



HAL
open science

La lectrice-spectatrice d'Autant en emporte le vent face à l'érotisation de la violence

Anne Grand d'Esnon

► **To cite this version:**

Anne Grand d'Esnon. La lectrice-spectatrice d'Autant en emporte le vent face à l'érotisation de la violence. RELIEF - Revue électronique de littérature française, 2023, 17 (2), pp.170-189. 10.51777/relief18430 . hal-04130548

HAL Id: hal-04130548

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-04130548>

Submitted on 15 Dec 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.

La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle

Anne Grand d'Esnon, Université de Bourgogne [✉](#)

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 17, n° 2 : *La lectrice est-elle un lecteur comme les autres ?*,
dir. Maxime Decout et Estelle Mouton-Rovira, décembre 2023

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Anne Grand d'Esnon, « La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 170-189.
doi.org/10.51777/relief18430

La lectrice-spectatrice d'*Autant en emporte le vent* face à l'érotisation de la violence sexuelle

ANNE GRAND D'ESNON, Université de Bourgogne

Résumé

Fréquemment prise comme exemple de l'érotisation du viol par le discours féministe, *Autant en emporte le vent* est en même temps une œuvre emblématique du plaisir d'immersion dans la fiction qu'elle procure à ses lectrices-spectatrices par identification au personnage de Scarlett O'Hara. À partir d'une approche empirique en réception, l'article montre que l'interprétation d'un viol dans la célèbre scène où Rhett emporte de force Scarlett dans sa chambre entre en conflit avec une lecture d'identification à l'expérience subjective de Scarlett qui en tire des affects érotiques. Ces lectrices-spectatrices, parce qu'elles sont des femmes, voient de surcroît leur appréhension du viol particulièrement scrutée, et parfois stigmatisée. La lecture critique des féministes comme la réception érotisante de la scène engagent pourtant toutes deux la relation entre la fiction et le monde réel des lectrices-spectatrices, ce qui explique que l'interprétation littérale du contenu narratif de la scène – est-ce ou non un viol ? – soit décisive.

Dans *Against Our Will*, l'un des ouvrages fondateurs du mouvement féministe contre le viol, Susan Brownmiller multiplie pour sa démonstration les références à une grande diversité de productions culturelles¹. Lorsque Brownmiller quitte l'analyse interne de ces productions culturelles et intègre la réception à son examen critique, elle fait à plusieurs reprises l'hypothèse d'expériences de réception opposées entre hommes et femmes. Ainsi, dans le chapitre qu'elle consacre à l'héroïsation du violeur, elle décrit sa propre terreur et son identification avec les victimes devant des téléfilms consacrés à Jack l'Éventreur avant d'affirmer : « I imagine this would be almost every woman's reaction. Not so for men². » L'opposition se construit ensuite contre le critique Paul D. Zimmerman auquel elle reproche d'universaliser hâtivement une expérience *masculine* de réception lorsqu'il évoque devant *Orange mécanique* une identification profonde produite par le partage d'un désir inconscient (notamment sexuel) avec Alex, ou « our own latent excitement³ » déclenchée par la scène de viol de *Frenzy*. Brownmiller lui conteste le droit de parler pour « all of us⁴ » et lui adresse le reproche suivant : « [he] forgot that there were two sexes who watched the movie, and that one sex had no role in the picture other than as victim of assault⁵ ». De cette façon, Brownmiller fait valoir un point de vue étouffé et produit par identification aux personnages féminins : celui des specta-

1. Sans restriction géographique ou historique, les références mêlent romans, récits historiques ou chansons rock, téléfilms ou cinéma d'auteur, traités ou magazines féminins spécialisés dans les témoignages fictionnels.

2. Susan Brownmiller, *Against Our Will. Men, Women, and Rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993 [1975], p. 294.

3. *Ibid.*, p. 303.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 302.

trices. Aux hommes alors l'investissement érotique dans le désir du violeur, aux femmes la terreur partagée avec les victimes.

Pourtant, dans un chapitre consacré cette fois aux représentations des victimes, le commentaire d'un passage en focalisation interne du roman *La Source de vie* d'Ayn Rand où l'héroïne jouit en pensées en se remémorant son viol dessine un tout autre tableau : Brownmiller évoque cette fois les jeunes lectrices sans expérience sexuelle qui tireront de cette lecture comme elle vingt ans auparavant des émotions érotiques et romantiques et découvriront la « grande passion » à travers ce passage qui a « échauffé [s]on sang virginal⁶ ». Dès lors que la technique narrative favorise le partage par les lectrices de l'excitation érotique du personnage féminin qui subit une violation sexuelle, plus d'expérience féminine de réception à faire valoir *contre* l'érotisation masculine fondée sur l'identification au désir de l'agresseur. Cette contradiction relative chez Brownmiller invite à explorer la question inconfortable du plaisir des interprètes à partager par identification l'expérience érotique positive d'un personnage féminin qui subit dans la fiction ce que les féministes perçoivent comme un viol⁷. Appréhension critique de l'érotisation du viol et plaisir d'immersion dans la sexualité fictionnelle par identification au personnage féminin sont-ils alors conciliables ?

C'est à partir d'*Autant en emporte le vent*, dans sa double existence littéraire et cinématographique, que je propose d'explorer ce problème. *Autant en emporte le vent* est en effet l'une des œuvres les plus emblématiques du plaisir d'immersion narrative et d'identification à l'héroïne pour ses lectrices-spectatrices⁸. Dans le même temps, *Autant en emporte le vent* est probablement l'exemple de fiction le plus souvent cité par le mouvement féministe contre le viol pour illustrer et démontrer l'ample diffusion de « mythes » sur le viol, c'est-à-dire de croyances erronées qui rendent la violence sexuelle socialement légitime. La démonstration s'appuie toujours sur la même séquence et suit un schéma relativement stable : l'enchaînement narratif de la scène où au terme d'une violente dispute Rhett Butler emporte Scarlett de force vers sa chambre et du réveil d'une Scarlett radieuse au matin, est interprété comme le reflet et l'origine d'un *message*, du mythe qui veut que les femmes désirent être violées⁹.

6. Susan Brownmiller, *Le Viol*, trad. Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976, p. 382.

7. La question est d'autant plus aiguë pour une pensée féministe de la lecture qui a souligné la rareté des possibilités d'identification pour les lectrices, avec pour contrepartie l'identification obligatoire à des personnages masculins qui se définissent par opposition au féminin. Voir Judith Fetterley, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 [1978].

8. Citons à titre d'exemple l'attachement d'Annie Ernaux au livre auquel elle doit à neuf ans « la révélation de l'amour » au point de vouloir « se réveiller dans l'être, la chair, la peau de Scarlett » pour « vivre cette vie, être cette jeune fille » (entretien sur France Inter, 16 février 1992, extrait diffusé dans l'émission « "Autant en emporte le vent"... Nouvelle traduction, nouveau souffle ? », *La Grande Table*, [France Culture](#), 11 juin 2020).

9. On le voit très bien dans l'ouvrage *Teen Rape* qui réinscrit de surcroît cette correspondance entre enchaînement narratif et message normatif dans une série culturelle bien plus large : « 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, Lucent Books, 2004, p. 27). On trouve la première trace de cet usage d'*Autant en emporte le vent* en 1975 dans un film documentaire féministe mais on peut supposer que l'exemple circulait déjà de

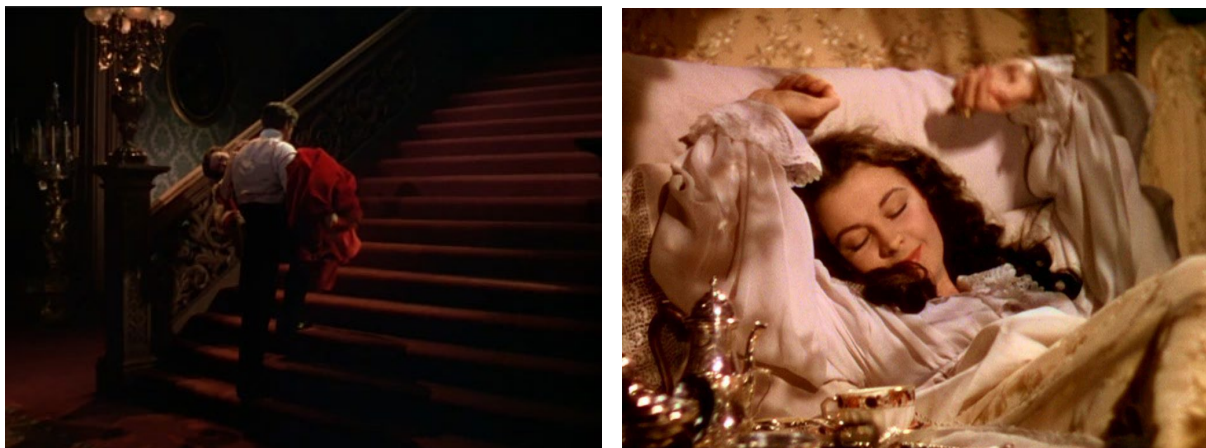


FIG. 1 et 2 : photogrammes tirés des deux scènes séparées par une ellipse dans *Autant en emporte le vent*. Victor Fleming, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures / MGM, 1939.

Si les féministes soulignent que le viol est ainsi romantisé, la problématisation de l'expérience esthétique et des affects associés à cette scène en reste là. Certes, le discours féministe travaille volontiers la question des filtres cognitifs qui expliquent la non-perception du viol, comme la perception de la scène d'*Autant en emporte le vent* en tant que « séduction amoureuse », effleurant alors parfois la question des affects de réception¹⁰. Cependant, il y a peu d'intérêt non seulement pour la singularité des stratégies textuelles du roman ou du film mais aussi pour ce que l'identification à Scarlett fait à la réception. Ramenée à la généralité d'un stéréotype narratif lui-même interprété en fausse croyance, la scène perd l'idiosyncrasie essentielle à l'expérience d'immersion dans l'histoire d'*Autant en emporte le vent*.

Je montrerai dans un premier temps à travers trois exemples (l'élaboration d'un résumé Wikipédia, les travaux de Helen Taylor et une controverse entre deux philosophes sur le féminisme) que les discours qui interprètent l'œuvre intègrent eux-mêmes un questionnement spécifique sur la réception réelle de cette scène par les lectrices-spectatrices. Dans un second temps, je m'appuierai sur l'analyse d'un corpus de discours ordinaires issus d'espaces de discussion en ligne pour montrer comment l'érotisation est un effet traversé par le genre et l'identification à Scarlett, et comment l'interprétation d'un viol entre en tension avec le plaisir d'immersion dans la fiction.

1. Quand la réception réelle questionne les interprètes et la caractérisation de la scène

L'analyse critique de la violence sexuelle dans cette scène entre-t-elle en conflit avec une lecture d'identification qui en tirerait des affects positifs, voire érotiques ? Cette première

façon informelle au sein du mouvement. Voir Margaret Lazarus et Renner Wunderlich, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975].

10. Voir par exemple le récit plein d'ironie que fait Paula Kamen d'un reVISIONNAGE du film où l'évasion fictionnelle attendue se heurte à la désillusion (*Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991, p. 13).

tension engage un désaccord récurrent sur l'interprétation de l'action¹¹ : lorsqu'elle fait l'objet d'une réception qui en investit les potentialités érotiques, cette scène est-elle vraiment interprétée comme une scène de viol ?

La caractérisation fait débat si des femmes ne voient pas la scène comme un viol

Le désaccord sur la caractérisation de cette scène du point de vue de l'action soulève à son tour le problème épistémologique et théorique de la détermination du sens du texte : qui a l'autorité pour décider de la signification de la scène ? Le débat autour de cette scène d'*Autant en emporte le vent* montre qu'un privilège est implicitement accordé aux lectrices-spectatrices dès lors que c'est la question des violences sexuelles qui est engagée, dans la continuité du point de vue étouffé des femmes – c'est-à-dire de celles qui subissent ces violences sexuelles¹² – que faisait valoir Susan Brownmiller.

La construction collaborative du résumé du film sur Wikipédia en anglais témoigne de cette hiérarchie implicite, à l'intérieur de procédures interprétatives explicites qui ne prévoient aucunement d'accorder une valeur différente au point de vue des hommes ou à celui des femmes. Au contraire, Wikipédia fait figurer parmi ses principes fondateurs la recherche de la neutralité de point de vue¹³. Or en 2014, la récurrence des interventions qui cherchent à supprimer l'expression « viol conjugal » du résumé¹⁴ suscite un échange entre deux contributrices de la page, Betty Logan et Flyer22. Dans les termes des procédures de construction du savoir sur Wikipédia, le problème est le suivant : s'il existe une controverse, l'article doit rendre compte de tous les points de vue pertinents sans prendre parti ; mais à partir de quand des positionnements antagonistes sont-ils suffisamment légitimes pour constituer entre eux une *controverse*, au point qu'il faille renoncer à trancher dans le résumé de l'œuvre¹⁵ ?

11. Dans le cas de l'exemple travaillé par Susan Brownmiller, *La Source de vie*, le mot « violée » apparaît dans le discours intérieur de l'héroïne elle-même (au style indirect libre) : l'enjeu n'est donc pas celui de la caractérisation de l'action narrative.

12. Je rends ici compte de l'analyse féministe développée dans les années 1970, qui conceptualise la violence sexuelle comme un outil de contrôle de *toutes les femmes* en tant que groupe, qu'elles en aient été ou non victimes effectivement. Cette conceptualisation insiste donc sur le statut de femme et moins sur le statut de victime, qui va gagner en importance au fil des décennies et faciliter la prise en compte des expériences d'hommes victimes de violences sexuelles.

13. Ce principe est présenté comme une obligation de rendre compte de tous les points de vue significatifs documentés sur un sujet, de façon honnête et proportionnée. Comme toutes les règles de Wikipédia, ce principe ne cesse en pratique d'être négocié par les contributeur-ice-s. Voir Sorin Adam Matei et Caius Dobrescu, « Wikipedia's "Neutral Point of View" : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, janvier 2011, p. 40-51 ; Guillaume Carbou et Gilles Sahut, « Les désaccords éditoriaux dans Wikipédia comme tensions entre régimes épistémiques », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 36, n° 2, 15 juillet 2019.

14. Le résumé est un espace particulier des articles Wikipédia où il est exceptionnellement possible de s'appuyer sur une source primaire (l'œuvre de fiction elle-même) pour *décrire* l'intrigue à condition de ne pas *l'interpréter* (« Wikipedia:Manual of Style/Writing about fiction », en.wikipedia.org, version du 24 octobre 2020).

15. L'argumentaire de Flyer22 porte aussi sur le caractère trop peu évident de l'interprétation de l'action comme viol dans le film : « I've been thinking that we probably should not include the term 'marital rape' in the Plot section, though, since the film doesn't consistently portray it as that, doesn't call it that, and it is

Pour les deux contributrices, le fait que des contributeur·rice·s de Wikipédia modifient régulièrement ce passage pour éliminer ou au contraire introduire cette interprétation ne suffit pas à établir qu'il y a un débat sérieux, même si c'en est un indice. Betty Logan fait valoir qu'aucune des sources secondaires qu'elle a utilisées pour ses contributions à l'ensemble de la page n'interprétait cette scène comme une relation consentie : elle rapporte donc la validité du consensus à l'autorité des « legitimate academic or informed sources » contre les quelques modifications discordantes de la page par des contributeur·rice·s isolé·e·s. Au contraire, Flyer22 souligne que ces mêmes sources secondaires documentent l'absence significative de consensus parmi le public de l'œuvre cette fois. Or Flyer22 donne un privilège au public *féminin*, investi implicitement d'une compétence spécifique dans l'évaluation des violences sexuelles :

I was not only referring to Wikipedia editors ; if I were, the two encounters noted above would hardly qualify as « highly debated. » I made sure to mention « there clearly are a significant portion of people, especially women, who don't or refuse to see it as rape; that section you created notes this. » To me, that is a debate as well because these women don't view it as « Yeah, that's rape. »¹⁶

Cet échange questionne ainsi la place qu'il faut accorder à la façon dont les lectrices et spectatrices lisent et interprètent cette scène. Un paradoxe se dessine : le réflexe de cette contributrice d'écouter d'abord les femmes trouve ses racines dans une pensée féministe (puis une théorie féministe de la lecture) qui pose un point de vue féminin silencieusement à la fois sur les œuvres et sur les violences sexuelles. Pourtant, il s'agit ici de faire valoir le point de vue de femmes dont la réception est en décalage avec la lecture féministe¹⁷.

Une source essentielle sur la réception : les correspondantes de Helen Taylor

Si l'on sait qu'une partie importante des lectrices-spectatrices d'*Autant en emporte le vent* ne voient pas ou refusent de voir cette scène comme un viol, c'est grâce au travail empirique fondateur de la chercheuse britannique Helen Taylor publié en 1989 dans *Scarlett's Women*. Animée par la volonté de mettre en lumière des expériences de réception plus variées que celles valorisées dans les études littéraires¹⁸, l'étude de Taylor noue à l'analyse contextuelle et interne les résultats d'une enquête par questionnaire auprès de lectrices-spectatrices de l'œuvre. Consacrant une courte section à notre scène, Helen Taylor constate qu'il y a parmi

quite a debated matter. » (« Talk:Gone with the Wind (film)/Archive 2 », en.wikipedia.org, version du 19 avril 2022). Mon analyse porte uniquement sur son dernier argument.

16. Flyer22 cite ici ses propres propos dans le fil de discussion pour rappeler précisément quels étaient ses arguments et répondre aux objections de Betty Logan (*ibid.*).
17. Les épistémologies du *standpoint* ont approfondi ce paradoxe en problématisant davantage le passage des conditions matérielles et sociales d'existence qui définissent la condition de « femme » à la construction d'un point de vue féministe.
18. Taylor motive le déplacement vers l'étude empirique par son expérience d'enseignante, marquée par le décalage entre la diversité des réceptions de ses étudiant·e·s et les modes de lecture plus restrictifs de sa propre formation littéraire d'autre part. Son travail conclut aussi une décennie d'importants travaux sur les réceptions empiriques, comme *Reading the Romance*, la célèbre étude de Janice Radway sur les lectrices de romans à l'eau de rose (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984).

ses enquêtées à la fois divergence dans l'expérience émotionnelle de la scène et divergence sur la nature de l'action narrative, mais que dominant à la fois l'érotisation et les affects positifs et une caractérisation alternative au viol¹⁹ :

The majority of my correspondents (and I agree) recognise the ambiguous nature of the encounter, and interpret it as a scene of mutually pleasurable rough sex. [...] By far the majority of the women who responded to me saw the episode as erotically exciting, emotionally stirring and profoundly memorable. Few of them referred to it as « rape »²⁰.

Tout en engageant sa propre interprétation, Taylor donne bien une place au dissensus interprétatif qu'elle problématise autour de décalages d'âge et de positionnements politiques : les femmes qui critiquent la scène sont plus jeunes et se décrivent davantage comme féministes, celles qui la trouvent très excitante ont plutôt plus de cinquante ans au moment de l'enquête. Taylor elle-même valorise une « ambiguïté » que réduirait selon elle la caractérisation de l'action narrative comme viol, et surtout explore le plus possible les potentialités interprétatives de cette scène autour de la nature de la relation des deux personnages.

Scarlett O'Hara, figure du sexuellement incorrect ou victime de la mystification du viol ?

Au tournant des années 1990, une controverse noue étroitement désaccord sur la caractérisation de l'action, affects de réception engagés par cette scène et polémique sur la légitimité du féminisme en général. La controverse trouve ses prémices en 1988 avec les premières attaques de Christina Sommers contre la présence du féminisme dans la recherche universitaire et son point d'aboutissement avec la publication de l'essai *Who Stole Feminism ?* en 1994 qui assure à Sommers une célébrité de polémiste auprès d'un large public²¹. Opposant deux spécialistes de philosophie, Christina Sommers et Marilyn Friedman, la controverse va enserrer un débat sur cette scène d'*Autant en emporte le vent* et sa réception dans une polémique plus large sur le féminisme.

Le point de départ de la controverse est un article dans lequel Sommers critique conjointement la prétention épistémologique du féminisme dans le champ des savoirs et son ambition de transformer en profondeur la société dans le champ social. Dans les deux cas, affirme Sommers, un féminisme radical (qu'elle nomme *gender feminism*) prétendrait représenter les femmes, mais mépriserait en réalité les aspirations des femmes réelles, notamment à la maternité, au mariage et à la vie de famille. C'est de manière incidente, au détour de son argumentation, que Sommers donne à cette majorité silencieuse des femmes le visage des lectrices-spectatrices d'*Autant en emporte le vent* : « One must nevertheless

19. On peut bien sûr rappeler que toute méthodologie présente ses biais de recrutement. Les correspondantes de Taylor sont d'abord caractérisées par leur attachement à *Autant en emporte le vent*, ce qui conduit Taylor à désigner le périmètre de son étude par le terme de « female fans » dans le sous-titre de l'ouvrage.

20. Taylor, *Scarlett's Women*, *op. cit.*, p. 130-133.

21. Christina Sommers, « Should the Academy Support Academic Feminism? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120 ; *Who Stole Feminism ? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.

expect that many women will continue to swoon at the sight of Rhett Butler carrying Scarlett O'Hara up the stairs to a fate undreamt of in feminist philosophy. And the nagging question is : What is to be done with such women²² ? » Si l'échange polémique entre Friedman et Sommers porte sur l'ensemble des reproches adressés au féminisme, la controverse va travailler cet exemple et lui donner de plus en plus d'ampleur au fil des réponses successives :

Before assessing Sommers's overall views, let us rescue Scarlett O'Hara. Sommers' remark that Scarlett O'Hara's rape by Rhett Butler is a fate undreamt of in feminist philosophy is... simply stunning (Note that Sommers does not use the word « rape », one of many omissions in her writings.) Even a passing knowledge of feminist philosophy reveals that rape is hardly undreamt of in it. Rape, of course, is not a dream ; it is a nightmare. Any form of sexual aggression can involve coercion, intimidation, degradation, physical abuse, battering, and, in extreme cases, death.

The reality of rape is rendered invisible by the many novels and films, such as *Gone with the Wind*, which romanticize and mystify it. They portray the rapist as a handsome man whose domination is pleasurable in bed, and portray women as happy to have their own sexual choices and refusals crushed by such men. In a culture in which these sorts of portrayals are routine, it is no surprise that this scene arouses the sexual desire of some women. However, the name of Richard Speck, to take one example, can remind us that real rape is not the pleasurable fantasy intimated in *Gone with the Wind*. To put the point graphically : would « many women » still swoon over Butler's rape of O'Hara if they knew that he urinated on her? When you're the victim of rape, you don't have much choice over what goes on²³.

Le premier geste de Friedman face aux propos de Sommers est de requalifier la scène : ce que Sommers évite de nommer, nous dit Friedman, est un viol. Une fois cette requalification effectuée, elle peut dans un deuxième temps opposer à la valeur positive et fantasmatique que Sommers assigne à la scène, la violence du viol dans la réalité, suivant en cela ce que dit le féminisme sur le viol. Dans un troisième temps, Friedman réinscrit *Autant en emporte le vent* dans une série plus large de productions culturelles qui érotisent ou idéalisent la coercition sexuelle. Elle mobilise alors pour cela un cadre interprétatif récurrent du discours féministe sur le viol, ce qui lui permet dans un dernier temps de rendre *explicables* les émotions de réception de ces « nombreuses femmes » dans un contexte où la « réalité » du viol est voilée.

L'argumentation de Friedman jusque-là assez attendue prend un tour plus surprenant par l'expérience de pensée qu'elle construit à partir de la scène fictionnelle d'*Autant en emporte le vent*. En fait, il s'agit pour Friedman de mettre la réception érotisante à l'épreuve de ce qui constitue pour elle le cœur de la définition du viol : l'absence de maîtrise de ce qui survient dans l'interaction sexuelle. Elle soumet à l'examen dans l'ellipse, dans l'indétermination du récit, des virtualités dysphoriques précises : ici l'urophilie, une pratique précise difficile à intégrer dans le script sexuel majoritaire et largement perçue comme dégradante. Par cette suggestion peu orthodoxe du point de vue des procédures interprétatives des études littéraires, Friedman souligne implicitement la contradiction analytique du fantasme

22. Christina Sommers, « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, 11 octobre 1989.

23. Marilyn Friedman, « "They Lived Happily Ever After" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 57-58.

de viol (vouloir une interaction dans laquelle ce qu'on veut ne compte pas). Puisque la réception dont il est question repose sur l'immersion dans la fiction, Friedman peut opposer à un plaisir conditionné par l'indétermination du contenu narratif que la lectrice-spectatrice peut déterminer comme elle veut par l'imagination, le rappel qu'au niveau intradiégétique cette détermination est bien extérieure. Pour reformuler l'argument de Friedman, la lectrice-spectatrice peut imaginer tout ce qui lui fait plaisir en s'identifiant à Scarlett O'Hara, mais il ne faut pas oublier que le type d'interaction dont il est question implique que ce soit Rhett Butler qui décide.

Parce que le texte initial de Sommers met en série avec des désirs sociaux réels (comme la maternité ou le mariage) une émotion de réception produite par l'interaction fictionnelle des personnages, Friedman étoffe la fiction pour questionner la réalité du désir d'actualisation que la réception érotisante signifierait. Tout l'échange polémique a en effet la spécificité de ne jamais refermer la fiction sur elle-même, comme un simple espace d'expérimentation cathartique à l'écart de l'espace social et de ses normes : le *monde* est pleinement engagé dans les deux argumentaires.

Dans le troisième texte de cette controverse, Sommers rebondit précisément sur la requalification pour la réfuter. Pour elle, il est aberrant de parler de viol à propos de cette scène :

For I must confess : just as I am unable to see that most women under patriarchy are being prostituted, so too do I fail to see what is so evident to Friedman – that Scarlett was raped. Friedman *knows* Scarlett was raped, degraded, terrorized. (She actually compares Rhett Butler to the mass murderer/rapist Richard Speck.) So, once again, we have the gender feminist view that women are complicitously cooperating in their own degradation. Some of you might find Friedman's perverse insistence on rape simply stunning. Well I too find it perverse but I am not stunned. I read quite a lot of what the gender feminists write. And I have learned that they almost always interpret a text in a way that puts the most humiliating construction on women's experiences with men. The gender feminist « subtext » of almost everything written about men and women in the patriarchy is rape, prostitution, debasement of one kind or another. For my part, I find such subtexts uniformly tiresome. But also I find them offensive²⁴.

Sommers avance ici que les propos de Friedman sur *Autant en emporte le vent* sont emblématiques de ce que font les féministes comme interprètes, à la fois comme lectrices de textes et comme interprètes du monde social : Sommers construit ainsi une analogie entre cette interprétation d'une scène fictionnelle comme viol par une lectrice féministe, et la lecture de certaines pratiques sociales dans la continuité de la prostitution dans le discours féministe. De plus, la lecture de Friedman s'inscrit pour Sommers dans un ensemble plus large d'interprétation critique féministe des *textes* qui cette fois repose sur l'identification d'un *sous-texte* humiliant pour les femmes. On peut comprendre cette opposition entre texte et sous-texte comme un reproche de surinterprétation, qui dans tous les cas nie à l'interprétation du viol toute prétention littérale. Par ailleurs, pour réfuter la caractérisation de la scène comme viol

24. Christina Sommers, « Do These Feminists Like Women ? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 66-74.

dans cette réponse et la requalifier comme du *rough sex* où le plaisir est partagé, Sommers renvoie aux constats empiriques de Helen Taylor sur la lecture majoritaire de cette scène, plutôt que de construire elle-même une lecture interne de la scène. L'argument par la réception est cohérent avec la ligne critique de Sommers : l'étude de Taylor lui permet de poursuivre la construction d'une majorité silencieuse des femmes de bon sens contre les excès interprétatifs d'un féminisme plus radical.

Dans une nouvelle réponse qui constitue le quatrième temps de la controverse, Friedman doit à la fois défendre sa propre qualification de la scène et répondre à l'argument de la réception empirique majoritaire. Sa démonstration, cette fois très longue, suspend pour la première fois l'indistinction entre le film et le roman pour marquer un retour vers la référence au roman comme texte original : « Instead of mystifying the readers of this essay with abstract references to it, I shall quote some of it at length after noting some of the relevant background narrative²⁵ ». Étonnamment, l'argumentation de Helen Taylor pour défendre la thèse opposée s'appuyait exactement sur le même *ethos* de lectrice de près : « It is possible to interpret the scene as rape if you do not read the novel too closely²⁶ ». Friedman cite plus particulièrement le paragraphe qui conclut la scène et précède l'ellipse, mais sans reproduire la dernière phrase :

Il la souleva dans ses bras et s'engagea dans l'escalier. Scarlett avait la tête écrasée contre son torse et elle entendait les lourds battements de son cœur sous ses oreilles. Il lui faisait mal et elle cria, d'une voix étouffée, effrayée. Il montait l'escalier dans l'obscurité totale, le montait, le montait, et elle était folle de peur. C'était un étranger, un désaxé et elle se trouvait dans une profonde obscurité qu'elle ne connaissait pas, plus profonde que la mort. Il était comme la mort, l'emportant dans ses bras qui lui faisaient mal. Elle hurla, se raidit contre lui, et il s'arrêta brusquement sur le palier et, la retournant d'un coup dans ses bras, il se pencha et l'embrassa si sauvagement et si complètement que tout s'effaça dans son esprit en dehors des ténèbres dans lesquelles elle sombrait et des lèvres sur les siennes. Il tremblait, comme s'il se tenait face à un vent violent, et ses lèvres, allant de sa bouche vers là où le peignoir avait glissé de son corps, trouvèrent sa chair douce. Il murmurait des mots qu'elle n'arrivait pas à entendre, ses lèvres éveillaient des sensations qu'elle n'avait jamais ressenties auparavant. Elle était l'obscurité et il était l'obscurité et rien n'avait jamais existé avant ce moment-là, seule l'obscurité et ses lèvres sur les siennes. Tout à coup, un frisson sauvage la parcourut comme jamais elle n'en avait connu jusqu'alors : de joie, de peur, de folie, d'excitation, d'abandon devant des bras trop forts pour elle, des lèvres trop pressantes, un destin qui allait trop vite. Pour la première fois de sa vie elle avait rencontré quelqu'un, quelque chose de plus fort qu'elle, quelqu'un qu'elle ne pourrait ni tyranniser ni briser, quelqu'un qui la tyrannisait et la brisait. *Sans comprendre comment, ses bras furent autour de son cou et ses lèvres tremblantes sous les siennes, et ils montaient, ils montaient à nouveau dans l'obscurité, une obscurité douce et tournoyante et enveloppante*²⁷.

L'analyse linéaire de la scène (enrichie d'une contextualisation narrative) se double d'un examen conceptuel construit autour de deux définitions possibles du viol, l'une étroite, l'autre

25. Marilyn Friedman, « Does Sommers Like Women? More On Liberalism, Gender Hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 75-90.

26. Taylor, *Scarlett's women*, *op. cit.*, p. 132.

27. Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent*, trad. Josette Chicheportiche, Paris, Gallmeister, 2020, vol. 2, p. 586-587 (je souligne).

plus large. Friedman se contente de montrer que la caractérisation en vertu d'une définition étroite n'est pas déraisonnable, « *perverse* », si l'on estime que l'excitation de Scarlett au milieu de la scène – puisque, souligne Friedman, « the text makes this fact quite clear » – ne la rend pas pour autant consentante (*willing*). Elle affirme qu'une définition plus large du viol comme contact sexuel « *initiated forcibly or against the will of the recipient* », qu'elle renomme « domination sexuelle », s'applique en revanche indiscutablement à la scène. Friedman peut ainsi réaffirmer l'analyse féministe traditionnelle de cette scène en lui donnant davantage de densité narrative, mais en mettant le concept de viol au sens strict en retrait :

Butler, a man of overpowering physical strength, carries O'Hara up the stairs forcibly, he crushes her head against his chest, he hurts her, he stifles her against him, he is like death, she screams, she is wild with fear, he kisses her savagely, bruisingly, he bullies and *breaks* her. What is one to think? Can anyone seriously doubt that this scene is one of sexual domination? Yes, O'Hara becomes aroused by the encounter. That is precisely what some feminist theorists have objected to: she becomes aroused by being sexually dominated²⁸.

Que faut-il faire alors des lectures des enquêtées de Helen Taylor? Friedman répond à cette question : « I disagree with fan understanding of the sex scene for reasons based on the narrative itself [...] If I am right about my interpretation, this would not be the first "error" that fans of the book have committed²⁹. » La spécialiste de philosophie soutient ici une détermination du sens par le texte, bien qu'elle ait travaillé en parallèle les désaccords possibles sur les définitions du viol maniées pour l'interpréter. En somme, Friedman juge que ces femmes se trompent et que cela arrive de se tromper. Cependant, elle souligne aussi que l'interprétation majoritaire n'est précisément pas unanime parmi les enquêtées de Taylor et elle se réjouit que de plus jeunes lectrices-spectatrices aient une vision différente de la scène : c'est pour elle le signe que les désirs des femmes sont en train de changer, d'autant que l'identification de ces lectrices à Scarlett dans le roman vient d'abord de leur admiration pour une héroïne rebelle qui échappe aux normes de genre de son milieu social. Dans la perspective féministe de Friedman, l'évolution de la réception de la scène de l'escalier est souhaitable et l'étude de Taylor en donne des signes encourageants.

Cette longue analyse donne là encore matière à réponse dans le cinquième et dernier texte de cette controverse. Tout d'abord, Sommers estime que Friedman se retrouve dans une contradiction en affirmant elle-même la thèse machiste que récuse le discours féministe puisqu'elle avancerait simultanément « the idea that what happened to Scarlett was a form of rape and that Scarlett "liked it" and that the women who read about it are vicariously and pleasurably excited by it all³⁰ ». À nouveau, la réception est conçue selon un glissement des affects intradiégétiques de Scarlett aux affects extradiégétiques des lectrices-spectatrices à partir du moment où il y a expérience érotique par procuration, c'est-à-dire vécue par le biais de l'identification à Scarlett. Ce glissement était déjà présent implicitement dès le premier

28. Friedman, « Does Sommers Like Women? », art. cit., p. 86.

29. *Ibid.*, p. 89.

30. Christina Sommers, « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, 1991, p. 14.

texte, où les affects de lecture face à la situation fictionnelle et les désirs engageant des situations sociales réelles étaient mis sur le même plan. De plus, la valorisation d'une évolution de la réception dans le texte de Friedman devient là encore emblématique selon Sommers d'une prétention illibérale et totalitaire à contraindre et rééduquer les désirs pour les rendre sexuellement corrects, prétention qu'elle attribue au *gender feminism*. Cette critique permet à Sommers de se revendiquer d'un féminisme libéral qui se refuse à « manage the dreams, yearnings and passions of any segment of the public³¹ ».

Christina Sommers ne répond jamais à l'argumentation interne de Friedman. Pourtant, on voit à quel point la caractérisation de la scène constitue la charnière de la controverse et de ses positionnements respectifs : Sommers ne présente pas sa défense du sexuellement incorrect comme une défense du droit à désirer ou prendre plaisir au viol, qu'il soit fictionnel ou réel, et la réception d'*Autant en emporte le vent* révèle un désir érotique légitime dont l'actualisation ne poserait pas problème. À l'inverse, voir la scène comme un viol conduit Friedman à porter un regard critique sur son érotisation dans le récit (comme mystification de ce qu'est réellement le viol) et dans la réception, dans la mesure où cela crée pour elle les conditions d'existence de la violence sexuelle réelle. Pour le dire autrement, Friedman et Sommers pensent toutes deux que le viol est inacceptable, mais sont en désaccord sur ce qui constitue un viol, donc sur ce qui constitue un comportement sexuel inacceptable. En revanche, elles partagent une conception de la fiction et de la réception où le monde réel est pleinement engagé. Aucune des deux autrices ne fait de la fiction un lieu d'expérimentation cathartique ou un domaine autonome doté de ses propres normes. Cela explique l'impossibilité de dissocier la caractérisation narrative et les affects de réception liés à l'érotisation : il n'est jamais question dans cet échange de défendre le droit des femmes à prendre plaisir *au viol* dans un espace fictionnel protégé et bien séparé de la réalité sociale³².

2. Discours en ligne de lectrices-spectatrices : genre, identification et négociation conductive de l'interprétation

L'étude de Helen Taylor à la fin des années 1980 constitue une première contribution essentielle pour comprendre la réception de cette scène par des lectrices-spectatrices réelles. Son questionnaire, cependant, ne comporte aucune question portant explicitement sur l'interprétation de cette scène mais des questions ouvertes sur les souvenirs associés à l'œuvre, qui ont conduit ses correspondantes à évoquer la scène. L'absence d'accès direct aux données recueillies ne permet pas un retraitement à partir de nouvelles interrogations. Surtout, la dimension dialogique des réponses est difficile à évaluer : les réponses des lectrices-spectatrices sont produites isolément et dans une interaction asynchrone limitée. Construire de nouvelles données autour de la scène de l'escalier permet donc à la fois d'actualiser dans

31. *Ibid.*, p. 16.

32. Taylor dans son ouvrage insiste au contraire sur la différence entre l'expérience par procuration grâce à la fiction et l'expérience réelle de la violence : « A vicarious enjoyment of Rhett's violent passion [...] is no indication that a reader-viewer condones male violence, or indeed secretly wishes to be treated in such a way in order to achieve her own sexual fulfilment » (*Scarlett's Women, op. cit.*, p. 137).

une certaine mesure l'enquête, de répondre à de nouvelles questions théoriques sur son interprétation et d'en étudier la dimension coductive en privilégiant des discours produits dans des espaces publics numériques qui favorisent les interactions entre interprètes. Élaborée par Wayne Booth, la notion de coduction permet d'envisager l'interprétation comme un processus intersubjectif, qui n'est ni affaire de déduction ou d'induction, ni simplement subjectif : « we do not first come to know our judgment and then offer our proofs; we change our knowledge as we encounter, in the response of the readers to our claims, further evidence³³. »

Pour cela, j'ai réuni un corpus de commentaires YouTube associé à un extrait vidéo isolé du film, ainsi qu'un corpus de fils de discussion relatifs au roman sur le réseau social de lecteur-ric-e-s Goodreads, engageant à chaque fois un débat sur notre scène³⁴. Cette méthodologie présente cependant des limites importantes : les discours de réception ne peuvent être contextualisés qu'à partir de l'environnement numérique et des interactions entre internautes. Le genre des interlocuteur-ric-e-s est une donnée que l'on peut fréquemment construire à partir de leur identité numérique mais qui reste aussi souvent indéterminée³⁵. Je retiens donc ici les données qui construisent « du genre », principalement dans le but de distinguer les lecteurs et/ou spectateurs des lectrices et/ou spectatrices.

Fantasmer sur Rhet Butler : enjeux de genre et paradoxe

Contrairement au corpus Goodreads qui est presque exclusivement féminin (et porte sur le roman), le corpus YouTube associé à un extrait de la scène du film fait apparaître un environnement mixte. Comment les discours de réception engagent-ils alors le genre des spectateur-ric-e-s ?

Favorable aux expressions affectives lapidaires face à la scène, le corpus YouTube présente un grand nombre d'expressions positives, qu'il convient cependant de distinguer et qui n'engagent pas le genre de la même façon. Tout d'abord, la scène fait l'objet d'un ensemble plutôt mixte de commentaires amusés ou légèrement graveleux, comme « well,

33. Booth élabore le concept afin de penser le rapport éthique aux œuvres et leur évaluation. J'en fais donc un usage plus étendu (*The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 76).

34. Les commentaires sur la plateforme YouTube, produits entre 2010 et 2022, ont été exportés sous la forme d'un tableau de données à partir de la page « Gone with the Wind-Rhett carrying Scarlett up stairs.avi », www.youtube.com, 24 février 2010. Les fils de discussion sur Goodreads ont fait l'objet d'une sauvegarde au format HTML. Pour cet article, les données étudiées sont issues des fils suivants : « Abusive Relationship », goodreads.com, 25 octobre 2012 (commentaires de 2012 à 2015), « Did Rhett rape Scarlett ? », goodreads.com, 2 septembre 2021 (commentaires de 2021 à 2023), « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually ? », goodreads.com, 25 juillet 2012 (section de la discussion en 2014). Je présenterai les données en dissimulant par des astérisques tout élément du pseudonyme numérique qui risquerait d'identifier trop précisément les locuteur-ric-e-s, en conservant cependant les prénoms.

35. Cela suppose de considérer pleinement le genre comme une présentation de soi qui fait l'objet d'une interprétation par autrui. En dehors des moments où un-e internaute indique explicitement qu'il ou elle est un homme ou une femme, le pseudonyme numérique, sous ses multiples formes, construit souvent un genre par l'emploi soit d'un prénom féminin ou masculin, soit d'un titre de civilité intégré au pseudonyme.

someone had a good night » (Herr Dávid) ou « That is one satisfied woman, I must say » (Cheryl W*). En revanche, lorsque les commentaires expriment des affects érotiques ou romantiques, aucun n'est clairement attribuable à un homme. Il s'agit alors de dire de façon lapidaire combien Rhett Butler / Clark Gable est attirant et viril, ou bien combien la scène est érotique ou romantique : « THIS SCENE SINGLE HANDEDLY MADE ME FALL IN LOVE WITH RHETT BUTLER AND GWTW » (Lidia M*), « *Faints* » (Kendra De V*), « This is one of the hottest scenes ever put on film » (Barbara W*), « i love this scence its so romatic in a strange way cause you can see how much it hurts rhett loves another man. Rhett just wants scarlett to want him and love him » (Elizabeth C*).

Un ensemble transversal de commentaires commente la scène en imaginant une forme d'actualisation par identification avec l'un des personnages. Si le genre des interprètes n'est pas toujours déterminé, ces projections ou transpositions ne se font pas de manière aléatoire : Maheetha B* se projette dans la position de Scarlett : « I want a man like Rhett Butler to carry me up the stairs ». L'interprète dont l'identité numérique n'est pas explicitement genrée, qui se projette dans le rôle de Rhett (plaçant sa femme dans le rôle de Scarlett), dit en plaisantant « Next time me and my wife get into a fight (we don't very often, we actually get along) I'm going to carry her to bed like that. 😊 » (A.W. S*) et se voit alors qualifié de « Very good man! 👍👉❤️ » (M L). De même, l'interprète qui se projette dans la position de Scarlett et affirme « If a man carried me up the stairs like that after we fought and laid into me with such passion, I wouldn't be smiling, I'd be begging for more... » (The Catholic Corner) reçoit la réponse approbatrice « You go girl » (Andrew F*). Lorsque la projection dans l'interaction déroge à l'alignement supposé, le locuteur le souligne : « I'm a man, at least insofar that I have a penis, but even I would let Clark Gable carry me up the stairs » (MadsA*1). Dans tous les cas, jamais les rôles de genre ne sont *inversés* dans ces projections : par son comportement sexuel dans cette scène, Rhett Butler incarne un modèle de virilité dans lequel une projection féminine ne semble pas possible ouvertement³⁶ ; les commentaires mettent aussi en évidence que ce qui est désiré, romantisé ou érotisé, et c'est d'abord l'intensité du désir et de la passion de Rhett que ses actions dans cette scène permettent aux interprètes d'inférer – et non la terreur de Scarlett.

Cependant, la projection érotisée dans la scène sexuelle n'efface pas la dimension éminemment paradoxale, qui resurgit dans plusieurs commentaires : *vouloir* une situation dans laquelle on est contraint-e sexuellement, donc contre son gré. L'échange entre regulators88 (qui dit dans un autre commentaire se prénommer Scarlett) et needles1987 témoigne de ce paradoxe : « I wish that I could've been Vivien Leigh in that scene. To go upstairs and have Rhett (Clark Gable really) "rape" me ! He knew how to satisfy Scarlett ». needles1987 lui répond : « If you wanted it to happen, then it wouldn't be rape ». regulators88 précise alors : « Which is why I put rape in quotations. I wouldn't think it to be rape ! – If you ever read the book you would understand that both Rhett and Scarlett wanted that to happen. Hence the way Scarlett acts the morning after ! » On voit que l'action désirée ici est

36. Cela n'exclut pas en revanche qu'une projection dans le rôle de Scarlett désirant Rhett se formule dans des termes plus actifs, voire agressifs, comme butterbeanby95 qui « would of rip da clothes off his sexy ass ».

bien qualifiée de viol, et que c'est précisément le fait qu'elle soit souhaitée qui disqualifie dans le même temps le terme. La projection est maximale et engage à la fois le désir de la spectatrice et celui de Scarlett : le renvoi au roman permet à la lectrice-spectatrice d'avancer que le paradoxe est le même pour la scène projetée et pour la scène interprétée – celle qui subit le « viol » veut en fait que cela arrive.

La deuxième projection engage non plus un scénario imaginaire avec l'acteur ou le personnage d'*Autant en emporte le vent* mais une norme extra-littéraire de comportement masculin : on passe d'un « je voudrais être à la place de Scarlett » fantasmatique à un « je voudrais que les hommes se comportent comme Rhett » normatif, de l'immersion à l'application³⁷. Le paradoxe, pourtant, est le même : « That was so sexy, I wish men would behave like a man nowadays, not if we didn't want this, but come on who wouldn't want that ! » (zuzu's petals[§]). À nouveau, Rhett incarne à lui seul le comportement viril par excellence mais le paradoxe de la contrainte se résout cette fois dans la mesure où cette virilité serait pour zuzu's petals[§] universellement désirable pour les femmes (et pas seulement désiré par Scarlett ou la lectrice-spectatrice)³⁸.

Or les expressions érotiques *féminines* qui parsèment les commentaires font aussi l'objet d'un stigma particulier dans les interactions : « So many women in the comments turned on by marital rape. Yikes » (sortilegus). La disqualification du terme « viol » fait l'objet d'un commentaire similaire et situé : « I'm a dude, and all the chicks on here saying Rhett forcing Scarlett to have sex with him against her will doesn't count as rape is why I have a hard time respecting the general population of women » (www9311). Le genre s'exprime donc aussi dans la coduction comme une attente supérieure d'identification et de sensibilité à la violence sexuelle vis-à-vis des spectatrices³⁹.

37. Ce sont les deux modalités de la lecture référentielle distinguées par Marie-Jeanne Zenetti dans ce même dossier (« Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante », *Revue – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 143-156).

38. La célébration de la masculinité de Rhett Butler est partagée par des spectatrices et des spectateurs, mais elle n'entraîne pas le même positionnement : zuzu's petals[§] désire de vrais hommes pour elle, alors que d'autres commentaires envisagent la dimension normative de la scène dans la mesure où Rhett renvoie à un modèle général auquel se conformer pour performer leur masculinité, ce qui ne se formule pas en termes de désir mais de norme ou de vérité générale. Il est significatif que la seule projection imaginaire claire dans le rôle de Rhett (celle d'A.W. S* citée plus haut) se formule de façon distanciée et avec humour. Le miroir entre l'interprétation narrative et la vérité générale est au contraire explicite dans le commentaire de Tyson TNT J* : « Rhett was a true alpha male. Women don't like weak submissive men who lets the woman control everything. She was giving him a challenge but definitely was turned on by him. ». L'application à une communauté masculine est encore plus nette dans le commentaire de SRT8Driver (dont le pseudonyme connote la masculinité) : « even as a little kid watching this I saw the difference in what a 'take charge' man does.. Scarelt was a dizzy little cock-tease, Rett was having none of it – and thats' how you do it, Ashley was as beta-male as it got, he'd never take charge like Butler and set Scarlet straight... ». D'une façon plus large, les commentaires qui renvoient à des cadres interprétatifs masculinistes (les femmes sont attirées par des hommes dominants, parfois avec explication psycho-évolutionniste) ou qui réfutent la possibilité du viol conjugal par une conception du mariage fondée sur le devoir conjugal et le consentement sexuel féminin irrévocable, émanent *systématiquement* d'internautes identifiés par un prénom masculin.

39. À ce dernier commentaire, Semaphore répond que cette position interprétative concerne aussi beaucoup d'hommes qui « ne comprennent pas que forcer quelqu'un à coucher avec vous, c'est un viol ».

Lire à travers *Scarlett* ou lire un viol : faut-il choisir ?

Le désaccord interprétatif sur la caractérisation de la scène d'*Autant en emporte le vent* n'oppose pas d'un côté lecteurs-spectateurs, de l'autre lectrices-spectatrices. Pourtant, on peut faire l'hypothèse que l'interprétation d'un viol soulève des difficultés spécifiques pour des interprètes qui d'une part pratiquent une immersion forte dans le récit d'*Autant en emporte le vent*, d'autre part construisent des affects de réception – notamment romantiques et érotiques – structurés par l'identification au personnage principal féminin. Si ces traits de réception sont effectivement d'abord ceux des femmes dans le cas de cette œuvre-là dont elles sont le public privilégié⁴⁰, alors on peut problématiser ainsi la réception de la lectrice-spectatrice : si l'expérience vécue par identification à *Scarlett* est centrale pour les lectrices-spectatrices, alors percevoir ou non la scène comme un viol n'est pas neutre pour l'expérience de réception.

Renvoyer à l'intériorité de *Scarlett* dans le roman : point de vue et identification

Dans les débats sur la caractérisation de la scène, le renvoi fréquent au roman dont le texte favorise une construction beaucoup plus dense de l'intériorité de *Scarlett* pourrait corroborer cette hypothèse. Certes, les lectrices ne sont pas les seules à renvoyer au roman comme preuve ou explication. Ainsi, dans le corpus YouTube, Russell H, lecteur d'une version abrégée du roman, est l'auteur de soixante-six interventions et répond à un grand nombre des commentaires qualifiant la scène de viol en demandant (une quinzaine de fois) pourquoi *Scarlett* est toute contente et sourit le lendemain ou en invitant (sept fois) à lire le livre. Un autre internaute renvoie également au livre avec une interprétation opposée : « This scene was very rape-ish in the book. I felt super uncomfortable reading it » (Hamdi Ali H*).

Cependant, les commentaires qui proposent une paraphrase plus dense de la scène dans le roman proviennent de lectrices ainsi que de deux internautes dont le genre reste indéterminé. Le roman garde probablement sa valeur de « texte original » mais il est surtout convoqué pour sa densité expérientielle :

in the book it said that he kissed her so lovely and it made her want him as much as he wanted her.
(Rouaa M)

In the book it is beautifully explained was scared at first and she struggled but he kissed her with such passion that the world around her disappeared [*sic*] and she wanted him as badly as he wanted her. And since it is quite difficult to show her emotions and thoughts in the movie, they showed it with her happiness the morning after. Anyone who says it is abuse or rape clearly wasn't paying much attention to the storyline of the movie and sure as hell never read the book. It was actually an incredibly passionate scene in both the book and the movie – this was the moment *Scarlett* stopped daydreaming about Ashley. (Nevena G*)

40. Il ne s'agit pas de dire que l'immersion et la réponse affective sont des traits de lecture par définition féminins, mais de poser que ce roman, par ses caractéristiques narratives, génériques et son inscription dans le champ littéraire, favorise ce type de réception chez les femmes plutôt que chez les hommes.

Ces lectrices-spectatrices insistent sur la passion qui se dégage du roman, que celle-ci peine ou non à se transmettre de façon univoque à la mise en scène du film, sur l'intensité du baiser comme charnière et sur le désir de Scarlett. Au contraire, lorsque Paul A* défend l'interprétation comme viol en renvoyant au roman, c'est en passant rapidement sur les sentiments de Scarlett (il répond à Russell H dont l'objection est le sourire de Scarlett) et en se déplaçant immédiatement vers le point de vue de Rhett, ses décisions éthiques, et ses implications par application au monde extra-littéraire :

Because she thought it was great and was happy about it, it's given in the book where we know more about her thoughts. – However, Rhett didn't know that. If he does that to another woman who doesn't realize she wants to have sex with him halfway through the act everyone who hears about it would agree that it's rape. For good reason. – My point is that no man should ever do what Rhett did during there. Nobody can read minds, if she says no and struggles to get away from you don't start kissing her, carry her to bed, and then have sex with her.

Le lecteur-spectateur ici se pense et interpelle autrui comme sujet éthique implicitement masculin dans une interaction sexuelle avec une femme, depuis la position de Rhett, de ses perceptions et de ses décisions. Dans la problématique qu'il formule, qui touche aux implications extra-littéraires et normatives de la scène, le point de vue et donc l'excitation érotique de Scarlett relèvent de l'accident, alors qu'elle était le point d'intérêt des résumés précédents. Le geste d'identification est donc totalement différent⁴¹.

Une expérience d'immersion en tension

Les lectrices-spectatrices qui débattent sur la caractérisation de la scène sont en fait confrontées à une tension interprétative dont la mise est à la fois l'immersion dans un monde narratif cohérent et vraisemblable d'une part et la définition extra-littéraire du viol d'autre part. La séquence narrative permet d'envisager successivement ce que *fait* Rhett, et ce que *ressent* finalement Scarlett, juste avant et après l'ellipse. Or cette séquence ne répond pas entièrement à la représentation extra-littéraire du viol : « I doubt Scarlet would have woken up happy and smiling had it really been a sexual assault⁴² ». À plusieurs reprises, le raisonnement des lectrices-spectatrices est le suivant : le viol est défini par l'expérience traumatique d'être violée ; or la réaction de Scarlett est euphorique, donc dire que c'est un viol revient à dire

41. On retrouve le même type d'appropriation située du débat de caractérisation dans le fil de discussion « Abusive Relationship » où l'un des rares lecteurs, Michael, intervient à deux reprises : tout d'abord en approuvant le commentaire initial et en déplorant l'attitude générale des lectrices vis-à-vis de Rhett alors que son comportement pourrait être qualifié de harcèlement voire de viol, puis en réagissant à la caractérisation alternative de la scène comme « angry sex ». Il s'interroge alors sur le risque que la différence entre un viol et ce type d'interaction sexuelle ne dépende que d'une décision rétrospective : « How would the man actually know, until way too late ? He wouldn't, would he ? It could be labeled anything, making him either a hero like Rhett – or, as with today, a rapist and destroying his life. » Le commentaire est ici plus inquiet d'un potentiel arbitraire féminin par contraste avec le progressisme affirmé de Tom A*, mais relève de la même projection dans la position de Rhett.

42. Teresa, fil de discussion « Abusive Relationship », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

quelque chose de scandaleux sur le viol en général si cette scène doit rester vraisemblable⁴³. À l'inverse, conclure à partir de la réaction de Scarlett, c'est risquer la norme « non c'est non » comme fondement de la définition de viol, comme en témoigne l'hésitation de cette lectrice qui oscille entre le début et la fin de la séquence, entre les actions de Rhett qui répondent à cette définition et le point de vue de Scarlett sur son expérience :

I took a look at the text itself. If not wanting to take NO for an answer, is rape (which of course it is) ... then yes, it started out as rape. But if you read on, there is joy, thrill, excitement and passion, rapture and ecstasy on Scarlett's side as well. There is talk of being used, brutally during the wild mad night but also of her glorying in it. So, is it rape or conquest? Having kissed and made up in my life but never in the midst of a fight or argument myself, I cannot decide. I prefer to take the characters' word for it and say « no »⁴⁴.

Au contraire, l'analyse féministe peut aisément donner une cohérence à cette discordance en la désignant comme une (fausse) croyance idéologique. Mais dire que ce récit est *faux*, c'est risquer la vraisemblance et l'illusion référentielle, conditions de l'immersion dans le monde fictionnel, d'autant plus que c'est l'expérience de Scarlett qui est alors disqualifiée – or le récit construit l'immersion autour de son point de vue pour la lectrice-spectatrice.

On a donc une tension entre l'interprétation féministe qui réfléchit aux conséquences politiques des représentations en termes de normes de comportement, et son coût pour l'expérience affective et esthétique de réception. C'est ce dont témoignent de façon saisissante les commentaires d'une spectatrice, Erin W :

Well I must admit I'd much rather see the scene that way. It would make it a great deal less maddening to watch. – I'll watch – a few more times and try to fit it into my head that way as opposed to my initial assessment and hopefully feel much more at ease watching the film from now on.

That's the way I'll try to look at it, but I still think it's slightly iffy territory to illustrate that just carrying a woman off to have your way with her despite her protesting is okay because she'll be receptive to it in the end. – In this case, that might have been true, but it's still a dangerous portrayal of a situation that could have easily become marital rape had she continued to protest as it looks as if he would have carried on regardless⁴⁵.

On voit ici que la dimension lacunaire du texte et l'ellipse en particulier laissent un espace de négociation de cette tension en imaginant comme un scénario *vraisemblable* qu'après le moment d'agression initial, Scarlett devienne pleinement consentante. La coduction sou-

43. On retrouve l'argument final de Christina Sommers déjà mentionné. Ce raisonnement explique certainement dans les échanges entre lectrices-spectatrices l'indignation spécifique contre l'interprétation de la scène comme viol *au nom des victimes de violences sexuelles* dont l'expérience n'a précisément rien à voir avec celle de Scarlett : « There was no rape in this movie this scene is most certainly not rape and to insinuate that is actually insulting and insensitive to actual rape victims. This was an unconventional expression of love. NOT RAPE » (Krystal B*).

44. Yvette, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

45. Les données sont ici lacunaires : Erin W échange très probablement avec un-e interlocuteur-riche dont les réponses ont été supprimées.

tient ici un travail cognitif et émotionnel destiné à produire une expérience de réception plus satisfaisante.

Conserver ce qui fait sens pour *Autant en emporte le vent* : cinq lectures

Les lectrices-spectatrices ne doivent pas seulement donner un sens à cette scène isolément mais de surcroît *faire sens* de cette scène avec l'histoire d'*Autant en emporte le vent* dans son ensemble, non seulement en termes de cohérence narrative mais aussi de cohérence générique et esthétique. En guise de conclusion de l'analyse, je voudrais donc approcher cette dernière question en confrontant les interprétations qu'élaborent cinq lectrices sur Goodreads.

Meghan et Carrie partagent la même position sur la caractérisation : il ne s'agit pas d'un viol. Leur position donne en même temps sens à la scène à l'intérieur de l'horizon d'attente de la *romance*. Meghan souligne le moment de révélation que constitue la scène pour Scarlett, qui prend conscience à la fois de l'amour et de la force de Rhett grâce à son agressivité sexuelle :

There wasn't anything in the text to indicate that Scarlett was not a willing participant in the act what was described in the little that was written about she enjoyed herself (nobody on this thread has ever had angry sex?). By Rhett being more of the aggressor he somehow opened her eyes and made her realize that that relationship wasn't a game to him, she finally realized that he did love her and wanted her. [...] Scarlett needed someone as strong as she was. The other two men she married were weak little boot lickers. She got what she didn't even know she was looking for⁴⁶.

Carrie de son côté privilégie l'effet esthétique et affectif lié au tragique du bonheur manqué, de la potentialité narrative non actualisée :

That was not rape darling, that was something else entirely. And Scarlett awoke the next day thinking she and Rhett had a new start, so she was happy, Rhett however thought that was a good bye and so he took Bonnie away. It its a true love story in that rereading it tippy see all these missed connections where if one person had looked back, asked why or was just a little more clear they could have been happy⁴⁷.

Frills, Lara et Vanessa E* qualifient pour leur part la scène de viol mais recréent une cohérence visiblement plus délicate en intégrant cet élément. Pour Frills, c'est un problème (parmi d'autres), et « loving it [*Autant en emporte le vent*] comes with the responsibility of recognizing its faults⁴⁸ » : il faut tout simplement accepter l'inconfort. Pour Lara, la contextualisation

46. Meghan, fil de discussion « Abusive Relationship », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

47. Carrie, *ibid.*

48. Frills, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com). Frills a également produit un long commentaire sur le roman hors des discussions, centré sur le racisme d'un roman qu'elle dit être l'un de ses préférés. Elle propose de faire de la lecture du roman une expérience dense, réflexive et positive parce qu'ambivalente : « Be critical. Be shocked. Be angry. Be dazzled and then disgusted by your dazzlement » (« Frills And Quills's review of Gone with the Wind », [goodreads.com](https://www.goodreads.com), 29 novembre 2022).

arrache partiellement le viol à l'illusion référentielle en passant du niveau intradiégétique à son analyse comme *procédé* en production. Le viol est là, mais il faut écarter son sens littéral et le lire comme porteur d'une intention différente (et probablement plus cohérente) : « In books written by women before the before the 1970's in which the heroine is raped (and seems to enjoy it), the rape should be read as a euphemism for female sexual pleasure⁴⁹ ». Enfin, Vanessa E* est l'une des rares lectrices à donner sens au viol dans la construction du personnage de Rhett et de la relation :

Sometimes a little force makes it sexy. I think that was the case here. It was rape and later in the « session » she liked the sex (I'm not saying she liked being raped). Idk if this makes sense, but I have mixed emotions about that scene. I think their relationship inside and outside of the bedroom was deeply complex. That scene deeply summed up their relationship, I think. He tried to make her love him and forget Ashley. He tried to make her have a womans heart. He tried to make her love being a mother. He tried to take her lumber mill away and become dependent on him. She may have liked the attention from him but she didn't need or want it. That's kinda, to me what the sex scene represents⁵⁰.

Sans être bien certaine que cela fasse sens, Vanessa E* tient ainsi ensemble mais en les distinguant le viol d'un côté et le plaisir érotique de Scarlett de l'autre, sans quitter le niveau intradiégétique.

L'étude de réceptions récentes d'*Autant en emporte le vent* montre que la scène dans laquelle Rhett emporte de force une Scarlett qui se débat pour se réveiller ravie le lendemain continue de ménager des effets érotiques évidents (et potentiellement stigmatisants) pour beaucoup de lectrices-spectatrices. De tels effets reposent sur un plaisir immersif polarisé par l'identification à celle que désire Rhett Butler, plaisir dont la contrepartie normative est de désigner comme viril et donc désirable un certain comportement sexuel. Nommer ce comportement par la catégorie de viol semble alors (le plus souvent) peu compatible avec le maintien de l'effet esthétique associé à la révélation érotique vécue par Scarlett : les implications normatives du comportement sexuel de Rhett créent dans ce cas une dissonance qui menace les plaisirs esthétiques apportés par l'immersion dans la fiction et l'identification à l'expérience érotique de Scarlett. Maintenir pour cette scène le plaisir de l'immersion dans l'histoire d'*Autant en emporte le vent* suppose alors pour celles qui ne rejettent pas la pertinence interprétative et critique de la catégorie de viol une négociation inconfortable, et un tel plaisir pourrait bien rejoindre ce que la philosophe féministe Sandra Bartky nommait « un paradis perdu et jamais retrouvé⁵¹ ».

49. Lara, fil de discussion « Did Rhett rape Scarlett ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com).

50. Vanessa E*, fil de discussion « If the sequel to the book would have been written, do you think Rhett and Scarlett would have gotten together eventually ? », [goodreads.com](https://www.goodreads.com). On peut noter l'utilisation par la lectrice d'un vocabulaire BDSM prudent qui renvoie la scène fictionnelle à des pratiques codifiées (et normalement consenties) d'érotisation de la violence dans le monde réel.

51. Sandra Lee Bartky, « Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation », *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n° 5, 1984, p. 323-334.

Bibliographie

- BARTKY Sandra Lee, « Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation », *Women's Studies International Forum*, vol. 7, n° 5, 1984, p. 323-334.
- BOOTH Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- BROWNMILLER Susan, *Against Our Will. Men, women, and rape*, New York, Fawcett Columbine, 1993 [1975].
- *Le Viol*, trad. Anne Villelaur, Paris, Stock, 1976.
- CARBOU Guillaume et Gilles SAHUT, « Les désaccords éditoriaux dans Wikipédia comme tensions entre régimes épistémiques », *Communication. Information médias théories pratiques*, vol. 36, n° 2, 2019. doi.org/10.4000/communication.10788
- FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1989 [1978].
- FLEMING Victor, *Gone with the Wind*, Selznick International Pictures / MGM, 1939, 228mn.
- FRIEDMAN Marilyn, « "They Lived Happily Ever After" : Sommers on Women and Marriage », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 57-58. doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00276.x
- « Does Sommers Like Women ? More on Liberalism, Gender Hierarchy, and Scarlett O'Hara », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 75-90. doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00280.x
- KAMEN Paula, *Feminist Fatale. Voices from the Twentysomething Generation Explore the Future of the Women's Movement*, New York, Donald I Fine, 1991.
- LAZARUS Margaret et WUNDERLICH Renner, *Rape Culture*, Cambridge Documentary Films, 1983 [1975]. Disponible sur www.youtube.com
- MATEI Sorin Adam et DOBRESCU Caius, « Wikipedia's "Neutral Point of View" : Settling Conflict through Ambiguity », *The Information Society*, vol. 27, n° 1, 2011, p. 40-51. doi.org/10.1080/01972243.2011.534368
- MITCHELL Margaret, *Autant en emporte le vent*, trad. Josette Chicheportiche, Paris, Gallmeister, 2020.
- RADWAY Janice, *Reading the Romance*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1984.
- SLAUGHTER Lynn, *Teen Rape*, San Diego, Lucent Books, 2004.
- SOMMERS Christina, « Should the Academy Support Academic Feminism ? », *Public Affairs Quarterly*, vol. 2, n° 3, 1988, p. 97-120. [jstor.org/stable/40435687](https://www.jstor.org/stable/40435687)
- « Feminist Philosophers Are Oddly Unsympathetic to the Women They Claim to Represent », *The Chronicle of Higher Education*, 11 octobre 1989. Disponible sur chronicle.com
- « Do These Feminists Like Women ? », *Journal of Social Philosophy*, vol. 21, n° 2-3, 1990, p. 66-74. doi.org/10.1111/j.1467-9833.1990.tb00278.x
- « Argumentum ad Feminam », *Journal of Social Philosophy*, vol. 22, n° 1, 1991, p. 5-19. doi.org/10.1111/j.1467-9833.1991.tb00016.x
- *Who Stole Feminism ? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon & Schuster, 1994.
- TAYLOR Helen, *Scarlett's Women. Gone With the Wind and its Female Fans*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.
- ZENETTI Marie-Jeanne, « Théoriser la lectrice ? Lecture référentielle et lecture savante », *Relief – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 143-156. doi.org/10.51777/relief18428