and Video*, vol. 60, n° 1, 2008, p. 23-42. URL : [www.jstor.org/stable/20688583](http://www.jstor.org/stable/20688583).
- LEVY Emanuel, « Cross-Cultural Satirist — Ang Lee », dans *Cinema of Outsiders. The Rise of American Independent Film*, New York, New York University Press, 1999, p. 333-338.
- PON Gordon, « The Art of War or the Wedding Banquet? Asian Canadians, Masculinity, and

Antiracism Education », *Canadian Journal of Education / Revue canadienne de l'éducation*, vol. 25, n° 2, 2000, p. 139-151. DOI : [10.2307/1585747](https://doi.org/10.2307/1585747).

## Autres travaux cités

GALLIE Walter Bryce, « Les concepts essentiellement contestés » [1956], Olivier Tinland (trad.), *Philosophie*, vol. 122, n° 3, Éditions de Minuit, 2014, p. 9-33. DOI : [10.3917/phil.122.0009](https://doi.org/10.3917/phil.122.0009).

SCHANK Roger C. et Robert P. ABELSON, « Scripts, Plans, and Knowledge », dans *Proceedings of the 4th International Joint Conference on Artificial Intelligence*, San Francisco (Californie), Morgan Kaufmann Publishers Inc., 1975, p. 151-157.

# Table des matières

<b>Introduction</b>	1
1 Une thèse « à l’heure de #metoo » ? . . . . .	1
2 Présentation de l’objet de recherche . . . . .	4
3 La littérature et le cinéma pris dans l’espace social . . . . .	5
4 Une exploration empirique du problème de la variation interprétative . . . . .	8
4.1 Théorie de la lecture ou études de réception ? . . . . .	8
4.2 Théoriser la variation et la récurrence des interprétations . . . . .	11
5 Trois champs où confronter théorie et réceptions effectives . . . . .	16
5.1 Étudier l’interprétation de récits . . . . .	17
5.2 Étudier l’interprétation de la fiction . . . . .	19
5.3 Étudier l’axiologie dans l’interprétation . . . . .	20
6 Sources et méthodes pour l’étude des réceptions effectives . . . . .	22
6.1 Quelles sources pour étudier la réception ? . . . . .	22
6.2 Méthodologie d’analyse et positionnement . . . . .	28
7 L’ordre des choses . . . . .	30
<b>CHAPITRE 1 Première approche des désaccords : les résumés Wikipédia</b>	33
1 Cadre méthodologique et présentation du corpus . . . . .	34
1.1 De l’étude des réceptions réelles aux résumés co-construits . . . . .	34
1.2 Une approche <i>folk</i> pour théoriser l’effet d’un récit . . . . .	37
1.3 Analyser des discours natifs du web dans leur environnement tech- nodiscursif . . . . .	39
1.4 Présentation et méthodes de construction du corpus . . . . .	46
1.5 Retracer le devenir d’un fragment : l’exemple de la nuit de noces de <i>Garçon d’honneur</i> . . . . .	50
2 Comment faire une proposition acceptable . . . . .	55
2.1 Identifier le vandalisme : une difficulté face à des contenus sexuels .	55
2.2 Du passage en force à la négociation . . . . .	60
2.3 Qui veut que les résumés Wikipédia parlent de violences sexuelles?	73
3 Résumer sans interpréter . . . . .	81



3.1	En théorie : les principes épistémiques de Wikipédia . . . . .	82
3.2	En pratique : utiliser l'expression « viol conjugal » pour résumer <i>Autant en emporte le vent</i> , est-ce outrepasser les droits du résumé? . . . . .	84
3.3	Échapper au travail inédit : le cas de <i>Blade Runner</i> . . . . .	89
3.4	Négocier la neutralité de point de vue . . . . .	92
3.5	« Référence nécessaire » : le rôle discret des sources . . . . .	102
3.6	Trouver un consensus sur un texte sans théorie de l'interprétation : un paradoxe wikipédien . . . . .	107
4	Trouver les mots justes . . . . .	109
4.1	Les historiques comme paradigmes : un mot plutôt qu'un autre . . . . .	110
4.2	Réfléchir sur les mots, réfléchir sur les choses : l'activité métalin- guistique dans les commentaires . . . . .	127
5	Comprendre et interpréter l'action narrative . . . . .	139
5.1	Des « faits » narratifs? . . . . .	139
5.2	L'action entre analyse et synthèse . . . . .	143
5.3	Point de contrôle : surtout n'interprétons pas <i>Blade Runner</i> . . . . .	158
5.4	Quelle(s) cohérence(s) interprétative(s)? . . . . .	162
<b>CHAPITRE 2 Approches féministes de la violence sexuelle</b>		<b>183</b>
1	Lutter avec un concept essentiellement contesté . . . . .	184
1.1	Viol, consentement et normativité sexuelle : une histoire longue . . . . .	185
1.2	La naissance du mouvement féministe contre le viol : les années 70 . . . . .	188
1.3	L'élaboration d'un conflit de sens dans le discours féministe . . . . .	190
1.4	<i>Date rape</i> et harcèlement sexuel : les années 80 et 90 . . . . .	202
1.5	Séduction hétérosexuelle et violence sexuelle : l'approfondissement des interactions . . . . .	209
1.6	Les remobilisations féministes autour des violences sexuelles des années 2000 à #metoo . . . . .	220
1.7	Une « zone grise » mouvante : essai de synthèse . . . . .	221
2	Ce que nous apprend la recherche féministe sur l'interprétation . . . . .	224
2.1	Quantifier sans dire « viol » : le poids des mots . . . . .	224
2.2	Usages du récit de fiction dans la recherche sur les violences sexuelles . . . . .	226
2.3	L'interprétation du consentement dans la communication sexuelle . . . . .	230
2.4	Les travaux sur les mythes sur le viol . . . . .	234
<b>CHAPITRE 3 Usages de la fiction dans le débat public</b>		<b>241</b>
1	Présentation du corpus . . . . .	242
2	Situer la violence sexuelle dans une culture . . . . .	245

2.1	Du viol comme phénomène culturel à la « culture du viol » . . . . .	245
2.2	Le récit de fiction à l'intérieur d'un processus de socialisation et d'un ensemble de productions culturelles . . . . .	249
2.3	<i>Against Our Will</i> comme essai fondateur : décrire une mythologie culturelle qui lie histoire, fiction et réalité . . . . .	256
2.4	Analyser un schéma ou une image figée : trois cas des lectures sans œuvre . . . . .	260
3	L'interprétation des œuvres et la valeur de la culture . . . . .	270
3.1	Comment transformer l'interprétation en action politique ? . . . . .	271
3.2	Des interprétations de films de fiction retournées par les adversaires du mouvement contre le viol . . . . .	274
3.3	Des rapports antagonistes à la culture . . . . .	277
4	Démontrer par l'exemple : quelles œuvres citer ? . . . . .	288
4.1	Circulation et actualisation d'un corpus d'exemples . . . . .	289
4.2	<i>Autant en emporte le vent</i> : le succès d'un classique . . . . .	294
5	Une pensée de la réception . . . . .	300
5.1	L'expérience de réception des femmes opposée à l'investissement des hommes dans les violences . . . . .	301
5.2	Donner du sens à l'expérience de la non-perception . . . . .	307
5.3	Mettre en scène la prise de conscience féministe à travers la réception . . . . .	311
6	Deux polémiques autour de l'interprétation de violences sexuelles . . . . .	319
6.1	<i>Autant en emporte le vent</i> dans la tempête d'une controverse de philosophes sur les désirs des femmes . . . . .	320
6.2	« Revoir <i>Blow up</i> » à l'aube du mouvement #metoo . . . . .	333
<b>CHAPITRE 4 Lecture du viol dans <i>Les Liaisons dangereuses</i></b>		355
1	La critique professionnelle dans la réception des <i>Liaisons dangereuses</i> . . . . .	355
1.1	« Feintes furent mes résistances » : préambule sur une réécriture des <i>Liaisons dangereuses</i> . . . . .	355
1.2	Des interprétations profanes à la critique professionnelle . . . . .	359
1.3	Perspectives sur la réception des <i>Liaisons dangereuses</i> . . . . .	360
2	Des femmes sont-elles violées dans <i>Les Liaisons dangereuses</i> ? . . . . .	364
2.1	Cécile est-elle violée par Valmont? . . . . .	365
2.2	La Présidente de Tourvel est-elle violée par Valmont? . . . . .	374
2.3	Plus ou moins un viol : quelques conclusions et hypothèses sur l'interprétation . . . . .	378
3	Les procédures interprétatives de la critique . . . . .	381
3.1	Sur deux corps : donner sens aux scènes sexuelles et aux personnages . . . . .	382

3.2	Excursus : le mot « séduction » dans le discours critique . . . . .	397
3.3	<i>Les Liaisons dangereuses</i> et ses intertextes . . . . .	400
3.4	Faire converger ou se confronter plusieurs lettres . . . . .	406
<b>CHAPITRE 5 Interpréter la forme narrative, interpréter le récit</b>		<b>415</b>
1	Ce que l'ellipse élude : retour sur l'indétermination . . . . .	416
1.1	Le blanc de l'ellipse . . . . .	416
1.2	L'ellipse dans le corpus d'œuvres . . . . .	419
1.3	Entre « jeune fille » et « femme » : l'ellipse de <i>Tess d'Urberville</i> . . .	422
2	Des croyances des personnages au monde fictionnel . . . . .	431
2.1	Représentation et métareprésentation . . . . .	432
2.2	Se représenter Dolorès . . . . .	435
2.3	Épilogue documentaire : <i>Lolita</i> et l'intention auctoriale . . . . .	440
3	« Ce n'est pas un viol, pas tout à fait » . . . . .	443
3.1	Comment peut-il y avoir « pas tout à fait » viol? . . . . .	444
3.2	« Pas un viol, pas tout fait » : événement narratif ou assertion? . . .	448
3.3	L'injustice subie par Mélanie dans le roman : deux enjeux d'articulation du sens . . . . .	455
<b>CHAPITRE 6 Interpréter un viol peut-il détruire un récit?</b>		<b>469</b>
1	Tour d'horizon critique et problématisation de la réception de <i>Garçon d'honneur</i> . . . . .	473
2	Autres interprétations, autres problèmes : trois critiques de la nuit de noces	476
2.1	Un personnage gay qui réagit de façon invraisemblable . . . . .	477
2.2	Une infidélité qui discrédite la relation entre Simon et Wai-Tung et le dénouement . . . . .	478
2.3	Un viol sans conséquences qui perd le spectateur . . . . .	479
3	« Ce serait parfait sans cette scène où... » : <i>Garçon d'honneur</i> sur Letterboxd	481
3.1	Le viol correctif comme prisme interprétatif : violence sexuelle et violence homophobe . . . . .	482
3.2	Comment un film traite-il mal un viol? . . . . .	483
3.3	Imaginer des alternatives qui « marchent » mieux . . . . .	489
3.4	De l'éléphant dans la pièce à la mouche dans le smoothie . . . . .	494
3.5	Est-on censé-e percevoir une telle rupture dans le film? . . . . .	497
3.6	Dysfonctionnements de la comédie et recatégorisations génériques	502
<b>CHAPITRE 7 L'expérience érotique d'<i>Autant en emporte le vent</i></b>		<b>509</b>
1	L'érotisme comme effet du texte? . . . . .	513

1.1	Dans les bras et sous la bouche de Rhett Butler : écriture et adaptations des sensations érotiques . . . . .	516
1.2	« des bras trop forts pour elle, des lèvres trop pressantes » : continuités et rupture de la scène de l'escalier . . . . .	527
2	Lire les effets esthétiques dans les traces de réception . . . . .	532
2.1	Rire de la transformation de Scarlett et fantasmer sur Rhett Butler .	534
2.2	La construction polémique de normes de genre à partir de la fiction	540
2.3	Affects dysphoriques et plaisirs romantiques frustrés . . . . .	554
3	Préserver la romance, préserver la vraisemblance . . . . .	564
3.1	Qu'est-ce qui fait l'intérêt d' <i>Autant en emporte le vent</i> ? . . . . .	565
3.2	Comment y croire? Vraisemblance du sexe, invraisemblance du viol	569
<b>Conclusion</b>		575
	À l'épreuve des réceptions réelles . . . . .	575
	La violence sexuelle, au-delà de la fiction . . . . .	579
	Le propre du viol de fiction . . . . .	581
<b>Annexe</b>		587
	Corpus Wikipédia . . . . .	587
	Extraits du corpus en langue originale . . . . .	662
<b>Index</b>		667
<b>Références bibliographiques</b>		677
	Corpus d'œuvres narratives . . . . .	678
	Corpus de réception . . . . .	680
	Bibliographie . . . . .	695