



HAL
open science

Interpréter est politique. Le mouvement féministe contre le viol et les œuvres de fiction

Anne Grand d'Esnon

► **To cite this version:**

Anne Grand d'Esnon. Interpréter est politique. Le mouvement féministe contre le viol et les œuvres de fiction. Contextes et Didactiques, 2023, 33, 10.4000/contextes.11373 . hal-03736436

HAL Id: hal-03736436

<https://hal.science/hal-03736436>

Submitted on 20 Oct 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Interpréter est politique

Le mouvement féministe contre le viol et les œuvres de fiction

Anne Grand d'Esnon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/contextes/11373>

DOI : [10.4000/contextes.11373](https://doi.org/10.4000/contextes.11373)

ISSN : 1783-094X

Éditeur

Groupe de contact F.N.R.S. CONTEXTES

Ce document vous est offert par SCD - Université de Bourgogne (Dijon)



Référence électronique

Anne Grand d'Esnon, « Interpréter est politique », *CONTEXTES* [En ligne], 33 | 2023, mis en ligne le 19 octobre 2023, consulté le 20 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/11373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.11373>

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Interpréter est politique

Le mouvement féministe contre le viol et les œuvres de fiction

Anne Grand d'Esnon

- 1 Prises entre leur origine dans des théories de la lecture issues des études littéraires et leur projet d'articuler les textes au monde social, les études de réception affrontent et approfondissent une double frustration disciplinaire : d'un côté, une insatisfaction méthodologique liée au manque d'appui empirique de réflexions centrées sur la figure abstraite, idéale et désincarnée du « lecteur » (au masculin générique) ; de l'autre, le sentiment récurrent d'un glissement de la question du sens et des effets des *textes* au sens des *pratiques* culturelles elles-mêmes dès lors qu'elles se tournent vers des méthodologies plus empiriques issues des sciences sociales¹. Si pourtant l'on met d'abord en avant un questionnement sur le sens des textes², comment ce questionnement peut-il se nourrir d'une appréhension à la fois plus sociale et plus empirique des lecteurs·rices et de leur activité interprétative ?
- 2 J'explorerai ici cette question à partir d'un objet bien spécifique : la violence sexuelle dans la fiction. Structurée par le genre, la violence sexuelle apparaît prioritairement dans la fiction à l'échelle de la scène (souvent aussi de l'ellipse), ce qui en fait un objet interprétatif *a priori* favorable pour appréhender des interprétations des textes *de près*. Pour approcher cet objet, je pose en même temps qu'on ne peut pas comprendre comment les interprètes construisent le sens d'actions sexuelles fictionnelles dans des textes sans réinscrire leurs lectures dans l'espace social (ce qui suppose une démarche empirique, ici à partir de discours). Cette inscription dans l'espace social est opérante au moins à deux niveaux. D'une part, elle suppose d'identifier les *normes* érotiques mobilisées par les interprètes pour voir un consentement ou une contrainte dans des scènes sexuelles fictionnelles, normes qui ne sont pas spécifiques à la fiction. D'autre part, elle questionne la façon dont des *mouvements sociaux* développent leurs propres pratiques d'interprétation de la violence sexuelle dans la fiction, et donnent une fonction à ces pratiques.
- 3 C'est cette deuxième perspective qu'approfondira cet article à partir d'interprétations de récits de fiction que l'on peut rattacher au mouvement féministe et plus précisément au mouvement féministe contre le viol. Ce faisant, il s'agit de constater la

présence, dans le discours féministe contre le viol, de références et d'interprétations de récits de fiction (cinématographiques pour la grande majorité, littéraires à la marge) sans la prendre pour évidente : pourquoi un mouvement qui cherche à lutter contre des violences *réelles* se préoccupe-t-il et parle-t-il de sexualités *fictionnelles* ? Si le mouvement féministe fait un usage spécifique de ces récits de fiction, quel est-il ?

- 4 Plus profondément, quelle conception le mouvement féministe contre le viol a-t-il de ce qui fait le *sens* d'une œuvre ? Le discours féministe sur la violence sexuelle fictionnelle constitue en effet un discours interprétatif profane (par opposition à la critique professionnelle) mais en même temps bien spécifique par la réflexion plus large sur la culture ou la conscience qui nourrissent son approche interprétative. Quelles pré-théories du sens et de l'interprétation suppose-t-il ? On pourra ainsi s'interroger sur les rapports établis entre violences sexuelles fictionnelles et violences sexuelles réelles, ou se demander si ce discours interprétatif envisage le sens comme quelque chose qui est déjà entièrement déposé dans le *texte* ou bien qui est plutôt en jeu dans la réception. Quelles procédures interprétatives en découlent alors ? Je tenterai ainsi, à partir de ce cas bien particulier, de tenir ensemble deux ambitions : d'une part l'appréhension de cette réception particulière comme un phénomène social, d'autre part la description la plus précise possible, du point de vue de la lecture, de la façon dont s'y construit la signification d'un récit.
- 5 Le mouvement féministe contre le viol naît aux États-Unis à l'intérieur du courant radical du mouvement féministe, dont il reprend le cadre théorique pour penser la violence sexuelle. À partir de l'automne 1970, le viol devient l'un des sujets discutés dans les « groupes de conscience », groupes d'échange entre femmes destinés à mettre en commun, penser et politiser les expériences partagées par leurs membres. Le sujet s'étend depuis New York d'un groupe de conscience à un autre vers l'ensemble des États-Unis et donne naissance dès 1971 à des collectifs féministes spécialisés dans la lutte contre le viol, marquant une autonomie partielle du mouvement féministe contre le viol vis-à-vis d'un mouvement féministe plus large et généraliste, sans qu'il y ait jamais rupture³ : il existe ainsi un discours féministe sur le viol qui tantôt émane directement du mouvement féministe contre le viol, tantôt s'énonce depuis des positions féministes plus transversales.
- 6 Ce mouvement produit rapidement une théorisation riche du viol en même temps qu'il s'internationalise en s'appuyant sur les échanges déjà très nourris entre mouvements féministes de différents pays⁴ : témoigne de ce double phénomène la publication des ouvrages *Against Rape (Contre le viol)* d'Andra Medea et Kathleen Thompson en 1974 et *Against Our Will (Le Viol)* de Susan Brownmiller en 1975, tous deux traduits et publiés dès 1976 en France. Les transferts d'idées des États-Unis vers la France s'atténuent avec l'essoufflement du mouvement féministe et les mouvements français et américains s'implantent différemment sur leurs territoires respectifs (plus centralisé en France et détaché du tissu associatif féministe local qui s'est davantage spécialisé dans la lutte contre les violences conjugales)⁵. La production d'une réflexion théorique sur le viol est incomparablement plus nourrie et continue dans le temps à partir des années 1970 aux États-Unis par rapport à la France, raison pour laquelle le corpus étudié ici est presque exclusivement américain : les rares exemples issus du mouvement français cités dans cet article témoignent toujours d'un transfert d'idées (mais aussi de productions culturelles) des États-Unis vers la France, probablement réactivé à partir des

années 2010 par les remobilisations féministes et les circulations facilitées par l'émergence d'un militantisme en ligne⁶.

- 7 En 1971, dans une parenthèse d'un des textes fondateurs du mouvement, Susan Griffin écrit : « 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 culture⁷ ». Cette remarque souligne une originalité essentielle du mouvement féministe contre le viol, originalité qu'il faut saisir pour comprendre ensuite ses conséquences pour l'interprétation des récits de fiction. Elle tient d'une part à la façon dont le débat public et l'espace polémique se structurent dans le cas de la violence sexuelle, d'autre part à la description du viol comme un fait *de culture*.
- 8 La violence sexuelle se caractérise par l'absence dans le débat public d'une polarité de type « pour ou contre ». Aucune position ne se déclare *pour le viol*, alors qu'il existe par exemple au moment de la naissance du mouvement féministe une position contre l'avortement qui s'oppose à la position féministe en faveur de sa légalisation⁸. Par conséquent, comme l'explique Maria Bevacqua, l'espace polémique dans lequel se construit le mouvement féministe naissant contre le viol ne va pas prendre pour adversaire un camp bien défini ni même les auteurs de violences sexuelles mais plutôt un ensemble souple de discours, d'attitudes, de croyances, de normes, d'images stéréotypées relatives aussi bien au viol qu'aux interactions sexuelles ordinaires entre hommes et femmes (ce que le discours féministe contre le viol va rassembler sous le terme de « mythes »). Cette spécificité n'empêche pas l'émergence d'un discours antagoniste dans le débat public, mais celui-ci ne se dit pas alors « pour le viol » mais se présente comme une position critique du discours et de l'action du mouvement féministe contre le viol : on abordera au cours de l'analyse cet « anti-anti-rape backlash⁹ » (le contrecoup contre les féministes contre le viol) qui se fait entendre plus ponctuellement dans l'espace du débat public sans constituer un mouvement structuré.
- 9 En affirmant que c'est un ensemble de croyances et de normes qui permettent l'existence du viol, sa tolérance sociale voire sa non-reconnaissance en tant que viol, la conceptualisation féministe arrache ainsi la violence sexuelle à l'espace de l'interdit, de l'exception ou bien de la nature pour l'inscrire dans l'espace de la culture au sens large et des normes sociales ordinaires. Dans cette perspective, la culture *au sens restreint* cette fois est appréhendée de deux manières : d'une part, elle est le lieu partagé où l'on peut aisément trouver des manifestations de ces croyances et ces normes pour en prouver l'existence ; d'autre part, elle est une instance de socialisation parmi d'autres par laquelle ces croyances sont transmises, réitérées et normalisées.
- 10 Si l'on veut appréhender la place des récits de fiction dans le discours du mouvement féministe contre le viol, il faut donc prendre en compte deux articulations : l'imbrication des œuvres de fiction dans un ensemble plus large de productions culturelles, et l'inscription de cette culture au sens restreint dans un ensemble d'institutions sociales qui transmettent des normes et des croyances.
- 11 Ces articulations se traduisent par des énumérations récurrentes dans le discours féministe contre le viol. Celles-ci mettent en série différents types de productions culturelles pour mieux marquer l'omniprésence du problème dans la culture. Robin Warshaw affirme ainsi dans *I Never Called It Rape* en 1988 que les mythes sur le viol 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 publicités¹⁰ ». La mise en série des productions culturelles avec

l'entourage marque bien l'absence de statut d'exception des livres ou des films — bien que, concernant les œuvres de fiction, les films soient beaucoup plus souvent cités que les œuvres littéraires. De plus, ces énumérations vont très souvent placer côte à côte les formes les plus légitimes et les plus illégitimes de culture, de sorte que la critique ne puisse varier en fonction des hiérarchies artistiques dominantes. En témoigne la préface de *Transforming A Rape Culture* :

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 viol¹¹.

- 12 Mais comment, à plus petite échelle, construit-on ces preuves ? Comment des scènes ou des fragments de récits de fiction rejoignent-ils le cadre interprétatif plus large de la « culture du viol » ? La première partie de cet article montrera comment les féministes déduisent de l'analyse de scènes-types dans la fiction l'existence de croyances culturelles partagées et les discutent. La deuxième partie replacera les pratiques interprétatives dans un espace d'argumentation polémique structuré en trois positions : une position oblitérant simplement la question du viol, que les féministes représentent comme l'interprétation de sens commun ; une position féministe qui se construit *contre* cette première interprétation, en replaçant la question de la violence sexuelle au centre de l'analyse ; une position qui conteste activement l'interprétation féministe dans le cadre du *backlash* anti-anti-viol. La troisième partie montrera comment le discours féministe sur les récits de fiction s'attache aussi à donner sens aux expériences de réception que ces œuvres suscitent, entre perception et non-perception, rejet ou approbation de la violence sexuelle : le discours met ainsi en scène à la fois les affrontements et les conversions du regard qui se jouent dans la réception.

Des femmes qui aiment être contraintes : interpréter un récit-type

- 13 L'exemple de la croyance selon laquelle les femmes aiment ou veulent secrètement être contraintes sexuellement — un des « mythes sur le viol » dans le discours féministe — met bien en évidence le rôle rhétorique joué par les interprétations de récits de fiction dans la construction de cette conceptualisation.
- 14 L'interprétation construite par le discours féministe engage typiquement plusieurs éléments, sans les présenter nécessairement conjointement : la référence à une œuvre de fiction ; le résumé d'un enchaînement narratif, c'est-à-dire une description des principaux événements ou actions, qui propose donc déjà une sélection et une modélisation ; l'interprétation de ces actions ; l'explicitation de la croyance transmise par cet enchaînement narratif ; l'inscription de l'enchaînement narratif ou de la croyance dans une série ou un ensemble, de sorte qu'il y a répétition et identification d'un stéréotype.

« Le schéma est là » : récit d'un baiser de cinéma dans *Contre le viol*

- 15 Ce cadre interprétatif est en fait suffisamment stable pour se passer dans certains cas de toute référence à une œuvre précise. Dans *Contre le viol*, l'un des ouvrages fondateurs du mouvement contre le viol, Andra Medea et Kathleen Thompson donnent ainsi

l'exemple d'une scène stéréotypée et parfaitement générique que chaque lecteur-riche est invitée à reconnaître dans sa mémoire cinématographique, télévisuelle ou théâtrale. L'énumération qui introduit l'exemple associe de façon évidente le divertissement télévisuel et le théâtre le plus canonique, ce qui renforce la valeur transversale du stéréotype :

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 près¹².

- 16 Le stéréotype narratif est alors présenté sous la forme d'un récit détaillé mais générique, autour de deux personnages dont les traits essentiels sont qu'ils sont un homme et une femme :

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 cou¹³.

- 17 Ce récit est étonnamment complet et se substitue à l'interprétation d'un texte singulier : le récit articule des gestes, des caractères et des émotions et permet une représentation dense de la scène. Le procédé est d'autant plus efficace qu'il repose sur un effet de familiarité, sur la reconnaissance de ce stéréotype indépendamment des variations à la marge. C'est ce récit-stéréotype du baiser qui est ensuite interprété à l'aune d'un « schéma » qui fait passer du baiser forcé à l'idée plus large de contrainte sexuelle et donc au terme englobant de viol¹⁴ :

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 viol¹⁵.

- 18 Cette conclusion conjugue l'interprétation des gestes racontés et le rattachement de la scène au « fantasme de viol » dont Medea et Thompson disent qu'il « apparaît dans tout ce qui est écrit, filmé et chanté sur l'amour et le sexe entre les hommes et les femmes ». La description du fonctionnement de ce fantasme n'est pas un résultat inductif de l'ouvrage : elle s'appuie largement sur sa première théorisation par Ruth Herschberger dans *Adam's Rib* en 1949, redécouvert par le mouvement féministe contre le viol¹⁶. Ce fantasme associe deux éléments : la contrainte exercée par l'homme et le plaisir ou l'intimité dont la femme fait l'expérience malgré elle. C'est donc à partir de cette compréhension que l'interprétation donne leur signification psychologique aux gestes du personnage féminin (« elle cesse de se débattre et lui me[t] les bras autour du cou ») : le dernier geste, plus volontaire que le simple fait de cesser de se débattre, ne peut être interprété au prisme de la peur et doit donc l'être à l'aune du plaisir. Dans le même temps, la signification de cet enchaînement narratif est précisément désignée comme un imaginaire, une mythologie effectivement séduisante qui repose sur la contrainte au plaisir.

Le « message » d'un enchaînement narratif : l'exemple canonique d'*Autant en emporte le vent*

- 19 Ce même travail interprétatif innerve les innombrables références à *Autant en emporte le vent* dans les textes du mouvement féministe contre le viol, sans que l'on sache toujours s'il fait référence au roman de Margaret Mitchell (1936) ou au film de Victor Fleming (1939) : dans les deux cas, la canonisation de l'œuvre assure une excellente intelligibilité de l'exemple pour plusieurs générations. Un extrait d'*Autant en emporte le vent* apparaît en effet dès 1975 dans le documentaire *Rape Culture* de Margaret Lazarus¹⁷, tandis que Finkelhor et Yllö en font « la représentation cinématographique la plus familière du viol conjugal » dans leur ouvrage consacré au viol conjugal en 1985¹⁸.
- 20 L'interprétation d'*Autant en emporte le vent* concerne deux scènes séparées par une ellipse, qu'il s'agisse du film ou du roman : la scène de l'escalier dans laquelle Scarlett est emportée en se débattant, puis celle de son réveil épanoui le lendemain. C'est ce contraste qui est systématiquement mis en avant lorsque l'œuvre est citée. Cela suffit parfois à pointer un problème de façon implicite, comme dans le récit de revisionnage que propose Paula Kamen dans *Feminist Fatale*. Sans qu'il soit nécessaire d'expliciter un message, c'est la simple description de l'enchaînement qui en souligne de façon hyperbolique l'absurdité :
- 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 Yankees¹⁹.
- 21 L'enchaînement des deux scènes est perçu comme un *choix* qui dit quelque chose du positionnement du film vis-à-vis de cette violence. Le texte de Sandrine dans *Marie Pas Claire* en 1997, qui se saisit pourtant d'abord du film pour explorer ce qui motive le comportement de Rhett Butler, s'achève par l'interprétation de ce positionnement de l'œuvre. L'emploi de l'ironie sert alors simultanément à faire entendre l'axiologie supposée de l'action narrative et à la rejeter :
- 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 reconnaissante²⁰.
- 22 En soulevant la possibilité d'une alternative dans la représentation (montrer une Scarlett éplorée plutôt que radieuse), l'article de *Marie Pas Claire* pose un rapport étroit entre le contenu diégétique choisi et un positionnement axiologique du récit vis-à-vis de l'agresseur et de ses actes.
- 23 Alors que ce dernier exemple limite la montée en généralité tout en explicitant un positionnement du récit, l'enchaînement narratif des deux scènes est dans la majorité des cas associé à une traduction idéologique en termes de message ou de croyance plus générale : Finkelhor et Yllö décrivent ainsi les deux scènes avant d'en proposer une traduction idéologique : le film soutient « l'idée que les femmes veulent secrètement être dominées et violées, et qu'en réalité, le viol peut être une bonne façon de réparer un mariage²¹ ». 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 la journaliste Robin Warshaw : « c'est bien la preuve que les femmes en ont en réalité envie, surtout si vous les malmenez un peu puis que vous les maîtrisez physiquement²² ».

- 24 À l'exemple d'*Autant en emporte le vent* peuvent donc se greffer deux montées en généralité : (1) le passage d'un message porté par un film à ce qui devient une croyance sociale bien ancrée à force de répétition d'une part, (2) la répétition stéréotypée ou la déclinaison d'un même schéma narratif dans de multiples productions culturelles d'autre part. Pour le discours féministe, le « message » d'*Autant en emporte le vent* ne fonctionne pas de façon isolée :

Rhett Butler and Scarlett O'Hara s'affrontent et il la porte à l'étage de force, contre son gré. Le matin suivant, Scarlett chantonne et sourit, vraisemblablement parce qu'elle a aimé être contrainte à avoir un rapport sexuel. 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 livres pornographiques l'ont réitéré en des termes plus explicites²³.

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 violées²⁴.

- 25 *Autant en emporte le vent* n'est donc pas cité de façon isolée comme exemple de la croyance : il l'est aux côtés d'autres œuvres qui présentent des enchaînements narratifs perçus comme analogues même en l'absence d'ellipse — à la violence succède le désir (le film *l'Année du dragon*²⁵ ou un épisode de la série *Moonlighting*²⁶), l'excitation du personnage féminin ou le bonheur conjugal (le film *Blume in love* par exemple²⁷). L'enchaînement narratif se présente ainsi dans le discours féministe comme un scénario-type, porteur d'un message.

Des interprétations en miroir : usages pédagogiques de la fiction

- 26 L'importance donnée par les féministes à la « culture » dans leur analyse du viol soulève très tôt une question brûlante relative aux productions culturelles : celle de la censure. S'il faut rappeler que les positions des féministes sur ce point ont souvent divergé en particulier au moment des *porn wars* au milieu des années 1980, le documentaire *Rape Culture* aborde cette question en 1975 et fait entendre la réponse d'une militante des *New York Women Against Rape*, Janet O'Hare. Celle-ci commence par reprendre 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 de notre culture envers les femmes, les enfants ou d'autres²⁸.

- 27 O'Hare souligne de surcroît la perception plus aiguë des victimes à la suite d'une agression et le potentiel traumatisant de ces représentations (entendues ici dans un sens très large, bien au-delà des violations sexuelles). Pourtant, elle formule aussitôt une position anti-censure très ferme qu'elle motive de façon stratégique : accepter la censure menacerait par exemple directement le projet féministe d'éducation sexuelle dans les écoles. C'est une alternative fondée sur l'interprétation plutôt que sur la censure que propose O'Hare :

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 dire²⁹ ? »

- 28 L'interprétation critique des productions culturelles est ainsi largement valorisée par le discours féministe contre le viol, et proposée comme alternative éducative à l'interdit : il n'est donc pas surprenant qu'elle intègre ensuite aisément les actions pédagogiques développées par le mouvement féministe contre le viol.

Les films de fiction dans les programmes pédagogiques de prévention : interpréter *contre*

- 29 Lorsque des programmes d'éducation contre le viol se développent aux États-Unis (à partir de la fin des années 1980), en particulier sur les campus universitaires, la proposition que formulait Janet O'Hare se traduit par des formalisations pédagogiques qui rendent manifestes certaines fonctions des récits de fiction.
- 30 Dans ce contexte, les films sont en effet perçus comme des médiations qui évitent de confronter les étudiant·es à des questions où leur expérience personnelle serait engagée³⁰, tout en amorçant des discussions sur des normes sociales partagées que ces films sont censés refléter³¹ (qu'ils les mettent à distance en les représentant ou les construisent eux-mêmes).
- 31 Dans ce but, l'annexe du manuel *Rape 101* élaboré par Andrea Parrot propose une liste de films qui peuvent être facilement loués et utilisés lors de séances de prévention, avec des indications sur leur thème et leur contenu. Tous les films cités ne relèvent pas de représentations que les féministes jugent problématiques, bien au contraire (*Les Accusés* par exemple est souvent cité). Certains résumés narratifs, en revanche, dessinent de façon claire une des dynamiques interprétatives que cherche à construire le mouvement féministe : interpréter *contre* d'autres interprétations potentielles.
- 32 Les courts descriptifs de l'annexe identifient un point d'intérêt pour chaque film : *Dangerous Liaisons* de Stephen Frears (1988) est l'histoire d'une « jeune femme “séduite” (*seduced*) par un homme plus âgé déterminé à l'initier à la sexualité³² » tandis que le film *Animal House* 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 cuver³³ ». Dans la liste figure également le film *Basic Instinct* (1992) pour la scène où « un policier frustré passe sa colère sur la femme avec qui il sort et la contraint à avoir un “rapport *hard*”³⁴ ».
- 33 Dans ces trois cas, les guillemets de modalisation autonymique signalent clairement la nature de la position interprétative féministe, même quand celle-ci est destinée à des espaces pédagogiques plutôt peu directifs : les termes placés entre guillemets désignent précisément des interprétations qu'il s'agira de faire évoluer ou de critiquer pour que les actions de séduire, coucher avec une femme inconsciente sous l'effet de l'alcool ou imposer un rapport sexuel soient réinterprétées comme « violer », et ne pas violer une femme ivre comme un comportement normal plutôt qu'une attitude de gentleman.
- 34 Ce qui est moins clair en revanche, c'est si les termes entre guillemets désignent des interprétations courantes relevant de la réception de ces films (une interprétation de sens commun), ou bien une signification *programmée par l'œuvre* elle-même, contre laquelle il va falloir construire l'interprétation critique. Pour le dire autrement,

l'interprétation féministe se construit clairement comme une contre-interprétation, comme la critique de certaines significations qu'elle juge relever de l'euphémisme, mais sans toujours dire s'il s'agira d'interpréter *contre les œuvres* ou *contre une partie de leurs interprètes*.

- 35 Quoi qu'il en soit, cette contre-interprétation se formule dans le but de transmettre une définition du viol centrée sur l'analyse d'actions précises lors de l'interaction fictionnelle. Parrot prévoit ainsi en parallèle un cadre interprétatif bien précis pour gérer les désaccords interprétatifs autour d'une question comme « est-ce vraiment un viol ? » : ce cadre suppose en particulier l'exclusion d'autres scènes non diffusées lors de la séance et le recentrage du débat sur « ce qu'il s'est passé³⁵ ».
- 36 Or de façon intéressante, lorsqu'une position critique du mouvement féministe contre le viol se développe dans le débat public, elle aussi va associer le débat interprétatif sur des scènes de fiction à la question de la délimitation de l'extension du viol dans les expériences réelles.

Retournements polémiques

- 37 Aux États-Unis, les années 1990 voient en effet se multiplier dans l'espace médiatique les prises de parole polémiques — souvent de la part de femmes³⁶ — contre l'appréhension féministe du *date rape* et contre le travail de prévention du mouvement sur les campus universitaires.
- 38 L'ancrage du concept de *date rape* dans l'espace universitaire est notamment lié au retentissement des enquêtes de victimation menées aux États-Unis par Mary Koss au cours des années 1980 auprès d'étudiants et d'étudiantes : ces enquêtes révèlent qu'un grand nombre d'étudiantes ont subi des actes qualifiables de viols, même lorsqu'elles ne pensent pas avoir été violées. Réciproquement, elles montrent qu'un nombre important d'étudiants reconnaissent des actes qualifiables de viols, sans pour autant reconnaître avoir violé³⁷. Les enquêtes de Koss mettent de surcroît en évidence des faits de coercition sexuelle qui n'entrent pas dans la définition du viol qu'elle retient mais permettent d'approfondir la présence d'un gradient de contraintes et de pressions exercées lors d'interactions sexuelles.
- 39 Les prises de parole polémiques vont systématiquement reprocher au travail de Koss de créer une panique injustifiée liée à une définition bien trop large du viol, qui déborde de surcroît la conceptualisation des victimes elles-mêmes. De la même façon, elles vont reprocher aux programmes de prévention d'inciter les étudiantes à relire comme des viols de « mauvaises expériences » qui n'en seraient pas, et surtout de figer les jeunes femmes dans une position de victime, les déresponsabilisant dans leurs choix sexuels.
- 40 Dans ce contexte polémique sur le champ des violences sexuelles, les interprétations féministes de scènes de fiction au prisme du viol deviennent aux yeux de leurs adversaires le symptôme d'une définition trop extensive³⁸. La fiction devient alors une entrée pour faire entendre une position antagoniste explicite : proposer une interprétation concurrente ou une requalification d'une scène permet de retourner cet usage pédagogique de l'interprétation.
- 41 C'est cette stratégie que l'on peut voir à l'œuvre dans l'article de Stephanie Gutmann publié en juillet 1990 sur les programmes de prévention, article sous-titré « Comment

“l’éducation” contre le viol encourage la confusion, sape la responsabilité individuelle et banalise la violence sexuelle³⁹ ».

- 42 Le titre principal de l’article est tiré du témoignage d’une étudiante nommée « Jane » qui, à la suite d’une séance de sensibilisation à l’université, a requalifié comme viol une interaction sexuelle avec un de ses amis : « On dirait que je t’ai violée » est la réaction de cet ami, prenant conscience de ce que lui reproche la jeune femme lorsqu’elle lui explique qu’elle ne voulait pas du rapport sexuel qu’il a imposé. Dans l’article de Gutmann, ce témoignage incarne le problème de l’approche féministe du viol : écarter la responsabilité des jeunes femmes de résister plus activement aux interactions sexuelles qu’elles ne souhaitent pas⁴⁰. C’est donc d’abord sur des expériences réelles que porte le soupçon d’excès définitionnel dans l’article.
- 43 La fiction permet cependant une discussion plus ouverte de la définition féministe du viol : c’est en retournant l’interprétation du film *She’s Gotta Have It* de Spike Lee (1986), utilisé dans les programmes de prévention de l’université de Columbia, que Gutmann peut à la fois contester la définition féministe du viol et les actions de prévention. Chez les adversaires du mouvement contre le viol aussi, la scène de fiction est l’occasion de discuter concrètement plutôt qu’abstraitement de la définition du viol :

Regardez comment cette nouvelle définition est appliquée.

L’université de Columbia utilise une scène du film *She’s Gotta Have It* 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 prend aussitôt dans ses bras 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 viol⁴¹.

- 44 Gutmann renforce cette conclusion interprétative en présentant l’analyse de deux professeurs de droit de l’université de Columbia — sans préciser s’ils ont vu la scène ou non. L’un requalifie l’interaction en « *seduction* », 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). On peut voir cet appel à l’autorité des professeurs de droit pour interpréter le film comme une façon de contester la possibilité même de manier des définitions du viol qui aillent au-delà de ses définitions légales — alors qu’il s’agit d’un geste essentiel dans l’histoire du mouvement féministe contre le viol⁴².
- 45 L’autorité des professeurs de droit n’intervient cependant que dans un second temps : le résumé de la séquence semble suffire à soutenir la conclusion interprétative « ce n’est pas très joli, mais ce n’est pas du viol ». Le résumé met en avant trois éléments : premièrement, la demande initiale très insistante de Nola pour avoir une relation sexuelle avec Jamie ; deuxièmement, des éléments qui motivent psychologiquement 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 pour Gutmann 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 féministes, d'une responsabilité des femmes à contrôler l'interaction et à communiquer de façon non ambiguë.

- 46 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 ou sexuel ou comme une vérité générale sur les relations entre hommes et femmes, mais d'insister sur la distinction entre ce qui relève du viol (donc de la responsabilité de l'agresseur) et ce qu'elle décrit comme des 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.
- 47 C'est donc dans chaque cas une interprétation qui se construit en opposition à une autre : contre l'interprétation féministe, Gutmann semble réaffirmer avec force l'interprétation que l'interprétation féministe devait elle-même précisément corriger. Il faut pourtant bien distinguer une interprétation qui se contente de ne pas caractériser cette séquence fictionnelle à l'aune de la question du viol, et un discours qui *refuse* explicitement d'y voir un viol. Dans le premier cas, les cadres d'interprétation féministes sont absents ; dans le second cas, ils sont présents mais rejetés. Le statut polémique de l'interprétation à laquelle le discours féministe s'oppose n'est donc pas toujours le même.

Une pensée féministe de la réception

On voit d'abord un film en salle : bell hooks et la réception de *She's Gotta Have It*

- 48 On retrouve le balancement entre oblitération et négation active à plus petite échelle que celle du débat public dans un commentaire important du même film par bell hooks, publié en 1989 dans *Talking back* :
- 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 viol⁴³.
- 49 Ce balancement va en recouper un autre : s'agit-il pour l'interprétation féministe de critiquer le sens *de l'œuvre* ou le sens que lui donnent d'autres publics *en réception* ?
- 50 L'exemple de l'interprétation du « message » d'*Autant en emporte le vent* dessinait une théorie du sens dans laquelle les caractéristiques internes et formelles de l'œuvre encodaient de façon relativement transparente un message ensuite reçu et intégré par son public de façon assez mécanique. Pourtant, d'autres discours interprétatifs associés au mouvement féministe contre le viol complexifient cette première conception du sens : on peut en effet lire dans ces discours une réelle importance donnée à la réception pour parler du sens d'une œuvre.

- 51 Si l'on s'arrête un peu plus longuement sur le commentaire que fait bell hooks du viol dans *She's Gotta Have It*, on voit combien l'espace de la réception est essentiel pour construire le sens du film, et tout particulièrement de la scène du viol qui est la pierre de touche de sa critique :

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 sur le viol issu de l'imagination — 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 elle approuvait 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 restaurée⁴⁴.

- 52 L'étude de la scène est pleinement intégrée dans le récit de la séance de cinéma. L'analyse filmique est encadrée par le récit des *réactions* du public, qui oppose le groupe de femmes noires (et féministes) venues voir le film et un ensemble d'hommes sexistes⁴⁵. L'espace de la salle de cinéma rejoue et reconduit un ordre politique : d'un côté des hommes qui approuvent activement le viol ; de l'autre des femmes pour qui la scène du film suscite peur et dégoût et que celui-ci place ainsi dans une position vulnérable et passive.
- 53 Dans le discours de bell hooks, les choses sont claires : les caractéristiques de la représentation dans le film sont autonomes et suffisent à constituer le « fantasme sexiste » du viol qui finit par provoquer le plaisir de la victime (un cadre féministe d'interprétation que nous avons déjà rencontré). C'est seulement par la suite qu'elles peuvent susciter approbation, protestation ou silence — malaise ou satisfaction pour le public. Dans ce texte, l'expérience vécue de la séance vient ainsi renforcer et confirmer l'analyse interne du film puisque bell hooks constate pour une partie du public masculin un engagement identificatoire assumé avec la violence sexuelle masculine.
- 54 On pourrait pourtant s'interroger sur cet ordre logique texte-réception : dans les faits et dans l'expérience de la spectatrice, la découverte de la scène et celle des réactions du public se déroulent simultanément. On peut donc aussi faire l'hypothèse que la réaction d'une partie du public a des effets sur la façon dont bell hooks interprète les caractéristiques internes de la séquence : la passivité de Nola Darling lors du viol⁴⁶ n'est pas l'épanouissement de Scarlett O'Hara au petit matin et si selon bell hooks la *modalité de représentation* est celle d'une « baise de plus » plaisante, c'est peut-être précisément parce qu'elle déclenche effectivement le plaisir de ces spectateurs lors de la séance.
- 55 La mise en scène de la réception par bell hooks est marquée par un dernier phénomène : lorsque bell hooks évoque une troisième réaction parmi ses

interlocuteurs-rices (à côté de l'oblitération ou de la négation du viol), c'est en y associant un groupe bien circonscrit :

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 *She's Gotta Have It*⁴⁷.

- 56 Pour traduire cette opposition dans le vocabulaire de Stanley Fish, bell hooks postule l'existence d'une communauté interprétative qui présente deux caractéristiques : sa perception spontanée de la scène comme viol et le partage d'une certaine définition du viol⁴⁸, conçue ici comme la cause de l'interprétation partagée de la scène. En retour, l'interprétation partagée devient le signe d'un accord politique sur ce qu'est un viol.
- 57 Un des aspects les plus frappants du discours d'interprétation féministe est justement l'importance qu'il donne aux expériences de perception et de non-perception de la violence sexuelle. Le mouvement féministe contre le viol ne cesse de réfléchir aux conditions pour prendre conscience de la violence sexuelle et réciproquement, aux dispositifs qui *empêchent de voir*. Dans le même temps, raconter ces expériences de perception décalée — dans le temps ou à l'intérieur d'un groupe — constitue une mise en scène puissante de la *conscience* féministe, de la façon dont celle-ci transforme le regard, les affects et même le rapport aux œuvres.

Donner du sens à la non-perception : comment peut-on *ne pas voir* la violence sexuelle dans une fiction ?

- 58 Le discours féministe sur la fiction donne un sens à ce qui semble paradoxalement une non-expérience de réception : ne pas voir, ne pas prêter attention, ne pas se souvenir de violences sexuelles dans un récit de fiction.
- 59 Que le discours féministe puisse pointer ces non-expériences comme un problème de premier ordre et une preuve empirique d'une tolérance sociale pour le viol appelle deux hypothèses explicatives. Tout d'abord, le discours féministe contre le viol s'appuie implicitement sur l'idée partagée que la violence sexuelle est très grave, fait l'objet d'une forte réprobation sociale *in abstracto* et devrait donc constituer un événement significatif dans l'histoire : ne pas se souvenir qu'il y a une scène de dîner dans un récit de fiction n'est pas la même chose, pour la plupart des gens, qu'avoir « manqué » une scène de violences sexuelles. Par ailleurs, la non-perception devient une expérience significative précisément lorsqu'elle rencontre la perception, soit par la relecture, soit par constat d'un décalage entre plusieurs interprètes. Cette rencontre en réception est l'occasion d'une réflexivité dont le discours féministe contre le viol fait l'un de ses arguments. Autrement dit, il faut *faire voir* pour donner du sens à la non-perception.
- 60 La réflexion sur la non-perception s'amorce ainsi souvent par une question obsédante : comment pouvons-nous ou avons-nous pu ne pas voir ? En posant cette question sur un matériau fictionnel, le discours féministe ouvre en même temps, implicitement ou explicitement, celle de la non-perception de violences sexuelles réelles : le discours interprétatif repose sur une analogie au moins implicite entre la perception de violences fictionnelles et celle de violences réelles. On le voit bien dans le texte que Paula Kamen consacre à sa prise de conscience de l'ampleur des violences sexuelles, qui appelle un révisionnage de deux films, *Autant en emporte le vent* et *Animal House* (1978). Deux questions concluent ces révisionnages — la première interroge la non-perception antérieure des violences sexuelles dans ces films, la deuxième évoque la quantité de

récits de violences sexuelles réelles qui émergent dans son entourage dès lors que la jeune femme s'intéresse à la question :

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 de leurs expériences ou de celles de leurs amies et me racontaient avoir été agressés⁴⁹ ?

- 61 Lorsqu'elle interroge les causes de la non-perception, l'analyse féministe réintroduit souvent d'autres aspects de la réception, comme les effets esthético-affectifs de l'œuvre. En cela, elle pose aussi un ensemble de questions éminemment esthétiques : le discours féministe interprète certains effets esthétiques comme des voiles posés sur la perception cognitive de leur objet. Prenons l'exemple de la désormais célèbre tribune écrite par Laure Murat sur le film *Blow up* en pleine affaire Weinstein :

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. Pourquoi⁵⁰ ?

- 62 On voit très bien comment s'articulent ici la question de non-perception de la violence – constatée collectivement – et celle de l'effet esthétique de la scène : pour Murat, la beauté visuelle de la scène masque son contenu dans les mémoires. Cette explication interroge plus implicitement ce sur quoi l'on ferme les yeux au nom de l'art puisque cette tribune se présente comme une réflexion sur l'affaire Weinstein.

- 63 Le rire est un autre effet esthétique récurrent que le discours féministe associe à la réflexion sur la non-perception. Il est par exemple au cœur d'un texte passionnant de Timothy Beneke en 1982 sur une scène-type à la fois du cinéma et des arts graphiques⁵¹, celle de l'homme des cavernes qui traîne par les cheveux une femme préhistorique :

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 savoir⁵² ?

- 64 L'expérience de non-perception chez Beneke est donc une non-conscience de l'objet du rire. Une fois la perception réintroduite, elle crée un énoncé aberrant qui interroge : « rire face au viol [...] sans même le savoir ».

- 65 Les effets esthétiques ont en effet l'avantage de lier ensemble la question de la *réception* et celle des effets *programmés* par l'œuvre. Si l'on reformule les choses dans les termes de la théorie de la lecture, on peut dire que les interprètes féministes cherchent alors dans le texte le Lecteur modèle qui ne perçoit pas la violence. Prenons l'exemple de l'analyse que fait Valérie Rey-Robert du 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 ainsi⁵³.

66 L'argument articule à partir de la scène du film une hypothèse interprétative sur l'intention en production et deux remarques sur la réception. Ce n'est pas strictement le fait de rire qui est mis en cause (si l'autrice ne se prononce pas, elle met à distance ce soupçon) mais le fait de rire sans savoir de quoi on rit. Pourtant, l'interprétation des intentions créatrices se fait bien à partir des choix observables depuis l'œuvre elle-même : il est donc probable que ce soit ce traitement humoristique qui conduise Valérie Rey-Robert à dire qu'« il est évident » que l'équipe artistique n'avait pas conscience de toucher au problème du viol. De la même façon, il reste possible de dire qu'une scène est tournée « de façon comique » même si l'on ne rit pas soi-même : le discours vise bien simultanément l'analyse d'un effet du texte et celle d'une réception présentée comme empirique (« énormément de spectateurs [ont] vu ce film sans voir qu'ils riaient... »). La non-perception de l'objet du rire devient ainsi la preuve d'un mécanisme de la culture du viol : banaliser sans nommer.

67 La non-perception soulève en effet une dernière question essentielle dans le discours féministe : celle de la nomination et du *commentaire*. Dans le même ouvrage, on trouve une remarque sur la rareté des commentaires qui nomment le viol dans la critique professionnelle. La remarque concerne le 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 féminine⁵⁴.

68 Ici l'absence de perception de la violence sexuelle est interprétée à l'intérieur d'un discours plus large sur la défense d'une certaine culture érotique française. Mais d'une façon plus générale, dans cet univers de perception défaillante que pose le discours féministe, une responsabilité est donc assignée au commentaire pour contrer cette non-perception.

69 Le passage que consacre Elizabeth Powell dans *Transforming a Rape Culture* à un sondage sauvage en classe à propos du film *Pretty Woman* (1990) synthétise bien les différents éléments de la réflexion féministe sur la réception :

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 tout·es un commentaire pour que les autres ne présumant pas que vous restez neutre face à ce qui outrage⁵⁵.

70 Le sondage sur le souvenir du film présuppose en creux l'attente qu'une scène prolongée de tentative de viol soit mémorisée par les spectateurs·rices. L'absence d'attention à cet élément suscite un questionnement (« pourquoi ») qui trouve ici deux explications : le caractère ordinaire de certaines actions violentes dans les scènes sexuelles des productions culturelles d'une part, une croyance maintes et maintes fois mise en avant dans le discours féministe comme un « mythe sur le viol » qui empêche la reconnaissance des viols par des proches (le mythe du violeur inconnu) d'autre part. La

présentation même de cet exemple pour les lecteurs-rices est très efficace d'un point de vue rhétorique : chacune est invitée à tenter de retrouver dans sa mémoire d'un film très populaire la scène qui reçoit cette nouvelle interprétation.

- 71 Enfin, l'exemple glisse vers une instruction destinée à des contextes de réception collective : attirer l'attention des autres, produire la conscience de la violence sexuelle devant un film, lui donner une importance contre le risque d'une banalisation passive. On retrouve ici un usage pédagogique de l'interprétation, comme action militante à petite échelle.
- 72 À cette non-perception de la violence peut alors répondre la force de la prise de la conscience et la transformation de soi et de son propre regard qu'elle vient signifier.

Réception et conscience féministe : le regard sur la fiction pour dire la transformation de soi

- 73 Raconter l'évolution de sa propre réception en mettant en scène sa relecture ou son reVISIONNAGE de récits de fiction est en même temps un puissant moyen de mettre en scène la transformation de soi qu'opère la conscientisation militante. Le discours féministe peut alors construire autour des récits de fiction des sortes d'instantanés d'identités distinctes. L'écart entre deux réceptions marque ainsi l'écart entre deux identités du sujet, l'une passée, l'autre présente.
- 74 Si l'on se souvient que le mouvement féministe accorde une place première à la notion de *conscience* et aux façons de la faire naître, on peut comprendre la force de ces récits de transformation de sa propre perception pour l'argumentation. Brownmiller ouvre son grand travail fondateur sur le viol, *Against Our Will*, en disant avoir « écrit ce livre parce qu'[elle est] une femme qui a changé d'avis sur le viol » grâce aux échanges avec d'autres femmes dans son groupe de conscience. La conscience féministe n'est pas donnée, même à propos du viol : elle se construit collectivement. La lecture peut alors être un lieu intime où se dit cette transformation de soi et de son regard au terme de ce processus collectif. Le récit que fait Brownmiller de sa relecture d'un passage du roman *La Source de vie* d'Ayn Rand pour l'écriture d'*Against Our Will* fait ainsi du livre un point de rencontre entre différentes lecteurs-rices mais aussi entre plusieurs identités successives d'un même sujet :

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 mentionnées⁵⁶.

- 75 Comme la salle de cinéma chez bell hooks, la matérialité du livre met ici Brownmiller ironiquement en lien avec d'autres lecteurs-rices : alors qu'elle-même relit ce passage à cause de la nécessité d'aborder le mythe selon lequel les femmes aiment être violées, la lecture sélective de « certaines d'autres lecteurs » suggère davantage un intérêt

érotique pour la scène du viol. Brownmiller commence d'ailleurs par le concéder : par ses pages « brûlantes » le texte est conforme vingt ans plus tard au souvenir de la première lecture. Pourtant, la lecture qui suit ce passage, « texte en main », des pages où le personnage de Dominique dit toute son exultation rétrospective (Dominique éprouve un plaisir similaire à « celui qu'elle avait éprouvé dans ses bras » lorsqu'elle répète « j'ai été violée »), vient confirmer le dessillement face à ce qu'elle décrit comme la « philosophie du viol » d'Ayn Rand et comme une forme de romantisation :

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'hui⁵⁷.

76 L'exemple de *La Source de vie* est singulier en raison de la caractérisation explicite du viol dans le roman : le viol est bien perçu et présent à l'esprit de toutes. Le commentaire ironique « Ainsi, voilà la grande passion ! » vient confirmer la distance irrémédiable produite par la relecture vis-à-vis de la lecture « virginal[e] » et ses effets érotiques. La dernière remarque vient enfin 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 : la réception retrouve sa dimension collective.

77 Dans les discours du mouvement féministe contre le viol, le récit de réception et de relecture ou revisionnage dessine une temporalité autobiographique dans laquelle la prise de conscience vient séparer deux âges. Ainsi, dans *Transforming a Rape Culture*, Helen Benedict introduit le chapitre « The Language of Rape » par une anecdote apparemment immédiate et due au hasard, 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 *Bedazzled* 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 viol⁵⁸.

78 Le décalage de réception oppose ici l'adolescente à l'« adulte 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 problématique 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 met en tension avec ce qui est désormais perçu.

79 L'opposition entre enfance et âge adulte marque de façon efficace 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 (mais aussi de 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. En 2017, le préambule du vidéo-essai de Jonathan McIntosh sur un ensemble de films d'Harrison Ford 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 gamin⁵⁹.

- 80 L'âge adulte est associé à la capacité à voir quelque chose de « plus sombre » qui échappait à la perception enfantine. Il s'accompagne ici d'une dégradation plus claire du jugement esthétique sur l'œuvre lorsque l'essai introduit plus loin l'analyse de *Blade Runner* : « 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 désormais⁶⁰ ».
- 81 La capacité à percevoir dans ces films des violences sexuelles est donc largement présentée comme une expérience de désenchantement, mais aussi nécessaire et inéluctable que le passage de l'enfance à l'âge adulte. Or le discours cherche précisément à faire entrer ses destinataires dans le même processus.
- 82 L'écart entre deux réceptions peut aussi se formuler de façon plus dense par la tentative de reconstituer plus précisément 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 plus un conflit idéologique entre deux groupes ou deux positions, mais un itinéraire personnel qui fait passer de l'erreur à la lucidité. 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 pour l'analyser et le critiquer.
- 83 L'article de David Wong paru en 2016 sur l'éducation des hommes et le consentement est exemplaire à cet égard : volontairement léger, se gardant de marquer son arrière-plan féministe, l'article met en scène Wong comme un homme ordinaire, qui a subi la même socialisation que n'importe quel homme mais tente « de [se] déprogrammer », contre le déterminisme de son éducation. L'article se présente dans le même temps comme un récit autobiographique des « leçons » que cet homme a reçues sur le consentement sexuel, notamment à travers les films de fiction. Il commence en particulier par décrire de très près une scène célèbre entre Han Solo et Leia Organa dans le film *L'Empire contre-attaque* (1980), qui lui aurait enseigné la leçon « agresser les femmes les rend amoureuses de vous » (« Forcing Yourself On Women Makes Them Love You »), en montrant la façon dont Han Solo outrepatte systématiquement les refus de Leia.
- 84 À cette analyse répond un autre discours : celui du jeune David Wong à vingt ans, qui explique le fonctionnement des rôles de genre dans la séduction. Ce discours réunit un ensemble de cadres de pensée masculinistes, néo-darwinistes et libéraux : 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 qualités⁶¹.

- 85 Très caricatural, cet exposé systématique attribué à l'ancien David Wong cherche à rendre compte de rationalisations sous-jacentes qui pourraient à la fois légitimer le comportement de Han et expliquer son efficacité réelle auprès de Leia si l'on suit le scénario.
- 86 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 qui explique comment la conscientisation l'a contrainte à remarquer « des choses qu'[elle] n'avai[t] pas envie de voir », même dans ses films préférés, marquant la nécessaire radicalité du processus. Le passage par les œuvres de fiction permet ici de maintenir un ton relativement léger, marqué par un style dans lequel l'auto-dérision n'est pas absente : de façon hyperbolique, Kamen se dit « trahie » même par les promesses d'évasion du classique *Autant en emporte le vent* qui masquait en fait des violences sexuelles. Elle conclut en rendant compte de sa perception antérieure : « auparavant, pour moi, ce n'était pas un viol, c'était une séduction romantique⁶² ».
- 87 Le revisionnage permet à cet égard de mesurer la transformation de soi et du monde qu'entraîne la conscientisation. 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 militantes.

Conclusion

- 88 Parce qu'il perçoit la violence sexuelle comme un fait de *culture* unissant normes de genre, croyances et pratiques, le mouvement féministe contre le viol possède d'emblée un cadre interprétatif pour les récits de fiction dont il se saisit : les productions culturelles jouent pour lui un rôle, ni exclusif ni premier, dans la transmission de cette « culture du viol » et en retour en sont une trace facilement mobilisable pour l'argumentation féministe.
- 89 Le mouvement féministe contre le viol interprète donc aisément certaines scènes sexuelles en termes de schémas narratifs récurrents dont on peut identifier le « message ». Cette première configuration du sens entraîne une grande valorisation de la distance critique qui consiste précisément à prendre conscience de ce message au lieu de l'intégrer passivement, et à voir la violence sexuelle littérale derrière certains effets esthétiques qui pourraient la voiler ou certaines croyances courantes qui privilégient d'autres interprétations (la séduction, le masochisme féminin, etc.).
- 90 Mais en faisant des récits de fiction une interface pour aiguïser le regard, les discours du mouvement féministe contre le viol débordent en même temps continuellement cette configuration au profit d'une pensée dense du sens *en réception* : ils donnent un sens à des fragments de récits de fiction, mais peut-être encore plus à l'acte de lecture — souvent de relecture — de ces fragments. Le regard porté sur ces fragments est en effet perçu comme quelque chose qui engage simultanément une position

interprétative sur le récit et une position sur la violence sexuelle en général, liant ainsi fiction et réalité. Dans le discours féministe, ce regard vient signifier des positions collectives tout en mettant en scène la puissance de la prise de conscience militante lorsqu'elle transforme le sujet dans sa relation aux fictions.

BIBLIOGRAPHIE

- Benedict Helen, « The Language of Rape », dans *Transforming a rape culture*, sous la direction de Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 101-106.
- Beneke Timothy, *Men on Rape*, New York, St. Martin's Press, 1982.
- Bevacqua Maria, *Rape on the public agenda. Feminism and the politics of sexual assault*, Boston, Northeastern University Press, 2000.
- Bohmer Carol & Parrot Andrea, *Sexual assault on campus. The problem and the solution*, New York / Toronto, Lexington Books / Maxwell Macmillan, 1993.
- Brownmiller Susan, *Le Viol*, traduit de l'anglais par Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976 [*Against Our Will*, 1975].
- Buchwald Emilie, Fletcher Pamela R. & Roth Martha (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993.
- Burt Martha, « Rape myths », dans *Confronting rape and sexual assault*, sous la direction de Mary E. Odem & Jody Clay-Warner, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998, p. 129-144.
- 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.
- Estrich Susan, *Real Rape*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987.
- Finkelhor David & Yllö Kersti, *License To Rape. Sexual Abuse of Wives*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- Greensite Gillian, « Rape culture », dans *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors*, sous la direction de California Coalition Against Sexual Assault, sans lieu, 1999, p. 15-22.
- 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^{er} juillet 1990, consulté le 9 février 2022. URL : <https://reason.com/1990/07/01/it-sounds-like-i-raped-you/>.
- Herschberger Ruth, « Is Rape a Myth ? » [1948], dans *Masculine / feminine. Readings in sexual mythology and the liberation of women*, sous la direction de Betty Roszak & Theodore Roszak, New York, Harper & Row, 1969, p. 122-129.
- hooks bell, « "Whose pussy is this" : a feminist comment », dans *Talking back. Thinking feminist, thinking black*, Boston, South End Press, 1989, p. 134-141.
- Kamen Paula, *Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991.

- Koss Mary P., Gidycz Christine A. & Wisniewski Nadine, « 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, consulté le 5 juillet 2021. URL : <https://doi.org/10.1037/0022-006X.55.2.162>.
- Koss Mary P. & Oros Cheryl J., « 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, consulté le 14 juillet 2021. URL : <https://doi.org/10.1037/0022-006X.50.3.455>.
- Lazarus Margaret & Wunderlich Renner, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975].
- McIntosh Jonathan, « Predatory Romance in Harrison Ford Movies », dans l'émission *Pop Culture Detective*, 30 mars 2017, vidéo-essai, consulté le 17 mars 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wWoP8VpbpYI>.
- Medea Andra & Thompson Kathleen, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter*, Paris, Pierre Horay, « Femmes en mouvement », n° 3, 1976 [*Against Rape*, 1974].
- Montagna Stephen, « Men-only spaces as effective sites for education and transformation in the battle to end sexual assault », dans *Just sex. Students rewrite the rules on sex, violence, activism, and equality*, sous la direction de Jodi Gold & Susan Villari, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 181-190.
- Murat Laure, « “Blow Up”, revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017, consulté le 17 mars 2018. URL : http://www.liberation.fr/debats/2017/12/12/blow-up-revu-et-inacceptable_1616177.
- Paglia Camille, « Rape : a bigger danger than feminists know », *New York Newsday*, 27 janvier 1991.
- Parmentier Marie, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Le Seuil, 11 juillet 2017, p. 125-141, consulté le 28 mai 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm>.
- Parrot Andrea, *Rape 101. Sexual assault prevention for college athletes*, Holmes Beach (Floride), Learning Publications, 1994.
- Pavard Bibia, Rochefort Florence & Zancarini-Fournel Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020.
- Powell Elizabeth, « I Thought You Didn't Mind », dans *Transforming a rape culture*, sous la direction de Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 107-118.
- Radway Janice, *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature*, nouvelle introduction de l'autrice, Chapel Hill (Caroline du Nord) / London, University of North Carolina press, 1991 [1984].
- Rey-Robert Valérie, *Une culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019.
- Roiphe Katie, « Date Rape's Other Victim », *The New York Times*, rubrique « Magazine », 13 juin 1993, consulté le 12 juillet 2021. URL : <https://www.nytimes.com/1993/06/13/magazine/date-rape-s-other-victim.html>.
- Sandrine, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle », *Marie Pas Claire*, n° 11, 1997, p. 7.
- Slaughter Lynn, *Teen rape*, San Diego (Californie), Lucent Books, « Teen issues », 2004.

Sommers Christina, *Who stole feminism ? How women have betrayed women*, New York, Simon & Schuster, 1994.

Warshaw Robin, *I Never Called It Rape. The Ms. report on recognizing, fighting, and surviving date and acquaintance rape*, New York, Harper Perennial, « Ms. Foundation/Sara Lazin books », 1991 [1988].

Warshaw Robin & Parrot Andrea, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape », dans *Acquaintance rape. The hidden crime*, sous la direction de Andrea Parrot & Laurie Bechhofer, New York, Wiley, « Wiley series on personality processes », 1991.

Wong David, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent », *Cracked.com*, 3 novembre 2016, consulté le 27 juillet 2022. URL : <https://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal>.

Young Cathy, « Women, Sex and Rape », *The Washington Post*, 31 mai 1992, consulté le 1^{er} juillet 2022. URL : <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1992/05/31/women-sex-and-rape/11c73565-be93-4164-b738-ad12a238f584/>.

NOTES

1. Cette frustration vis-à-vis des sciences humaines et sociales est par exemple formulée par Marie Parmentier, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Le Seuil, 11 juillet 2017, p. 125-141. Elle peut cependant être retournée en tension plus positive lorsque l'interdisciplinarité est assumée comme dans le cadre des *cultural studies* : le meilleur exemple me semble être la frustration que décrit Janice Radway dans *Reading the Romance* : Radway raconte comment son terrain et les entretiens réalisés ont résisté à sa question initiale « de littéraire » sur le sens donné aux textes par une communauté donnée (la lecture comme interprétation) pour l'amener vers le sens de la pratique elle-même (la lecture comme événement) (Janice Radway, *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature*, nouvelle introduction de l'autrice, Chapel Hill (Caroline du Nord) / London, University of North Carolina press, 1991, p. 7 [1984]).
2. J'utiliserai le mot « textes » dans un sens intermédial, sans réserver le mot à l'écrit mais en l'élargissant aux textes audio-visuels. Il sera ainsi largement question dans cet article de textes cinématographiques.
3. Maria Bevacqua, *Rape on the public agenda. Feminism and the politics of sexual assault*, Boston, Northeastern University Press, 2000.
4. 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.
5. *Idem*.
6. Bibia Pavard, Florence Rochefort & 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. 455.
7. « 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 All-American Crime », *Ramparts*, n° 10, septembre 1971, p. 26-35). Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de ma main.
8. Maria Bevacqua, *op. cit.*, p. 8.
9. *Ibid.*, p. 181.
10. « 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*, New York, Harper Perennial, 1991, p. 59 [1988]).

11. « 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 » (Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth (dir.), *Transforming a Rape Culture*, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 2).
12. Andra Medea & Kathleen Thompson, *Contre le viol. Un livre pour les femmes, comment éviter le viol et comment le surmonter*, traduit de l'anglais, Paris, Pierre Horay, 1976, p. 22-23 [*Against Rape*, 1974].
13. *Ibid.*, p. 22-23. Les expressions en italique sont des modifications que j'apporte à la traduction.
14. Dans le discours féministe des années 1970, le terme « viol » est souvent utilisé par extension pour désigner d'autres formes de violations sexuelles, au-delà du critère de pénétration qui s'est ensuite imposé avec le mouvement de réforme légale. *Contre le viol* parle ainsi de « petits viols » pour décrire des expériences qui seraient aujourd'hui plus spontanément décrites par le concept de harcèlement (*Ibid.*, p. 63).
15. *Ibid.*, p. 22-23.
16. Ruth Herschberger, « Is Rape a Myth? », dans *Masculine / feminine. Readings in sexual mythology and the liberation of women*, sous la direction de Betty Roszak & Theodore Roszak, New York, Harper & Row, 1969, p. 122-129 [1948].
17. Margaret Lazarus & Renner Wunderlich, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975].
18. David Finkelhor & Kersti Yllö, *License to Rape. Sexual Abuse of Wives*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1985, p. 14.
19. « 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. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991, p. 13).
20. Sandrine, « Le viol n'est pas une pratique sexuelle », *Marie Pas Claire*, n° 11, 1997, p. 7.
21. « 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 & Kersti Yllö, *op. cit.*, p. 14).
22. « Proof positive that women really want it, especially if you knock them around a little bit and then physically overpower them » (Robin Warshaw, *op. cit.*, p. 143).
23. « Rhett Butler and Scarlett O'Hara fought and he forcibly carried her upstairs against her will. The next morning, Scarlett was humming and smiling, presumably because she enjoyed being forced to have sex. 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 & Andrea Parrot, « The contribution of sex-role socialization to acquaintance rape », dans *Acquaintance rape. The hidden crime*, sous la direction de Andrea Parrot & Laurie Bechhofer, New York, Wiley, 1991, p. 77).
24. « 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).
25. Gillian Greensite, « Rape culture », dans *Support for Survivors. Training for Sexual Assault Counselors*, sous la direction de California Coalition Against Sexual Assault, 1999, p. 18.
26. Carol Bohmer & Andrea Parrot, *Sexual assault on campus. The problem and the solution*, New York / Toronto, Lexington Books / Maxwell Macmillan, 1993, p. 30.
27. Martha Burt, « Rape myths », dans *Confronting rape and sexual assault*, sous la direction de Mary E. Odem & Jody Clay-Warner, Wilmington (Delaware), Scholarly Resources, 1998, p. 131.

28. « It is far too clear to us that there are all kinds of things in the media, in the movies, and on TV, and books, whatever, that are manifestation of the basic hostility towards women and children and whomever in our culture. » (Margaret Lazarus & Renner Wunderlich, *op. cit.*).
29. « 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 ?” » (*Idem*). Cette proposition générale est ensuite développée par l'exemple de l'attitude parentale à tenir face à la pornographie.
30. Andrea Parrot propose par exemple la question suivante pour lancer la discussion : « est-ce que vous avez déjà vu un film qui parle de viol par une proche, et quel était l'idée principale ? » (Andrea Parrot, *Rape 101. Sexual assault prevention for college athletes*, Holmes Beach (Floride), Learning Publications, 1994, p. 67).
31. On peut donner l'exemple de l'activité proposée par Stephen Montagna en non-mixité masculine, lorsqu'il demande aux participants s'ils ont déjà vu un film où deux personnes avaient un rapport sexuel, puis s'ils ont déjà vu des films où ces personnes se parlaient dans cette interaction (Stephen Montagna, « Men-only spaces as effective sites for education and transformation in the battle to end sexual assault », dans *Just sex. Students rewrite the rules on sex, violence, activism, and equality*, sous la direction de Jodi Gold & Susan Villari, Lanham (Maryland), Rowman & Littlefield, 2000, p. 185).
32. « a young woman is “seduced” by an older man who is intent on introducing her to sexuality » (Andrea Parrot, *op. cit.*, p. 105).
33. « 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).
34. « A frustrated policeman takes out his anger on a woman he is dating and forces her to engage in “rough sex”. » (*Idem*).
35. *Ibid.*, p. 103.
36. On peut citer les prises de position largement médiatisées de Camille Paglia (Camille Paglia, « Rape: a bigger danger than feminists know », *New York Newsday*, 27 janvier 1991), Katie Roiphe (Katie Roiphe, « Date Rape's Other Victim », *The New York Times*, 13 juin 1993) ou de Christina Hoff Sommers (Christina Hoff Sommers, *Who stole feminism? How women have betrayed women*, New York, Simon & Schuster, 1994). C'est cet ensemble de prises de position que Maria Bevacqua désigne comme « anti-anti-rape backlash ».
37. Mary P. Koss & 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, Christine A. Gidycz & 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. Les résultats des enquêtes de Koss sont tout particulièrement diffusés par le biais du magazine féministe *Ms.*, notamment dans l'ouvrage Robin Warshaw précédemment cité.
38. Cathy Young, « Women, Sex and Rape », *The Washington Post*, 31 mai 1992.
39. Stephanie Gutmann, « It Sounds Like I Raped You », *Reason*, 1^{er} juillet 1990, consulté le 9 février 2022.
40. Dans l'expérience de la jeune femme dont Gutmann présente le témoignage, Jane exprime bien un refus mais ne crie pas et ne repousse pas son ami lorsque celui-ci n'entend pas ou ne tient pas compte de ce refus.
41. « 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. » (*Idem*).

42. C’est par exemple explicite dans l’ouvrage de Brownmiller qui affirme qu’« une définition féministe du viol va au-delà de la définition criminelle légale sur laquelle repose le système de jurisprudence du pays » (Susan Brownmiller, *Le Viol*, traduit de l’anglais par Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976, p. 212 [*Against Our Will*, 1975]).

43. « 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. » (bell hooks, « “Whose pussy is this”: a feminist comment », dans *Talking back. Thinking feminist, thinking black*, Boston, South End Press, 1989, p. 138).

44. « 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. » (*Ibid.*, p. 138-139)

45. Le discours féministe postule souvent des réceptions différenciées en fonction du genre : ce faisant, il présente souvent son discours comme celui qui fait valoir le *point de vue des femmes* contre le discours dominant des hommes. bell hooks fait jouer le genre ici mais sans essentialiser 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.

46. On voit que c’est ici un simple *regard* « de plaisir et de satisfaction » (qu’à titre personnel, aucun revisionnage ne m’a permis de voir) qui est la clef de cette analyse. Si l’on songe à quel point le regard à lui seul est équivoque au cinéma, on mesure combien le cadre interprétatif déjà disponible du viol qui finit par susciter le plaisir est premier.

47. « 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, *op. cit.*, p. 218)

48. Que cette définition formelle soit une définition féministe ou minoritaire n’a rien d’évident : l’absence de consentement et la coercition sont les critères légaux de définition du viol largement répandus au moment où bell hooks écrit. Tout l’enjeu est précisément de savoir ce qu’ils recouvrent exactement (voir Susan Estrich, *Real Rape*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1987).

49. « 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 ? » (Paula Kamen, *op. cit.*, p. 13)
50. Laure Murat, « “Blow Up”, revu et inacceptable », *Libération*, 12 décembre 2017.
51. Beneke prend la scène comme un stéréotype que l'on peut analyser indépendamment de ses occurrences dans des œuvres particulières. Toutefois, il indique se souvenir d'une actualisation de ce stéréotype en *cartoons*, sans citer d'œuvre précise. Un candidat convaincant est le court-métrage d'animation *The First Bad Man* de Tex Avery, réalisé en 1955 (je dois cette hypothèse à Henri Garric qui m'a orientée vers le court-métrage).
52. « 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 ? » (Timothy Beneke, *Men on Rape*, New York, St. Martin's Press, 1982, p. 7)
53. Valérie Rey-Robert, *Une culture du viol à la française. Du « trousseage de domestique » à la « liberté d'importuner »*, Montreuil, Libertalia, 2019, p. 120-121.
54. *Ibid.*, p. 207.
55. « 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 *Transforming a rape culture*, sous la direction de Emilie Buchwald, Pamela R. Fletcher & Martha Roth, Minneapolis (Minnesota), Milkweed Editions, 1993, p. 110).
56. Susan Brownmiller, *op. cit.*, p. 381.
57. *Idem.*
58. « 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 *Transforming a rape culture*, *op. cit.*, p. 103)
59. « Growing up, I watched Harrison Ford's movies dozens of time / But going back and watching them 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 », dans l'émission *Pop Culture Detective*, 30 mars 2017).
60. « For most of my life, I said that *Blade Runner* was my favorite movie of all time. I don't say that anymore. » (*Idem*)
61. « 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. » (David Wong, « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent », *Cracked.com*, 3 novembre 2016)

62. « Earlier to me, that had not been rape, it was romantic seduction. » (Paula Kamen, *op. cit.*, p. 13)

RÉSUMÉS

L'article cherche à concilier les questionnements de la théorie de la lecture sur l'interprétation et une appréhension empirique qui resitue ces interprétations dans l'espace social et le débat public. Il explore les pratiques interprétatives du mouvement féministe contre le viol à partir des années 1970 et les cadres qui lui permettent de construire du sens autour de scènes sexuelles dans des récits de fiction (principalement cinématographiques). L'article montre que l'appréhension féministe du viol comme fait de culture amène le mouvement à lire dans ces scènes des schémas narratifs récurrents et à les interpréter comme des « messages », des croyances qu'il faut identifier pour les critiquer. Toutefois, cette démarche le conduit aussi à penser le sens en réception, en mettant en scène des changements de regard ou des écarts face à la fiction susceptibles de signifier la conscience que le mouvement cherche à créer vis-à-vis de la réalité sociale.

INDEX

Mots-clés : Féminisme, Réception, Cinéma, Violences sexuelles, Interprétation

AUTEUR

ANNE GRAND D'ESNON

Université de Bourgogne