



HAL
open science

Avec quelles représentations lit-on (ou non) des violences sexuelles dans un récit de fiction ? À propos d'une lecture de Disgrâce de J. M. Coetzee sur France Culture

Anne Grand d'Esnon

► To cite this version:

Anne Grand d'Esnon. Avec quelles représentations lit-on (ou non) des violences sexuelles dans un récit de fiction ? À propos d'une lecture de Disgrâce de J. M. Coetzee sur France Culture. *Transtext(e)s Transcultures : Journal of Global Cultural Studies*, 2025, Nommer les violences sexuelles : pouvoir épistémique, récits et représentations, 19, <10.4000/15bad>. <hal-05410173>

HAL Id: hal-05410173

<https://hal.science/hal-05410173v1>

Submitted on 3 Apr 2026

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 CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License



Transtext(e)s Transcultures

Journal of Global Cultural Studies

19 | 2024

Naming Sexual Violence: Epistemic Power, Narratives and Representations

Avec quelles représentations lit-on (ou non) des violences sexuelles dans un récit de fiction ? À propos d'une lecture de *Disgrâce* de J. M. Coetzee sur France Culture

With What Representations Do We Read (or Not Read) Sexual Violence in a Work of Fiction? Regarding a Reading of Disgrace by J. M. Coetzee on France Culture

Anne Grand d'Esnon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transtexts/2686>

DOI : 10.4000/15bad

ISSN : 2105-2549

Éditeur

Gregory B. Lee

Référence électronique

Anne Grand d'Esnon, « Avec quelles représentations lit-on (ou non) des violences sexuelles dans un récit de fiction ? À propos d'une lecture de *Disgrâce* de J. M. Coetzee sur France Culture », *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 [En ligne], 19 | 2024, mis en ligne le 30 décembre 2024, consulté le 10 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/transtexts/2686> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15bad>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Avec quelles représentations lit-on (ou non) des violences sexuelles dans un récit de fiction ? À propos d'une lecture de *Disgrâce* de J. M. Coetzee sur France Culture

With What Representations Do We Read (or Not Read) Sexual Violence in a Work of Fiction? Regarding a Reading of Disgrace by J. M. Coetzee on France Culture

Anne Grand d'Esnon

- 1 Le mouvement féministe contre le viol qui se développe dans les années 1970 à partir des États-Unis se singularise par son double choix de conceptualiser la violence sexuelle comme un phénomène politique (elle contribue à maintenir la domination patriarcale qui elle-même rend possible la violence sexuelle) et comme un phénomène culturel.¹ Cette conception de la violence sexuelle comme un fait de culture s'inscrit dans la profonde méfiance que développe alors plus largement le féminisme envers la naturalisation des rôles de genre. Une fois l'explication par la nature rejetée, la prévalence de la violence sexuelle « [oblige] à reconnaître que quelque chose ne tourne pas rond dans une culture comme la nôtre où le viol est courant ».² Dans cette perspective, la culture n'a plus la vertu de civiliser les mœurs en contrebalançant une nature violente : elle est au contraire le lieu où s'apprend et se légitime la violence sexuelle. C'est cette conceptualisation que l'on retrouve, désormais souvent résumée un peu allusivement par l'expression « culture du viol », dans les luttes féministes contemporaines contre les violences sexuelles redevenues très mobilisatrices depuis le « moment #MeToo ».³
- 2 Bien que le mouvement féministe contre le viol envisage le rôle des interactions ordinaires au sein de la famille ou des cercles de sociabilité amicale dans cet apprentissage, il prête une attention particulière aux productions culturelles et

médiatiques : art, littérature, cinéma, télévision, journaux, publicité, musique...⁴ L'ouvrage *Against Our Will* de Susan Brownmiller, publié en 1975, en est l'exemple le plus emblématique et convoque aussi bien la littérature la plus canonique que les *confession magazines* massivement lus par les jeunes filles, qu'il faut, pour l'autrice, prendre tout autant au sérieux dans leur capacité à forger les croyances de leur public sur le viol. De cette attention prêtée au sens donné à la violence dans ces productions culturelles émerge assez logiquement un partage entre de bonnes et de mauvaises représentations de la violence sexuelle : si toutes les représentations font sens aux yeux de la critique, Brownmiller veille ainsi à distinguer les exceptions comme le *Rashōmon* de Kurosawa ou *La ciociara* de Vittorio De Sica d'une production cinématographique qui, pour elle, construit le viol tantôt comme un fait d'arme héroïque, tantôt comme un crime appelant la vengeance d'un homme contre un autre homme.⁵

- 3 Les discours féministes contemporains sur les violences sexuelles héritent de cette attention prêtée aux représentations du viol dans les productions culturelles et le moment #MeToo est aussi un temps de réactivation dans le débat public d'un questionnement sur les façons, bonnes et mauvaises, de représenter les violences sexuelles.⁶ De surcroît, ce débat peut désormais s'appuyer sur des travaux universitaires, parfois déjà anciens, et en suscite de nouveaux.⁷
- 4 Dans cette continuité, une difficulté demeure : sur quels critères séparer le bon grain de l'ivraie des représentations ? Pour n'en prendre qu'un exemple, Brownmiller défend *La ciociara* contre le scénariste John Howard Lawson qui jugeait raciste le choix de faire de soldats marocains les violeurs des héroïnes ; pour Brownmiller, rejeter le viol du côté des soldats allemands pour signifier leur bestialité aurait été le choix de la facilité, là où la reconnaissance des viols de guerre commis par « notre camp » marquait le courage de la vérité.⁸ On voit toute la difficulté à attribuer à une production culturelle une représentation de la violence sexuelle qui serait stable, interne au texte et indépendante de sa réception. Or pointer des préjudices ou des vertus dans les représentations de la violence sexuelle dans les productions culturelles n'a de sens que si ces œuvres ont le pouvoir de faire adhérer leur public aux dites représentations.⁹
- 5 La difficulté est redoublée dès lors qu'on accepte que les représentations de la violence sexuelle ne sont pas seulement un ensemble de propositions contenues dans le texte artistique ou médiatique que le public pourrait accepter ou rejeter, mais aussi les représentations que doit mobiliser ce public pour donner sens au récit – y compris lorsqu'il s'agit tout simplement pour ce public de décider si on lui parle ou non de violence sexuelle.
- 6 C'est ce dernier problème que cet article propose d'explorer à travers l'exemple d'une réception française du roman *Disgrâce* de J. M. Coetzee, publié en 1999 en Afrique du Sud, quelques années avant le couronnement de l'œuvre de l'écrivain par le Prix Nobel de littérature. Publié au terme de la décennie qui met fin au système institutionnel de l'apartheid, le roman se voit longuement cité en 2000 par un rapport de l'African National Congress sur le racisme dans les médias : dans *Disgrâce*, « J. M. Coetzee représente aussi crûment qu'il le peut la perception blanche de l'homme noir post-apartheid », sans qu'on sache bien si, pour l'ANC, le roman questionne ou reconduit un tel imaginaire. La réception française qui m'intéressera ici est captée par une émission de *Répliques* consacrée au roman à l'occasion de sa parution en traduction en 2001 (et rediffusée par France Culture en 2022), réunissant Alain Finkielkraut, Claude Habib et Pierre Pachet.¹⁰ Les interprètes bénéficient d'un format bien plus long (52 minutes) que

la critique littéraire publiée dans la presse généraliste en 2001, ce qui explique certainement l'approfondissement interprétatif de la question du viol. Enfin, l'interprétation est produite à plusieurs voix, à mi-chemin entre l'interprétation profane et l'interprétation experte puisque les interprètes, quoique professionnelles, ne sont pas spécialistes de littérature sud-africaine.¹¹ On analysera les représentations des violences sexuelles que mobilisent ces trois interprètes pour donner sens au récit de Coetzee, avant de mettre cette interprétation en regard de la réception du roman par des universitaires spécialistes de littérature sud-africaine, puis d'interroger au prisme de cet exemple où pourrait se jouer une transformation des représentations.

Une mésaventure d'Éros, requalifiée comme viol : France Culture réplique aux « fous des campus »¹²

- 7 *Disgrâce* commence par le récit de la relation de David Lurie, un universitaire blanc, professeur à l'université du Cap, avec une de ses étudiantes : Mélanie. Dans l'émission, Alain Finkielkraut mentionne « [le viol] dont il est accusé par une requalification » et lit un extrait d'une scène où « [Mélanie] n'est pas d'accord ; il va chez elle, il la prend » :

Il ne l'a pas prévenue ; elle est trop surprise pour résister à cet intrus qui se jette sur elle. Quand il la prend dans ses bras, elle se désarticule comme une marionnette. Dans la conque délicate de son oreille, les mots qu'il prononce tombent comme des coups de bâton. « Non, pas maintenant, dit-elle en se débattant, ma cousine va rentrer. »

Mais rien ne pourra l'arrêter. Il la porte jusqu'à la chambre, d'un geste fait tomber les pantoufles idiotes, lui embrasse les pieds, étonné des sentiments qu'elle éveille. C'est lié à cette apparition sur scène : la perruque, le derrière qui se trémousse, la grossièreté du langage. Amour étrange ! Mais venu tout droit du carquois d'Aphrodite, déesse de l'écume et des vagues, cela ne fait aucun doute.

Elle ne résiste pas. Elle se contente de se détourner : elle détourne les lèvres, elle détourne les yeux. Elle le laisse s'étendre sur le lit et la déshabiller : elle lui vient même en aide en soulevant les bras et les hanches. Elle est parcourue de petits frissons de froid ; dès qu'elle est nue, elle se glisse sous la couette comme une taupe qui creuse la terre et lui tourne le dos.

[Ce n'est pas un viol, pas tout à fait, mais sans désir, sans le moindre désir au plus profond de son être. Comme si elle avait décidé de n'être qu'une chiffonnette, de faire la morte au fin fond d'elle-même le temps que cela dure, comme un lapin lorsque les mâchoires du renard se referment sur son col. De sorte que tout ce qu'on lui fait se ferait, pour ainsi dire, loin d'elle.]¹³

- 8 Mélanie, qui trouve refuge chez Lurie un peu après cet épisode, finit par porter plainte auprès de l'université au titre d'un article du code de conduite en vigueur qui sanctionne le harcèlement discriminatoire des étudiants par les enseignants.¹⁴ Toutefois, le contenu exact de l'accusation n'est en réalité pas connu dans la mesure où Lurie refuse d'en prendre connaissance. À ce premier temps de l'histoire au terme duquel Lurie quitte l'université en refusant de se défendre répond le viol collectif de sa fille Lucy par plusieurs inconnus, qui s'introduisent dans la ferme de celle-ci (dans les hautes terres du Cap-Oriental) et vont voler ses biens, tuer ses chiens et exercer des violences physiques importantes sur son père. Ces inconnus sont implicitement racisés : Lurie au moins les perçoit comme des « sauvages » de bande dessinée se préparant à faire bouillir un missionnaire en soutane.¹⁵ Alors que la critique journalistique francophone met peu en relation ces deux épisodes et ne parle pas de viol dans le cas de Mélanie, l'enjeu interprétatif pour les interprètes de l'émission

Répliques sera bien d'articuler ces deux événements et en les examinant au prisme de la catégorie de viol :¹⁶

ALAIN FINKIELKRAUT : ... quelque chose qui est une violence, peut-être, mais qui n'est pas un viol et qui est requalifié comme tel dans le cadre de cette terrible procédure de harcèlement sexuel pour laquelle il plaide coupable tout en refusant d'entrer dans le jeu de l'excuse – il dit des choses très fortes d'ailleurs là-dessus – et puis, il y a le viol véritable, celui de sa fille, alors qu'il est là, qu'il ne peut pas l'aider : quel rapport doit-on instaurer entre ces deux événements ? Ils font écho l'un à l'autre : que dire de cet écho ?

CLAUDE HABIB : [...] Il y a des plans qui coulissent et puis c'est vrai qu'ils s'entr'appellent, c'est-à-dire qu'ils appellent à l'interprétation. Le terme « viol » est dit pour les deux cas et bien sûr les deux cas sont entièrement différents. Le premier, c'est le viol au sens où le définissent les féministes américaines les plus sourcilleuses, c'est le harcèlement sexuel mais...¹⁷

- 9 Claude Habib comme Alain Finkielkraut envisagent probablement la relation entre Lurie et Mélanie au prisme du viol d'une part à partir de l'expression « Ce n'est pas un viol » dans la scène mentionnée plus haut, d'autre part en raison de la procédure d'enquête pour harcèlement sexuel, fondue dans la question du viol dans l'échange.¹⁸ Pourtant, c'est pour mieux opposer le viol de Lucie qu'ils désignent comme le « viol véritable », le « vrai viol » à une situation douteuse qui ne relèverait du viol qu'au terme d'une requalification éminemment contestable, d'un sens imposé par les logiques inhumaines des institutions universitaires ou par les « féministes américaines les plus sourcilleuses ».
- 10 Cette mention des féministes américaines est l'indice le plus patent du contexte politique dans lequel s'inscrit cet échange littéraire : la remarque est caractéristique de la réception française des mobilisations américaines contre les violences sexuelles dans les années 1990 et ici plus précisément d'un positionnement antiféministe.¹⁹ Après un mouvement assez convergent sur la question du harcèlement sexuel en France, on voit en effet émerger un discours français qui va reprendre des tensions internes au débat public américain mais en les transformant en une opposition (fantasmée) entre des États-Unis politiquement corrects où l'extension du concept de viol ne connaîtrait plus de limites et une France protégée par la qualité de ses relations entre les sexes et par une forme de mesure dans la définition des violences sexuelles. Quelques années avant l'émission de *Répliques*, Mona Ozouf écrit ainsi en conclusion de son *Essai sur la singularité française* qu'on « donne [au viol] aux États-Unis une définition assez élastique pour ne plus comporter l'usage de la force ou de la menace et pour englober toute tentative de séduction, fût-elle réduite à l'insistance verbale. Derrière pareille extension se cache l'idée qu'il n'y a pas de relation sexuelle consensuelle ».²⁰
- 11 L'émission va écarter cette double qualification possible, comme viol et comme harcèlement sexuel, les deux concepts étant largement mêlés dans l'argumentation. Claude Habib avance ainsi trois arguments :
- elle n'a pas donné de signe de... consentement ou de... elle avait pas l'air ravie de cette relation mais enfin elle ne s'est jamais débattue, il n'y a pas de viol au sens technique du terme dans les épisodes qui sont relatés. [...]
- Le premier [viol], c'est le viol au sens où le définissent les féministes américaines les plus sourcilleuses, c'est le harcèlement sexuel mais... bon, oui, il y a peut-être de l'abus, il a utilisé son prestige professoral mais enfin il n'a jamais fait peur, il l'a jamais menacée, il n'a jamais fait un chantage à l'examen en disant qu'elle aurait l'UV si elle se prêtait à... enfin, donc, où est l'abus ? [...]²¹

Et aussi le fait que une fois c'est elle qui vient chez lui et qui lui demande l'hospitalité pour la nuit, donc ce n'est pas du tout une violence à sens unique exercée par un homme contre une femme.

- 12 Habib situe implicitement la relation dans un espace conceptuel où il peut n'y avoir ni consentement véritable ni viol véritable, c'est-à-dire ici « viol au sens technique du terme », sens que l'on suppose littéral et précis.
- 13 Ce faisant, elle prend pourtant bien des décisions interprétatives fortes sur les *actions* du récit : alors qu'elle note l'absence de signe de consentement, aucune action n'est interprétée ni même discutée à l'inverse comme signe de *non-consentement* (ni le refus initial de Mélanie, ni l'inertie, ni le fait de tourner le dos à Lurie) ; de même, dire que Mélanie ne s'est jamais débattue suppose d'écarter ce qui pourrait caractériser une résistance physique dans le début de la scène discutée dans l'émission, où elle dit « Non, pas maintenant » « en se débattant », juste avant qu'elle devienne inerte et « se contente de se détourner ». Dans l'interprétation de Claude Habib, l'absence de résistance physique, le comportement ultérieur de Mélanie, qui se réfugie plus tard chez Lurie, permettent donc de mettre à distance le terme de « viol ». Celui-ci supposerait en effet « une violence à sens unique », ce que réfute la participation de Mélanie, aussi ténue soit-elle, à la relation dans son ensemble. Claude Habib souligne aussi l'absence d'éléments caractéristiques du chantage sexuel dans un cadre pédagogique et dans l'ensemble s'attarde moins sur la scène sexuelle très détaillée lue par Finkielkraut que sur des enjeux plus abstraits d'asymétrie de pouvoir (elle parle dans un autre article de l'« ascendant sur une toute jeune fille malléable »).²² Ce dernier argument s'entend certainement dans le contexte du travail de définition du harcèlement sexuel en France dans la décennie précédente : la loi française sur le harcèlement sexuel, votée en 1992, lui donne alors une définition très restrictive centrée sur l'abus d'autorité. Un amendement introduit en 1998 reconnaît ensuite, comme élément caractérisant supplémentaire aux côtés des ordres, des menaces et des contraintes, l'exercice de pressions graves. C'est donc peut-être davantage cette autre caractérisation possible que réfute l'argument de Claude Habib.
- 14 Certes, Claude Habib concède que Mélanie n'a « pas l'air ravie de cette relation » et qu'il n'y a pas de signe de consentement. De son côté, Alain Finkielkraut précise à propos de la scène sexuelle citée plus haut que Lurie « prend » Mélanie alors qu'« elle n'est pas d'accord » : l'absence de désir ou de participation de la part de Mélanie, son refus même, sont donc reconnus comme des éléments moralement problématiques. Pourtant, cette absence de participation semble moins caractériser la violence sexuelle qu'une qualité érotique médiocre de l'interaction pour les deux personnages.²³ Pierre Pachet souligne ainsi que Mélanie « se laisse faire ou bien une fois elle est totalement inerte, et c'est terrible pour un homme, et il le dit très longuement, de faire l'amour à une femme inerte ». Il ajoute en même temps « par esprit de justice » qu'elle a un geste érotique volontaire dans un des rapports sexuels racontés, « un geste qui manifeste une entente ». Ainsi la participation érotique possible de Mélanie lors d'un autre rapport sexuel semble tempérer pour lui le caractère moralement problématique de l'inertie dans un rapport sexuel antérieur.
- 15 En dernière instance, c'est le comportement de Lurie qui, pour Habib comme pour Finkielkraut, ne semble pas compatible avec celui d'un violeur : humanisé par son désir (c'est « un homme érotique, éminemment érotique, éminemment sensible » rappelle

Pachet), par son amour possible pour Mélanie et par un comportement qui convoque l'imaginaire courtois, Lurie ne peut plus avoir commis un viol, conclut Habib :

en acceptant la sanction, et même en allant au-devant de la sanction, il a une attitude chevaleresque, c'est-à-dire qu'il se plie entièrement aux désirs de la dame : la dame de ses pensées l'écarte de lui, le met en disgrâce, eh bien, il accomplira ce qu'elle veut de lui. Il sera en disgrâce. Et donc, par là-même, c'est sûrement pour cela que le roman est très équivoque, il accepte et dément, par le fait qu'il lui obéisse à ce point-là, il prouve rétrospectivement que ce qu'il y avait entre eux, c'était absolument pas du viol. Donc il y a une requalification par Mélanie qui l'accuse de viol, mais par son obéissance à lui, il y a une autre requalification de ce qui s'est passé entre eux comme le dernier amour, et non pas comme un viol.²⁴

- 16 L'évaluation de la relation de Lurie avec Mélanie est aussi associée à l'attribution à *Disgrâce* d'un ensemble de valeurs humanistes et littéraires contre « les fous des campus » pour reprendre l'expression de Finkielkraut dans l'émission : l'équivocité, l'ambiguïté, l'humanité et sa part de violence ou d'erreur, « les divagations d'Éros, l'ambivalence des sentiments, la singularité des cas — tout ce qu'enseigne la littérature » comme l'écrit Finkielkraut.²⁵ Le mot « viol » paraît incapable de coexister avec ces ambivalences et cristallise dans l'opposition des deux événements sexuels un imaginaire du « vrai viol » comme interaction régie par la haine et le ressentiment, à l'exclusion de sentiments singuliers et humains :

À cette mésaventure d'Éros répond l'agression dont Lucy est victime. À l'empire des sens sur un individu, l'empire grégaire du ressentiment. À la transativité du désir, l'abstraction de la haine raciale. Et, pour finir, à la disgrâce politiquement correcte du professeur, le malheur politiquement dérangeant de sa fille.

- 17 L'observation des arguments interprétatifs mais aussi du vocabulaire employé (« vrai viol » contre acte « requalifié comme viol ») met ainsi en évidence les représentations sous-jacentes qui font évaluer (ou non) un acte comme viol et un individu comme violeur : ici, un acte de haine commis collectivement par des inconnus indistincts et animalisés (« grégaire »). On retrouve aisément des représentations restrictives et racialisées du viol que les féministes ont désignées comme des « mythes », mais on voit aussi dans le cas de l'émission de *Répliques* un positionnement polémique et politique conscient face au féminisme ainsi qu'aux nouvelles formes de procédures disciplinaires émergeant à l'université à l'étranger.²⁶

Et si le Cap, c'était aussi l'Afrique du Sud ? Le contrepoint de la critique spécialiste

- 18 Mettre en regard cette réception avec la littérature critique produite par des spécialistes de littérature sud-africaine sur *Disgrâce* révèle une dimension supplémentaire dans l'interprétation proposée de l'écho entre les deux événements : les interprètes de *Répliques* placent tout le sens politique et historique du récit dans le viol de Lucy, dans lequel ils voient une sorte de rappel brutal du monde réel et de la question irrésolue de la race : les vrais problèmes politiques seraient « ici, au fin fond le plus obscur de l'Afrique » pour reprendre une expression du roman.²⁷ En regard, le problème de la relation entre Lurie et Mélanie, sur le campus de l'université du Cap qualifié de « bulle » (et même d'« espèce de chose autiste ») par Alain Finkielkraut, relèverait d'un tout autre domaine : individuel, érotique, humain. L'interprétation du roman est ainsi structurée par une opposition géographique, que l'on retrouve dans

plusieurs articles de presse francophones en 2001, qui arrache le Cap aux dynamiques historiques et politiques de l'Afrique du Sud.²⁸

- 19 Or si la critique spécialiste n'est pas unanime sur la façon dont il convient de catégoriser la scène lue par Alain Finkielkraut, elle donne en revanche toujours une portée politique à cette relation, autant parce qu'elle accepte la pertinence d'une conceptualisation féministe, donc politique, pour penser les interactions sexuelles entre Lurie et Mélanie que parce qu'elle interprète cette dernière comme une étudiante racisée face à un universitaire blanc.²⁹ Mélanie est en effet lue par la critique familière du contexte sud-africain, à travers un faisceau de marqueurs sociaux (patronyme, traits physiques, accent *Kaaps*...), comme appartenant au groupe social très hétérogène à partir duquel le système légal de l'apartheid a élaboré la catégorie raciale figée des *Coloured*. Les rapports sociaux de race sont alors engagés dès le début de l'histoire dans leur intersection avec les rapports de genre et non pas seulement à partir du moment où Lurie quitte le Cap pour rejoindre la ferme de sa fille.
- 20 Dans cette lecture, la procédure d'enquête à l'université ne peut plus être seulement une charge contre le politiquement correct de campus américains qui inquiètent tant la France, mais constitue aussi un commentaire pessimiste sur les expérimentations de justice restaurative dans l'Afrique du Sud post-apartheid.³⁰ L'audience mise en scène présente en effet un grand nombre de traits qui ne prennent sens que dans le contexte de la Commission de la vérité et de la réconciliation et des débats qui l'entourent en Afrique du Sud : revendication de procédures d'enquête et non de procès, promesse d'absence de sanction contre reconnaissance de la faute, tension entre formalisme et exigence de sincérité, traces laïcisées d'un imaginaire religieux du repentir, inscription des faits dans une profondeur historique. Lorsque ce parallèle structure l'interprétation, la question raciale ne s'oppose alors plus du tout à la question du désir mais y est au contraire profondément intriquée : Lurie, universitaire blanc, refuse de rendre des comptes sur son comportement vis-à-vis d'une étudiante racisée, n'y voyant qu'une affaire privée. Si la critique spécialiste du contexte sud-africain a raison, alors les interprètes de l'émission *Répliques* reconduisent une racialisation du viol et un imaginaire du *black peril* que le roman de Coetzee mettrait précisément en question.³¹
- 21 Cela n'empêche pas en revanche la critique spécialiste de défendre des interprétations variées du début du roman en réponse à d'autres questions : l'affirmation « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait » est-elle un énoncé narratif non focalisé assumé par le romancier ou bien l'évaluation que fait Lurie de ses propres actions (en discours indirect libre) ? S'il s'agit de l'évaluation de Lurie, est-elle exacte et s'agit-il en effet « pas tout à fait » d'un viol ? De surcroît, qu'on estime l'assertion exacte ou qu'on retienne d'abord que Lurie est parfaitement conscient que Mélanie ne le désire pas, faut-il voir dans cette pensée une dénégation ou bien un moment de lucidité ?³² L'absence de la perspective de Mélanie, maintenue par le refus de Lurie de lire sa déclaration devant la commission d'enquête, condamne-t-elle cette scène à l'incertitude interprétative ou bien dispose-t-on d'un récit suffisant pour trancher ?

Comment produire de « bonnes » représentations des violences sexuelles ?

- 22 S'il faut transformer les représentations des violences sexuelles, l'exemple de l'interprétation de *Disgrâce* invite ainsi à préciser ce qu'il s'agit de changer exactement.
- 23 Premièrement, bien représenter le viol, est-ce représenter le viol du point de vue des victimes ? Le silence relatif de Mélanie dans *Disgrâce* conduit à donner une réponse nuancée. Construire dans l'interprétation un point de vue critique et une position éthique sur l'action fictionnelle n'a pas nécessairement pour condition la représentation de la perspective de la victime de viol. Sans connaître l'expérience de Mélanie, c'est à partir de ce que Lurie entend, voit et fait, qu'une partie des lecteurs et lectrices de *Disgrâce* interprètent son action comme un viol. En restant dans la perspective de l'agresseur qui n'a qu'un accès partiel à l'expérience de l'autre, on représente la violence sexuelle du côté de la mauvaise conscience, de la difficulté à produire une représentation de soi comme violeur, de l'écart entre le soupçon du mal que l'on fait à autrui et l'incapacité à produire une action éthique. De grands romans qui disent le viol depuis la perspective de l'agresseur, qu'il s'agisse de *Disgrâce* ou d'un récit aussi célèbre que *Lolita*, permettent justement d'interroger ce qu'est une action éthique dès lors que l'on n'est pas à la place de l'autre (et que l'on ne peut, peut-être, jamais l'être). Les analyses de Mike Marais sur *Disgrâce* au prisme de la philosophie éthique de Lévinas, bien qu'elles ne soient pas centrées sur le problème du viol de Mélanie, pourraient aller dans ce sens. Pour Marais, l'échec de Lurie à saisir l'expérience des autres par l'imagination ne marque pas l'impossibilité de l'éthique : au contraire, l'impossibilité de se représenter autrui est la condition pour reconnaître son altérité et ouvre à cet égard la possibilité de l'action éthique.³³ Pour le dire autrement, conserver une part d'indétermination sur l'expérience de l'autre face à la sexualité nous permet de réfléchir à ce qu'est une conduite sexuelle éthique ou inacceptable en renonçant à l'idée que « l'absence d'ambiguïté précède la décence humaine élémentaire (ne pas violer les gens) », comme le suggère Kate Harris.³⁴
- 24 Deuxièmement, s'agit-il de changer les représentations que constituent les récits ou bien de changer les représentations avec lesquelles nous interprétons ces récits ? Ce deuxième problème interroge le poids du texte dans l'interprétation : face à certains récits, tout le monde est d'accord sur le fait qu'un viol survient dans le monde fictionnel (par exemple, alors que le viol de Lucy dans *Disgrâce* est seulement inféré par Lurie qui n'en est pas directement témoin, il y a un consensus interprétatif sur son existence fictionnelle). Or ces violences sexuelles, qui produisent des consensus interprétatifs, ne sont pas nécessairement « mieux représentées » : elles correspondent peut-être mieux en revanche aux représentations les plus partagées et stéréotypées du viol, qui sont aussi les plus altérisantes vis-à-vis des auteurs. Si les termes de l'interprétation littéraire pour des violences sexuelles sont relativement analogues à la façon dont nous considérons dans le monde social des comportements comme légitimes ou illégitimes, comme relevant ou non de la violence sexuelle, alors ce ne sont pas ces récits fictionnels qu'il faut changer mais les cadres cognitifs avec lesquels nous les interprétons : c'est ce deuxième sens possible de « représentations » qu'il faut aussi prendre en compte.
- 25 C'est peut-être là cependant que l'expérience des victimes intervient, comme fondement des représentations féministes de la violence sexuelle : par exemple, dans

Disgrâce, le fait que Mélanie se réfugie chez David Lurie et demande à dormir chez lui n'est un argument contre l'interprétation d'un viol que si l'on pense qu'une femme qui a été violée n'agirait jamais ainsi, comme le soulignent Kim Middleton et Julie Townsend.³⁵ Or la fréquentation d'une diversité de récits réels de victimes, notamment collectés par le biais du travail du mouvement féministe contre le viol, permet au contraire d'articuler ensuite sans difficulté ces éléments comme non contradictoires dans *Disgrâce*. Pour le dire dans les termes proposés par Marie-Jeanne Zenetti, il s'agit alors d'adopter un *standpoint* féministe pour lire le point de vue de David Lurie.³⁶

- 26 Puisqu'un même récit peut être investi – et apprécié – à la fois par une lecture féministe et depuis le positionnement antiféministe qui traverse l'émission *Répliques*, « changer les représentations » se heurte au paradoxe de la poule et de l'œuf dès lors que l'on pose cette question en examinant la *réception* des récits de fiction. Des représentations nuancées et complexes de violences sexuelles dans la fiction pourraient bien ne faire que reconduire les représentations que nous possédons déjà et mobilisons pour les interpréter : comme le souligne Rebekah Kendal, le paradoxe est que *Disgrâce* permet une critique très efficace des mythes sur le viol pour un lecteur qui interprète le viol de Mélanie et pas seulement celui de Lucy, tandis que « le texte se met à entériner les mythes en question » pour le lecteur qui oppose les deux événements.³⁷ Les œuvres qui produisent ce type de désaccords interprétatifs ont pourtant au moins la vertu de révéler les représentations des interprètes : on peut ainsi les envisager comme des espaces d'exploration et de réflexivité, tantôt polémiques, tantôt pédagogiques, de nos représentations sur les violences sexuelles.

NOTES

1. Pour une synthèse historique sur le mouvement féministe contre le viol aux États-Unis, voir Maria Bevacqua, *Rape on the Public Agenda. Feminism and the Politics of Sexual Assault*, Boston, Northeastern University Press, 2000. Pour une comparaison avec le développement du mouvement en France, voir Pauline Delage, « Après l'année zéro. Histoire croisée de la lutte contre le viol en France et aux États-Unis », *Critique internationale*, n° 70, p. 21-35, 2016.
2. Timothy Beneke, *Men on Rape*, New York, St. Martin's Press, 1982, p. 10.
3. Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 453.
4. Le modèle fondateur du genre reste l'article d'Aljean Harmetz, "Rape – an Ugly Movie Trend", *The New York Times*, 30 septembre 1973. Pour une analyse des références aux productions culturelles dans le discours du mouvement féministe contre le viol, des ouvrages américains fondateurs aux publications des dix dernières années en France, voir le chapitre 3, « Usages de la fiction dans le débat public », dans Anne Grand d'Esnon, *Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction. Discours de réception, problèmes théoriques et esthétiques*, thèse de doctorat, 2024. En ligne : tel-04770112.
5. Susan Brownmiller, *Against Our Will* [1975], New York, Fawcett Columbine, 1993, p. 306.
6. Par exemple, respectivement au Québec, en France et en Suisse, Stéphane Baillargeon, « Pourquoi y a-t-il tant d'agressions sexuelles dans les séries télé ? », *Le Devoir*, 12 octobre 2019 ;

Anne Demoulin, « De "Game of Thrones" à "Mrs Fletchers", comment #MeToo a transformé la représentation du viol et du consentement dans les séries ? », *20 minutes*, 25 novembre 2019 ; Salammbô Marie, « Cachez ce viol que je ne saurais voir », *Le Temps*, 6 mars 2021. Voir également Bérénice Hamidi, *Le Viol, notre culture*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2025.

7. Pour ne citer que des travaux portant sur des productions culturelles de l'époque contemporaine : Sarah Projansky, *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, New York University Press, 2001 ; Sabine Sielke, *Reading Rape. The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 2002.

8. Brownmiller, *Against Our Will*, pp. 73-74. Brownmiller cite de mémoire les positions de John Howard Lawson, formulées lors d'une conférence à laquelle elle assistait.

9. Cette remarque est désormais un lieu commun pour toute recherche qui adopte une perspective de réception. Pour une synthèse des différents modèles théoriques élaborés pour rendre compte de cette articulation, voir Janet Staiger, "Social Scientific Theories", *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005, pp. 17-60.

10. Alain Finkielkraut, « "Disgrâce" ou la grâce de J.M. Coetzee » [24 novembre 2001], dans l'émission *Répliques*, France Culture, 8 janvier 2022. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/repliques/disgrace-l-art-refractaire-de-j-m-coetzee-5583273> (consulté le 25 avril 2022).

11. Alain Finkielkraut, l'animateur de l'émission depuis 1985, est agrégé de Lettres ; Pierre Pachet est écrivain, critique littéraire et universitaire ; Claude Habib est universitaire, spécialiste de la littérature du XVIII^e siècle et l'autrice en 1998 d'un ouvrage consacré à la pensée rousseauiste du consentement amoureux. Elle publie en parallèle de l'émission un long article sur *Disgrâce* dans la revue *Esprit*.

12. Cette analyse de l'émission *Répliques* est reprise (presque à l'identique) de mon manuscrit de thèse, mais sert ici une réflexion inédite. Voir Grand d'Esnon, *Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction*, pp. 283-287.

13. J. M. Coetzee, *Disgrâce* [1999], Catherine Lauga du Plessis (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 35-36. Je mets entre crochets le passage cité par Alain Finkielkraut dans l'émission *Répliques*. Pour le texte original : « He has given her no warning; she is too surprised to resist the intruder who thrusts himself upon her. When he takes her in his arms, her limbs crumple like a marionette's. Words heavy as clubs thud into the delicate whorl of her ear. 'No, not now!' she says, struggling. 'My cousin will be back!' But nothing will stop him. He carries her to the bedroom, brushes off the absurd slippers, kisses her feet, astonished by the feeling she evokes. Something to do with the apparition on the stage: the wig, the wiggling bottom, the crude talk. Strange love! Yet from the quiver of Aphrodite, goddess of the foaming waves, no doubt about that. She does not resist. All she does is avert herself – avert her lips, avert her eyes. She lets him lay her out on the bed and undress her: she even helps him, raising her arms and then her hips. Little shivers of cold run through her; as soon as she is bare, she slips under the quilted counterpane like a mole burrowing, and turns her back on him. Not rape, not quite that, but undesired nevertheless, undesired to the core. As though she had decided to go slack, die within herself for the duration, like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck. So that everything done to her might be done, as it were, far away. »

14. Sur le lien entre le concept de harcèlement sexuel et celui de discrimination, étranger au cadre légal français où le harcèlement est une forme de violence sexuelle et d'atteinte à la personne (de moindre gravité que le viol), voir Abigail C. Saguy, « Les conceptions juridiques du harcèlement sexuel en France et aux États-Unis », *Travail, genre et sociétés*, n° 28, n° 2, 7 novembre 2012, p. 89-106. En Afrique du Sud, l'*Employment Equity Act* de 1998 proscrit le harcèlement en le caractérisant comme une discrimination injuste, comme aux États-Unis.

15. « ni l'italien ni le français n'assureront son salut ici, au fin fond le plus obscur de l'Afrique. Il est désemparé, comme un personnage de bande dessinée, un missionnaire en soutane coiffé de sa calotte qui se tient les mains croisées, les yeux au ciel, tandis que les sauvages déblatèrent dans leur jargon, occupés aux préparatifs qui le mèneront au chaudron d'eau bouillante. » (J. M. Coetzee, *Disgrâce*, p. 121). Les implications d'un tel passage sont bien sûr très différentes selon qu'on les interprète comme une représentation forgée par le personnage de Lurie ou comme une comparaison assumée par l'auteur.

16. À l'exception des critiques parues dans *L'Humanité* et dans *Le Monde*, même si c'est de façon très allusive : « Mais il ne peut guère s'opposer au choix de sa fille adulte qui ne veut pas de lui comme guide. Il le peut d'autant moins qu'il s'est avili [...] en séduisant contre son gré une jeune étudiante de sa classe. » (Tirthankar Chanda, « L'après-apartheid de J. M. Coetzee », *L'Humanité*, 6 juin 2002), « L'agression commise par Lurie et le viol subi par Lucy sont renvoyés dos à dos, dans un impitoyable effet de miroir » (Raphaëlle Rérolle, « "Disgrâce" : J. M. Coetzee dans les méandres de l'après », *Le Monde*, 21 septembre 2001).

17. Il existe une version publiée de l'émission, avec quelques retouches, mais je propose ici une transcription du dialogue afin de conserver les marques d'oralité, les pauses, les hésitations et les corrections, généralement très significatives.

18. Une telle articulation n'est pas aberrante du point de vue du droit sud-africain qui se précise progressivement au cours des années 2000 (après la publication de *Disgrâce*). Dans une approche juridique où le harcèlement est une notion liée à la protection des droits des individus à l'intérieur d'institutions précises (l'entreprise, l'université), le viol peut constituer une forme de harcèlement sexuel au travail, et *a fortiori* un comportement discriminatoire, bien qu'il soit par ailleurs condamné en tant que tel par le droit pénal. La différence est que le concept central dans la protection contre le harcèlement est celui de comportement « *unwelcome* » alors que le viol et les agressions sexuelles sont définies par l'absence de consentement.

19. Voir Éric Fassin, *Le Sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009 et Marie-Victoire Louis, « Harcèlement sexuel et domination masculine », in Christine Bard (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

20. Mona Ozouf, *Les Mots des femmes. Essai sur la singularité française*, Paris, Fayard, 1995, p. 389. Ozouf est en fait surtout une lectrice assidue de Christina Hoff Sommers, américaine qui attaque vigoureusement au début des années 1990 le travail pédagogique du mouvement féministe contre le viol et le travail statistique de la chercheuse Mary Koss (Christina Sommers, *Who Stole Feminism? How Women have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994).

21. Le mot « abus » (*abuse*), mais jamais celui de viol, surgit dans la bouche d'une collègue de Lurie lors de l'audience de la commission d'enquête à l'université. La nature de l'accusation reste vague et le choix d'Habib de la comprendre précisément comme une accusation de viol est une décision interprétative à part entière.

22. Claude Habib, « *Disgrâce*, l'art réfractaire de J. M. Coetzee », *Esprit*, novembre 2001.

23. On retrouve cette idée dans un article de presse canadien qui cite le même passage que celui lu par Finkielkraut avec le commentaire « Leur amour a pourtant quelque chose de désincarné » avant de noter à propos de Mélanie que « la passion n'est peut-être pas son point fort » (David Homel, « Une dette à rembourser », *La Presse*, 18 novembre 2001).

24. L'incongruité de ce cadrage par les valeurs courtoises trouve une explication partielle dans un terme avancé lors de l'audition par une collègue de Lurie, Farodia Rassool, qui qualifie elle-même l'attitude d'acceptation de Lurie de « chevaleresque », l'enjoignant cependant à se défendre et surtout à prendre connaissance du témoignage de Mélanie (« Tout cela est très chevaleresque, professeur Lurie, mais est-ce que vous pouvez vous offrir le luxe d'être chevaleresque ? »). Claude Habib adhère manifestement à cette caractérisation, qu'il faut cependant, à mon sens, lire ironiquement dans la perspective de Farodia Rassool : celle-ci fait

suivre sa remarque d'un « sourire affligé » à un autre collègue et reproche ensuite à Lurie de n'« accepte[r] les accusations que pour la forme » (Coetzee, *Disgrâce*, pp. 65-66). En anglais, le terme utilisé par Rassool est « quixotic » : la distance ironique à l'égard de l'invocation des valeurs courtoises est d'autant plus évidente.

25. Alain Finkielkraut, Claude Habib et Pierre Pachet, « *Disgrâce*, de John Michael Coetzee » [2006], in Alain Finkielkraut (dir.), *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, 2008. Il s'agit d'une version publiée et légèrement retravaillée de l'émission.

26. Martha Burt, « Cultural Myths and Supports for Rape », *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 38, n° 2, 1980 ; Angela Davis, "Rape, Racism and the Myth of the Black Rapist", in *Women, Race & Class* [1981], Vintage Books, 1983, pp. 172-201.

27. Coetzee, *Disgrâce*, p. 121.

28. Par exemple dans les recensions d'André Clavel pour la presse française et suisse au moment de la parution en français du roman : alors que « le politiquement correct fait des ravages sur les campus de l'Afrique du Sud américanisée, bien-pensante », Lurie « rejoint sa fille Lucy, qui gère une petite ferme au cœur du veld, dans une cambrousse désolée où couvent les pires violences. Voilà comment, en quelques jours, on passe de l'obscurantisme puritain aux ténèbres de l'Afrique profonde. » (André Clavel, « Coetzee, l'ange sacrificateur », *L'Express*, 18 octobre 2001 et André Clavel, « Coetzee observe le feu qui couve sous les cendres de l'apartheid », *Le Temps*, 22 septembre 2001). Au Québec, Jean-Pierre Denis marque aussi une rupture entre les deux moments du roman : avec le départ de Lurie du Cap, et contrairement aux premières péripéties impliquant Mélanie « commence une autre histoire, beaucoup plus forte que la première en ce qu'elle implique toute l'histoire de l'Afrique du Sud : celle de la revanche des Noirs sur les Blancs. » (Jean-Pierre Denis, « La semence qui fait et défait l'histoire », *Le Devoir*, 20 octobre 2001).

29. Pour un examen plus détaillé des positions interprétatives de la critique spécialiste, voir la section « Ce n'est pas un viol, pas tout à fait » dans Grand d'Esnon, *Interpréter des violences sexuelles dans les récits de fiction*, pp. 443-465.

30. Sur la question de la justice dans *Disgrâce*, voir notamment Elizabeth S. Anker, "J. M. Coetzee's *Disgrace*: The Rights of Desire and the Embodied Lives of Animals", dans *Fictions of Dignity. Embodying Human Rights in World Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 2017, pp. 149-185.

31. Sur cet imaginaire, je renvoie en particulier aux analyses de Lucy Graham, "Reading the Unspeakable: Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*", *Journal of Southern African Studies*, vol. 29, n° 2, juin 2003, pp. 433-444. Sur les spécificités de la réception hors d'Afrique du Sud, voir Jerzy Koch et Pawel Zajas, "J. M. Coetzee and his foreign reviewers", in Liliana Sikorska (dir.), *A Universe of (hi)stories. Essays on J.M. Coetzee*, Francfort / New York, Peter Lang, 2006, pp. 111-150.

32. Juste après avoir quitté l'appartement de Mélanie, David Lurie imagine la réaction de Mélanie dans une description qui fait précisément appel à des représentations récurrentes autour du viol, alors même que le mot est rejeté juste avant : « C'est une erreur, une erreur monumentale. À cet instant, il en est sûr, Mélanie est en train d'essayer de se purifier de tout ça, de se purifier de lui. Il la voit faisant couler un bain, enjambant le bord de la baignoire pour entrer dans l'eau, les yeux fermés comme une somnambule. Il voudrait lui aussi se glisser dans un bain » (J. M. Coetzee, *Disgrâce*, p. 36).

Voir notamment Michael G. McDunnah, "We are not asked to condemn: Sympathy, Subjectivity and the Narration of *Disgrace*", in William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee's novel*, Rochester, N.Y, Camden House, 2009, pp. 15-47.

33. Mike Marais, "The possibility of ethical action: JM Coetzee's *Disgrace*", *Scrutiny2*, vol. 5, n° 1, janvier 2000, pp. 57-63.

34. Kate Lockwood Harris, "Yes means yes and no means no, but both these mantras need to go: communication myths in consent education and anti-rape activism", *Journal of Applied Communication Research*, vol. 46, n° 2, Routledge, 4 mars 2018, pp. 155-178. Le propos de Harris porte plus spécifiquement sur la communication dans les interactions sexuelles : pour elle, il faut

définir ce qu'est une conduite éthique dans un contexte inévitablement traversé d'ambiguïtés de sens plutôt que de prétendre que la communication sexuelle n'est pas ambiguë (ce qu'elle reproche à un certain discours féministe sur le consentement).

35. Kim Middleton et Julie Townsend, "Tenuous Arrangements: The Ethics of Rape in *Disgrace*", in William E. McDonald (dir.), *Encountering Disgrace. Reading and teaching Coetzee's novel*, Rochester, N.Y., Camden House, 2009, pp. 116-137.

36. Marie-Jeanne Zenetti, « Lecture située » in Emmanuel Bouju (dir.), *Nouveaux fragments d'un discours théorique. Un lexique littéraire*, Québec, Codicille éditeur, 2023.

37. Rebekah Kendal, "Not rape, not quite tha': An exploration of the rape narratives in J.M. Coetzee's *Disgrace* and *In the Heart of the Country* within the South African context", Master's Dissertation, University of Cape Town, 2006; <https://open.uct.ac.za/server/api/core/bitstreams/69f1f40c-edca-4360-a6d6-2fd7f0dd2f0d/content>

RÉSUMÉS

L'article questionne l'idée d'une nécessaire transformation de la façon dont les œuvres représentent la violence sexuelle en décalant le regard vers les représentations avec lesquelles les interprètes donnent sens à ces œuvres. L'exemple de la réception du roman *Disgrâce* du romancier sud-africain J. M. Coetzee dans l'émission Répliques en France permet d'explorer un cas de divergence dans la réception critique sur la façon dont le roman représente le viol : selon les interprètes de l'émission, il n'y a qu'un « vrai viol » dans le roman, opposé à une relation injustement « requalifiée » comme viol. L'article soulève à partir de cette analyse deux questions : premièrement, l'absence du point de vue des victimes dans une représentation littéraire, comme c'est le cas dans *Disgrâce*, est-elle un problème ? Deuxièmement, faut-il changer ces représentations littéraires, ou bien changer la façon dont nous les comprenons ?

The article investigates the idea that we should transform the way cultural productions represent sexual violence, by shifting the emphasis toward the representations we use to make sense of these productions. A case study of how Coetzee's novel *Disgrace* was read on an hour-long programme on the radio channel France Culture provides a way to explore differences in the novel's reception regarding the interpretation of rape: according to the critics on the radio programme, there is only one "real rape" in the novel, as opposed to a teacher-student relationship unfairly "re-characterized" as rape. Through this case study, the article raises two questions: first, does the problem come from the fact that the victim's perspective is missing from *Disgrace* and should we include it to achieve better literary depictions of sexual violence? Secondly, should we transform literary representations or should we focus on how we interpret them?

AUTEUR

ANNE GRAND D'ESNON

Anne Grand d'Esnon est docteure en littérature comparée et post-doctorante au sein du projet ConSent (laboratoire Triangle, ENS de Lyon). Après un ensemble de travaux sur le récit de bande

dessinée, elle s'est spécialisée dans les études de réception pour sa thèse de doctorat, soutenue en septembre 2024 à l'Université de Bourgogne. Consacré à l'interprétation de violences sexuelles dans la réception dans des fictions littéraires et cinématographiques, son travail de thèse explore des questionnements issus de la théorie de la lecture à travers une méthodologie fondée sur l'étude de réceptions réelles.

Anne Grand d'Esnon is a postdoctoral researcher with the ConSent project (Triangle, ENS Lyon). After completing a series of studies on comic book narratives, she specialized in reception studies for her doctoral thesis, which she defended in September 2024 at the Université de Bourgogne. Focusing on how sexual violence in fictional narratives is construed by readers and spectators, her research contributes to reader-response theory by collecting and analysing traces of actual readings.