

Faculté de philosophie, arts et lettres

Au-delà de l'engagement littéraire : l'agentivité chez Annie Ernaux, Vanessa Springora et Virginie Despentes

Autrice : Mathilde Thoreau
Promoteur : Pierre Piret
Année académique 2020-2021
ROM2M : Master [120] en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie

« Aller débusquer, dans les strates d'images et de discours accumulés, ce que nous prenons pour des vérités immuables, mettre en évidence le caractère et contingent et arbitraire des représentations qui nous emprisonnent à notre insu et leur en substituer d'autres, qui nous permettent d'exister pleinement et nous enveloppent d'approbation : voilà une forme de sorcellerie à laquelle je serai heureuse de m'exercer jusqu'à la fin de mes jours ».

CHOLLET M., *Sorcières. La puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, 2018, p.41.

Remerciements

Tout d’abord, je tiens à remercier chaleureusement mon promoteur, Pierre Piret, pour son aide lors de la rédaction de ce travail. Ses commentaires et remarques toujours constructives m’ont permis d’affiner ma réflexion, d’approfondir mon raisonnement et d’éclaircir mes analyses.

Un immense merci également à ma maman pour ses innombrables relectures attentives de ce mémoire mais aussi d’une grande partie des travaux qui ont jalonné mon parcours universitaire.

Merci à mes relecteur·rice·s : Alice Peckel, Christophe Thoreau, Jean-François Castel, Thomas De Nayer et Garance Deleau pour le temps accordé à la relecture de ce travail.

De manière plus générale, je remercie les professeur·e·s de l’UNamur et de l’UCLouvain pour tout ce qu’ils et elles m’ont appris et pour les intérêts suscités chez moi.

Enfin, un immense merci à mes ami·e·s rencontré·e·s lors de mes études – que cela soit dans les auditoriums de Namur, les kots-à-projets, le cercle ou tout autre endroit – pour leur présence durant ces cinq années.

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	1
TABLE DES MATIÈRES.....	2
INTRODUCTION	4
PARTIE I : DES AUTRICES QUI POSENT LA QUESTION DE L'ENGAGEMENT EN LITTÉRATURE.....	8
Chapitre 1 : Caractéristiques générales et engagement	9
1.1. Annie Ernaux – <i>L'Événement</i>	9
1.1.1. Présentation générale.....	9
1.1.2. Articulation du particulier et du général.....	10
1.1.3. Une posture de témoin et de chercheuse.....	12
1.1.4. Engagement concret.....	14
1.2. Virginie Despentes – <i>King Kong Théorie</i>	15
1.2.1. Présentation.....	15
1.2.2. L'essai autobiographique : un double engagement.....	16
1.2.3. Articulation du particulier et du général.....	18
1.2.4. Une posture de révoltée	19
1.2.5. Une posture punk-rock	21
1.2.6. King Kong Théorie : une réception entre l'incompréhension et la consécration.....	22
1.3. Vanessa Springora – <i>Le Consentement</i>	24
1.3.1. Présentation.....	24
1.3.2. Articulation du particulier et du général.....	24
1.3.3. Un message engagé	25
1.3.4. Engagement concret et posture	25
1.4. Conclusion.....	28
Chapitre 2 : L'engagement en question	29
2.1. La littérature engagée : deux acceptions.....	29
2.2. Caractéristiques de la conception sartrienne de l'engagement.....	31
2.3. Dépassement et refus de la conception sartrienne de l'engagement	34
2.4. L'engagement des années 1980 au XXI ^e siècle : quelques concepts théoriques	34
2.4.1. La littérature impliquée	35
2.4.2. Les fictions critiques.....	36
2.4.3. Des théories qui se recoupent et se complètent	37
Chapitre 3 : Le franchissement des frontières de la fiction et de la censure invisible.....	39
3.1. Le franchissement des limites de la fiction	39
3.2. Des sujets tabous ?	41
3.2.1. Le tabou : définition générale	41
3.2.2. L'avortement : un sujet tabou.....	43
3.2.3. Le viol : un sujet tabou.....	45
3.2.4. Les violences sexuelles sur mineur·e·s : un sujet tabou.....	47
3.3. Pourquoi aborder des sujets tabous en littérature ?.....	48
3.4. La censure invisible.....	49
Chapitre 4 : L'agentivité.....	54
4.1. Agentivité : définition	56

4.2.	Quelques concepts théoriques propres à la répétition.....	58
4.2.1.	Intertextualité.....	59
4.2.2.	Métatextualité et autocitation	59
4.2.3.	Citations provenant de personnes « réelles »	60
4.3.	L'agentivité en pratique.....	60
PARTIE II : ANALYSE LITTÉRAIRE : LE LANGAGE AU SERVICE DE L'AGENTIVITÉ		62
Chapitre 1 : Annie Ernaux – L'Événement		64
1.1.	Une impossible évocation.....	64
1.2.	La littérature comme un droit et une obligation	66
1.3.	Le langage littéraire pour dire l'indicible	67
1.3.1.	Dépossession et exclusion du littéraire.....	67
1.3.2.	La double temporalité du récit	68
1.3.3.	La citation et le stéréotype au service de l'agentivité.....	71
1.3.4.	L'intertextualité au service de l'implication	76
1.3.5.	L'écriture plate	78
1.4.	La véritable mémoire est matérielle	80
1.5.	Un seul langage pour dire l'événement	82
Chapitre 2 : Vanessa Springora – Le Consentement		84
2.1.	Les livres : une dialectique entre arme et prison	84
2.2.	Un imaginaire des contes de fées	90
2.3.	Une structure didactique.....	93
2.4.	Des citations pour exprimer l'horreur.....	97
2.5.	Une langue factuelle et distanciée, à la première personne.....	98
2.6.	Un récit en forme de réquisitoire.....	99
2.7.	Un langage littéraire plus travaillé qu'il n'y paraît.....	101
Chapitre 3 : Virginie Despentes – King Kong Théorie		103
3.1.	Un essai autobiographique.....	103
3.2.	La citation comme un moyen de se situer.....	104
3.3.	Des citations provenant des discours ambiants	108
3.4.	Des citations recontextualisées	109
3.5.	Le récit du viol : l'indicible	109
3.6.	Style littéraire : oralité, ironie, vulgarité.....	111
3.7.	Une conception particulière de la littérature et de la personne publique	113
3.8.	Un refus de la culture légitime	116
3.9.	Un essai aux influences multiples	118
Similitudes		119
CONCLUSION		120
BIBLIOGRAPHIE		123

Introduction

En tant qu'étudiante en langues et littératures romanes et passionnée de livres, la lecture a toujours été partie prégnante de notre vie et cela s'est fortement accentué lors de notre arrivée à l'université. Nous avons une préférence marquée pour la littérature contemporaine et, depuis le début de notre master, nous savions que nous désirions consacrer notre mémoire à l'analyse littéraire d'œuvres récentes. Certains récits contribuent à l'ouverture d'esprit, à la prise de conscience d'autres réalités ou encore au dévoilement de situations problématiques et nous désirions nous attarder sur cela en particulier. La capacité de la littérature à agir sur les lecteur·rice·s et sur le monde qui les entoure nous fascine depuis de nombreuses années. Pour cette raison, nous avons assez rapidement décidé d'aborder la large notion de l'engagement en littérature.

La problématique de ce mémoire a été construite à partir de plusieurs questions, tout d'abord assez vastes, jusqu'à une délimitation plus précise de notre sujet et du corpus étudié. Le point de départ de notre réflexion fut d'une part la sortie, remarquée, du *Consentement* de Vanessa Springora en janvier 2020. Nous avons été fortement impressionnée par l'ampleur médiatique de l'*Affaire Matzneff* et des conséquences engendrées par la publication à divers niveaux de la société (nouveau projet de loi, suspension de la publication des écrits de Gabriel Matzneff, *mea culpa* du monde littéraire français, etc.). D'autre part, quelques semaines plus tard, au lendemain de la cérémonie des Césars de 2020 qui voyait Roman Polanski couronné du prix de meilleur réalisateur, Virginie Despentes publiait une tribune dans le journal *Libération*, condamnant ce choix de l'académie. Son texte a été repartagé massivement sur les réseaux sociaux et a fortement alimenté les débats autour de la cérémonie et, plus largement, sur l'impunité des violeurs.

Ces deux textes, fort différents et provenant tous deux d'écrivaines, ont eu des impacts considérables sur la société dans son entièreté, dépassant largement les frontières du champ littéraire. Cela nous a amenée à nous poser les questions suivantes : « Les écrivain·e·s et plus largement la littérature peuvent-ils encore apporter des changements dans la société ? », « Existe-t-il encore une forme de littérature engagée qui aurait la volonté d'agir sur le monde ? ». Au fil de nos recherches et de nos réflexions, il est rapidement devenu évident que si l'engagement en littérature existait toujours au XXI^e siècle, il était fort différent de la conception sartrienne de l'écrivain·e engagé·e. Aujourd'hui, les chercheur·euse·s préfèrent

d'autres termes comme celui de littérature impliquée¹ et les auteur·rice·s ont une vision différente de leur métier et de leur rôle au sein de la société. Nous désirions étudier ce possible engagement via l'analyse littéraire de plusieurs œuvres contemporaines.

Le choix de notre corpus s'est rapidement porté sur Vanessa Springora, Virginie Despentes et Annie Ernaux. D'une part pour des raisons purement personnelles et subjectives, car si nous avons découvert Springora l'année dernière lors de sa première publication, les œuvres de Despentes et d'Ernaux nous accompagnent maintenant depuis plusieurs années. Ces écrivaines ont toujours suscité une admiration de notre part que cela soit en raison de la qualité littéraire de leurs écrits ou de la pertinence des réflexions qu'elles proposent. D'autre part, il nous a semblé intéressant d'interroger ce potentiel engagement en littérature sous l'angle spécifique des violences faites aux femmes, non seulement car il s'agit d'une thématique qui nous interpelle, mais surtout, car nous avons le sentiment que cette problématique se distinguerait d'autres sujets engagés dans son traitement littéraire. En effet, dès la première lecture de ces trois œuvres, nous avons été saisie par l'importance accordée au langage littéraire et aux réflexions métalittéraires – les autrices interrompant régulièrement le cours de la narration pour s'interroger sur leur processus d'écriture. Nous avons rapidement compris que les enjeux de ces récits se situaient non seulement dans l'engagement, mais aussi, et surtout, dans un usage particulier du langage et une tentative d'appropriation de ce dernier.

Les trois livres étudiés dans le cadre de ce mémoire sont autobiographiques et narrent un épisode de violence vécu par chacune des autrices. Cela nous a amenée à recentrer notre problématique à partir des questions de recherche suivantes : « Pourquoi avoir recours à la littérature pour transmettre un tel récit ? », « Pourquoi ces autrices font-elles le choix de l'autobiographie et non de la fiction ? », « Quelles sont les caractéristiques d'une telle littérature centrée sur les violences vécues par les femmes ? » et, enfin, « Qu'impliquent les violences vécues par les femmes sur la littérature ? Quels changements et réflexions apportent-elles au sein du champ littéraire ? ». Lors de nos recherches et lectures, nous nous sommes rapidement rendue compte que ces trois autrices ne proposaient pas des œuvres simplement engagées, avec une parole qui ne serait que militante, mais qu'elles allaient plus loin. Leur objectif dépasse le seul militantisme et il s'agit plutôt de trouver un moyen de briser les silences et les tabous entourant les violences faites aux femmes. En fin de compte, il ne leur suffit pas de dire

¹ BLANCKEMAN B., *L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité*, in *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

l'oppression, mais bien de réussir à passer outre le voile de silence et de censure². C'est pour cette raison que leur écriture se fait littéraire et que l'importance primordiale accordée au langage prend pleine mesure. Notre raisonnement initial qui avait comme point de départ l'engagement littéraire a donc évolué et notre question de recherche s'est transformée. Notre objectif est à présent de comprendre comment les autrices étudiées s'éloignent de l'engagement littéraire dans son acception traditionnelle pour finalement produire des textes dont l'enjeu consiste à briser le silence et les tabous sur les violences faites aux femmes. Notons cependant que faire éclater ce voile de silence est également une forme d'engagement, bien que différente et spécifique.

Nous nous sommes donc penchée sur l'analyse littéraire des trois œuvres étudiées. Pour cela, la notion d'*agency* – agentivité en français – nous a semblé particulièrement opératoire. En effet, ce concept théorique a l'avantage d'allier écriture de soi et engagement tout en faisant du langage littéraire le point essentiel pour les réaliser. L'analyse littéraire approfondie des œuvres nous permettra de confirmer que la notion d'agentivité est fonctionnelle et pertinente à mobiliser pour les trois récits. Nous essayerons également de noter les similitudes dans les ressources littéraires employées par les autrices tout en relevant les spécificités de chacune.

Le présent mémoire est divisé en deux parties. La première comporte quatre chapitres et a l'intention d'expliquer les raisons qui nous font affirmer qu'Annie Ernaux, Vanessa Springora et Virginie Despentes³ produisent des œuvres qui vont au-delà de l'engagement littéraire. Pour ce faire, le premier chapitre s'ouvrira par une présentation succincte des autrices et des livres sur lesquels nous allons concentrer notre réflexion. Nous distinguerons ensuite les caractéristiques spécifiques (thématiques, posture, non-fiction, etc.) des autrices et de leurs œuvres. Ceci nous permettra de montrer qu'elles posent la question de l'engagement littéraire dans leurs récits, mais également dans leurs comportements publics.

Le deuxième chapitre consistera en une mise au point théorique de ce que nous entendons par engagement littéraire. Dans un premier temps, nous définirons les différentes acceptions de l'engagement existantes et nous montrerons comment la conception sartrienne de ce dernier a été dépassée. Dans un deuxième temps, nous ferons une brève revue des concepts actuels sur l'engagement en littérature contemporaine. Ensuite, le troisième chapitre sera

² Nous nous référons ici à certaines formes particulières de censure que nous développerons dans le reste du travail. Il ne s'agit donc pas d'une censure au sens premier du terme, qui serait institutionnalisée, mais de différentes formes de censure invisibles, inconsistantes.

³ Dans ce travail, nous abordons les autrices dans un ordre différent dans la première et deuxième partie. Ce choix de structure traduit notre volonté de ne pas induire une forme de hiérarchie entre les trois écrivaines.

consacré à l'étude du franchissement des frontières de la fiction et de ce que cela implique pour les trois autrices étudiées. Nous expliciterons d'abord les conséquences de tels récits autobiographiques avant de caractériser ensuite les tabous et les différentes formes de censure à l'œuvre. Enfin, le dernier chapitre de cette première partie sera consacré à l'agentivité. Nous définirons cette notion centrale dans le cadre de ce travail et expliquerons les raisons qui nous ont poussée à l'utiliser. Nous spécifierons également plusieurs concepts liés à la répétition et à la citation puisque ces dernières sont centrales dans la mise en place de l'agentivité et que nous nous référerons largement à ces notions théoriques dans notre analyse littéraire.

La seconde partie du présent mémoire est composée de trois chapitres, un par autrice étudiée, et consiste à analyser de manière littéraire les trois récits qui nous occupent : *L'Événement* (Annie Ernaux), *King Kong Théorie* (Virginie Despentes) et *Le Consentement* (Vanessa Springora). Pour chacun de ces livres, nous tenterons de répondre à nos questions de recherche : « Pourquoi les autrices ont-elles recours à la littérature ? », « Comment se marque l'agentivité dans chacun des récits ? », « Comment dépassent-elles l'engagement littéraire grâce à l'agentivité ? », « Quelle est l'importance du langage littéraire dans chacune des œuvres ? », « Comment brisent-elles le voile de silence et d'oppression entourant les sujets tabous de leurs récits ? ».

À la suite de ce travail, nous espérons pouvoir confirmer notre hypothèse de départ. Nous postulons que leurs récits ne sont pas seulement militants et qu'en utilisant les ressources propres à l'agentivité qui accorde une place centrale au langage littéraire, les autrices parviennent à dépasser les tabous liés aux violences faites aux femmes. Nous espérons finalement montrer que la littérarité de leur écriture proviendrait de leur refus du seul militantisme et que, dès lors, ce qui justifierait le recours au récit littéraire, c'est justement leur volonté d'aller au-delà de l'engagement.

PARTIE I : DES AUTRICES QUI POSENT LA QUESTION DE L'ENGAGEMENT EN LITTÉRATURE

Notre premier postulat dans ce mémoire est que les trois autrices sur lesquelles nous travaillons (re)posent la question de l'engagement en littérature. En effet, que cela soit par les thèmes abordés dans leurs récits, leurs postures, leurs déclarations publiques ou encore la réception de leurs œuvres, elles nous amènent à nous interroger sur la possibilité d'une forme d'engagement en littérature contemporaine. Dans cette première partie, nous allons montrer, en abordant ces différents aspects, que les autrices posent effectivement cette question. Nous situerons ensuite le problème de manière plus théorique. Il s'agira premièrement de définir, notamment grâce aux travaux de Benoit Denis, l'engagement sartrien puis d'exposer comment ce dernier a été dépassé. Toutefois, nous verrons qu'il existe encore d'autres formes de littératures susceptibles de vouloir agir sur le monde. Dès lors, nous évoquerons quelques recherches contemporaines autour de la question, et plus spécifiquement les concepts de *littérature impliquée* et de *fictions critiques* respectivement théorisés par Bruno Blanckeman et Dominique Viart. Nous évaluerons enfin si ces notions peuvent s'appliquer aux trois écrivaines sur lesquelles porte ce mémoire et nous verrons que, grâce au franchissement des frontières de la fiction et au choix de sujets tabous, cette forme d'engagement ne suffit plus et que les trois autrices vont au-delà.

Nous décrirons ensuite la réception de ces trois récits et essayerons de comprendre pour quelles raisons ils ont engendré de telles réactions – voire une forme de censure – lors de leurs publications respectives. Enfin, le dernier chapitre de cette partie sera consacré à la notion d'agentivité. Nous commencerons par la définir en détail avant d'expliquer les raisons pour lesquelles elle nous semble opératoire dans notre recherche, à savoir le lien qu'elle établit entre engagement, subjectivité et réappropriation du langage grâce à l'écriture littéraire. Nous évoquerons également quelques concepts théoriques qui seront utilisés dans la deuxième partie du travail.

Chapitre 1 : Caractéristiques générales et engagement

Ce premier chapitre est divisé en trois sous-points, un par autrice. Pour chacune d'entre elles, nous proposerons d'abord une brève présentation biographique et une courte description de l'œuvre analysée. Ensuite, nous montrerons de quelle manière et pour quelles raisons ces écrivaines posent la question de l'engagement en littérature, que cela soit directement dans leur œuvre ou dans leurs comportements et déclarations hors du champ littéraire. L'intention de ce chapitre est donc de montrer pour quelles raisons nous estimons que ces autrices s'engagent et sont considérées comme telles avant de situer de manière plus théorique, dans le deuxième chapitre, ce que nous entendons exactement par littérature engagée et en particulier à l'époque contemporaine.

1.1. Annie Ernaux – *L'Événement*

1.1.1. Présentation générale

Annie Ernaux est une autrice française née en 1940. Après avoir étudié les lettres à l'université, elle devient enseignante avant de se consacrer à sa carrière d'écrivaine à temps plein. Son premier roman est publié en 1974 et s'intitule *Les Armoires vides*. Il s'agit d'un récit inspiré de sa vie mais qui n'est pas encore autobiographique comme le seront ses écrits postérieurs. Elle acquiert rapidement un succès critique et public considérable et a été récompensée de nombreux prix littéraires. Par ailleurs, son œuvre est fréquemment qualifiée de sociologique. En effet, ses livres traitent de différentes thématiques appartenant à la sociologie telles que la fracture entre les classes sociales en France ou la différence entre la ville et les campagnes. Une autre problématique traversant son œuvre est la mémoire, collective et individuelle.

Le roman dont nous allons discuter dans ce mémoire s'intitule *L'Événement* (2000) où l'écrivaine revient sur son avortement clandestin. En 1963, Annie Ernaux, alors âgée de 23 ans, découvre qu'elle est enceinte. Le récit relate le parcours du combattant qu'elle doit effectuer afin d'interrompre sa grossesse au péril de sa vie. L'autrice s'appuie sur ses souvenirs, mais également sur son journal intime et son agenda de l'époque. Elle narre en parallèle les sentiments qu'elle éprouve lors de l'écriture, plusieurs dizaines d'années après.

Nous allons à présent montrer que les choix esthétiques – thématiques et langagiers – d'Annie Ernaux posent la question de l'engagement et que cette dimension est également

présente dans sa vie « hors de la littérature », notamment grâce à ses prises de position explicites ou à des propos tenus en entretien.

1.1.2. Articulation du particulier et du général

Annie Ernaux pose la question de l'engagement dans son œuvre littéraire, car les thèmes qu'elle aborde interrogent la société que cela soit au niveau des différences entre les classes sociales, les droits des femmes ou encore la politique.

Tout son projet est de partir de son expérience personnelle pour raconter une histoire à portée universelle au lieu d'une simple autobiographie. Son œuvre entière tourne autour de cette problématique. Ainsi, dans chacun de ses récits est questionnée la réalité sociale de l'époque. Nous citerons par exemple *Les Années* (2008), une œuvre qui, à partir de la vie de l'autrice, nous offre un large panorama sur la société française des années 50 à aujourd'hui. En toile de fond, l'écrivaine introduit des interrogations sur la justice sociale, les différences socio-économiques, la place de la femme, l'importance de la mémoire collective liée à la guerre, etc.

Et c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente brune à lunettes de quatorze ans et demi que l'écriture ici peut retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective.⁴

Ce livre, par son ambition totalisante et sa dimension de fresque, aborde énormément de thèmes différents et est exemplaire de la manière dont Annie Ernaux articule sa vie et ses expériences à celles d'une société tout entière. Cela permet une réflexion d'ordre sociologique et historique tout en utilisant les ressources propres à la littérature.

Dans *L'Événement*, où l'autrice narre le récit de son avortement, c'est également ce qui est à l'œuvre. Il s'agit d'un sujet intime où elle revient sur ses émotions, sur ses états d'âme en utilisant la première personne. Nous sommes face à un récit d'ordre autobiographique, mais c'est également l'occasion pour Ernaux d'interroger la société française de l'époque, à savoir les années 1960, qui, rappelons-le, interdisait l'avortement. En effet, à plusieurs reprises, elle propose des réflexions qui inscrivent son expérience dans une histoire plus large, collective. Selon Blanckeman, l'implication d'un·e écrivain·e se traduit par le constat d'être partie prenante d'un tout, d'une collectivité et de ses événements⁵. Or, plusieurs fois dans le récit, Ernaux exprime avoir l'impression d'appartenir à une longue lignée de femmes : à l'Hôtel-

⁴ ERNAUX, A., *Les Années*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p.56.

⁵ BLANCKEMAN B., *L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité*, in *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p.71-81.

Dieu, lieu de son avortement, elle se « sentai[t], pour la première fois, prise dans une chaîne de femmes par où passaient les générations »⁶.

Bien que son œuvre soit entièrement autobiographique, Ernaux écrit d'une manière distanciée, comme si elle parlait d'une autre personne et, de cette manière, elle narre en fait la vie de celles et ceux issus du même milieu social qu'elle et, plus largement, de toutes les femmes :

Je ne suis pas exhibitionniste. Je ne suis pas autocentrée même si on me l'a reproché. Je crois que j'ai toujours parlé de moi en termes distancés, comme si j'étais le lieu d'une expérience que je restituais. Je parle de moi parce que c'est le sujet que je connais le mieux quand même... Je m'intéresse à ce qu'il y a pu y avoir de social déposé en moi comme dans tout le monde.⁷

Selon nous, ce choix de l'autobiographie renforce l'engagement de l'autrice. En effet, elle se met en danger en dévoilant un épisode intime de sa vie, illégal à l'époque et toujours assez tabou lorsqu'elle écrit. Il y a une véritable conscience de l'écrivaine par rapport à cela. En effet, elle ne cite jamais de noms complets et se contente des initiales : « Je m'interdis d'écrire ici ces noms parce que ce ne sont pas des personnages fictifs, mais des êtres réels »⁸. Par ailleurs, elle a une forte volonté de produire un témoignage exact, documenté : « Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits »⁹. L'autrice emploie un langage scientifique (preuves, faits) et inscrit son écriture dans une démarche presque journalistique, sociologique. Elle mène une investigation sur son passé et sur celui des femmes de son époque.

Avec la publication de *L'Événement*, Annie Ernaux s'engage dans la société en réagissant à la résurgence du débat sur l'avortement, en interrogeant les lecteur-ice-s sur une réalité qui est encore problématique. Le roman est publié en 2000 et, en 2001, le délai légal pour une IVG en France passe à 12 semaines. L'écrivaine précise d'ailleurs le caractère engagé de *L'Événement* à plusieurs reprises dans les médias lors de ces périodes de débat autour de l'avortement en France ou en Espagne, comme en témoigne l'extrait suivant :

Est-ce si impensable d'imaginer le retour vers l'avortement clandestin ? J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes. [...] J'ai envie d'entrer de nouveau dans ce combat. Il reste que je suis effarée que l'Espagne en arrive à cette

⁶ ERNAUX, A., *L'Événement*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p.114.

⁷ ERNAUX A., *Annie Ernaux : Portrait d'une romancière sociale*, interview pour *Le Monde*, propos recueillis par RIDET P., 26 avril 2019 (URL : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/04/26/annie-ernaux-sa-vie-une-uvre_5455046_4500055.html ; consulté le 9/11/2020).

⁸ ERNAUX, A., *Op. cit.*, p.55.

⁹ *Ibid.*, p.26.

régression. Le choix d'avorter ou non se heurte à des choses plus profondes, qui ne sont pas seulement liées à la liberté des femmes. La nouvelle contestation prend une nouvelle allure qui rejoint la question du respect de la vie, qui se propage d'une façon extrême. D'autant que beaucoup de femmes ne savent plus ce qu'est une absence de contraception, d'avortement libre. On ne sait plus ce que subir un avortement clandestin veut dire. C'est cela qui me perturbe, me fait peur.¹⁰

Le terme *combat* employé par Annie Ernaux est significatif ici de la position de l'autrice par rapport à son engagement. Il s'agit bien d'un acte militant et conscient. Par ailleurs, la fin de la citation montre clairement l'importance qu'elle accorde à son témoignage. Elle lutte contre le fait que les femmes puissent oublier ce qu'est un avortement clandestin. Ainsi, en livrant son histoire intime, elle s'inscrit dans un mouvement de contestation plus grand.

1.1.3. Une posture de témoin et de chercheuse

La posture auctoriale est un concept théorisé par Jérôme Meizoz¹¹. Son objectif est d'« analyser le personnage public que tout écrivain, même le plus discret, se construit à partir du moment où il publie, et [de] montrer qu'une relation existe entre cette construction de soi, souvent largement imaginaire, et les choix stylistiques, formels et thématiques visibles dans l'œuvre »¹². La posture auctoriale comprend deux dimensions¹³. Une dimension discursive : l'*ethos* – c'est-à-dire l'image construite par le ou la locuteur·rice dans son discours – et une dimension comportementale qui s'intéresse à l'aspect vestimentaire, au comportement, à la gestuelle de l'écrivain·e.

Jérôme Meizoz a étudié la posture d'Annie Ernaux et la caractérise comme suit :

Les conduites littéraires publiques d'Annie Ernaux, ses propos en entretien ainsi que la voix de l'énonciatrice dans les textes convergent par l'*ethos* du témoin – et le parti pris d'un *regard ethnologique* sur le monde. [...] Ernaux met en œuvre une posture ethnographique d'observatrice méticuleuse et lucide.¹⁴

En effet, à la lecture de l'œuvre d'Ernaux et de ses interviews, il apparaît que sa posture d'écrivaine est celle du témoin, de l'enquêtrice. Elle s'observe elle-même ainsi que sa propre expérience et, à partir de là, la société dans laquelle elle s'inscrit. Meizoz constate également

¹⁰ ERNAUX, A., *Annie Ernaux : "J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes"*, interview pour *L'Humanité*, 03 février 2014 (URL : <https://www.humanite.fr/annie-ernaux-jai-toujours-ete-persuadee-que-rien-netait-jamais-gagne-pour-les-femmes> ; consulté le 9/11/2020).

¹¹ MEIZOZ, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

¹² VRIJDAGHS D, *LROMB121 : Théorie littéraire (communication personnelle)*, 2016, p.49.

¹³ *Idem*.

¹⁴ MEIZOZ J., *Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux*, in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p.113-117 (URL : [https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm#:~:text=Depuis%20la%20Place%20\(1983\)%2C,explicatifs%20venus%20des%20sciences%20sociales](https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm#:~:text=Depuis%20la%20Place%20(1983)%2C,explicatifs%20venus%20des%20sciences%20sociales) ; consulté le 16/12/20).

qu'a *contrario* de bon nombre d'écrivain·e·s, Ernaux ne prend pas une posture narrative de surplomb : la narratrice ne juge jamais les actions de ses personnages, mais se contente de les décrire et éventuellement d'interpréter leurs actes. Ainsi, point de place pour l'ironie ou la distance dans la narration, car « tout l'enjeu de ces récits, dans leur apparente simplicité formelle, consiste à retrouver le point de vue social qu'elle a partagé avec eux »¹⁵.

Par ailleurs, cette posture de témoin s'accompagne d'une posture d'autrice sociologue. Ernaux se présente en entretien comme ayant vécu l'expérience d'une « transfuge de classe », toujours en « position d'observateur et d'ethnologue involontaire »¹⁶. Elle explique à diverses reprises que les travaux de sociologie critique de Pierre Bourdieu ont eu un impact considérable sur elle et sur son œuvre. Elle lui rendra d'ailleurs hommage dans le journal *Le Monde* lors de sa mort en 2002.

Cette hybridation entre littérature, témoignage et sciences humaines est relevée par Dominique Viart comme un des traits principaux de la littérature du XXI^e siècle¹⁷. Cette posture d'écrivaine à la fois témoin et sociologue définie par Jérôme Meizoz rapproche Annie Ernaux d'une autrice engagée ou du moins impliquée (nous reviendrons en détail sur cette notion dans le chapitre suivant). En effet, en décrivant et en analysant si profondément la société française tout en relevant les problèmes qui l'imprègnent, Ernaux dénonce finalement une situation. En y ajoutant ses propos tenus en interview et ses engagements concrets hors de la littérature, il est évident que l'autrice se considère comme engagée. Nous citerons par exemple ses propos lors d'un entretien où à la question : « Vous êtes toujours révolutionnaire ? », elle répondra : « Je crois, j'espère »¹⁸.

Finalement, c'est sa posture de témoin qui lui apporte la légitimité pour s'engager et donner son avis. Par exemple, en parlant du mouvement des « Gilets jaunes » qui a secoué la France fin 2018 et en 2019, elle se place de leur côté en disant « chez moi » :

¹⁵ MEIZOZ J., *Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux, Op. cit.*

¹⁶ MEIZOZ J., *Posture de l'auteure en sociologue, Annie Ernaux*, Colloque de Fribourg, 2012, p.27 (URL : https://www.academia.edu/36258603/Posture_de_lauteure_en_sociologue_Annie_Ernaux#:~:text=Dans%20les%20entretiens%2C%20l'%C3%A9crivaine,ethno%2D%20logue%20involontaire%C2%BB2 ; consulté le 16/12/2020).

¹⁷ VIART D., *Littératures de terrain*, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012 (URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339> ; consulté le 25/11/2020).

¹⁸ ERNAUX A., *MeToo, les Gilets jaunes, l'Académie française : l'interview lumineuse d'Annie Ernaux sur France Inter*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par DEJAN M., 28 novembre 2019 (URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/metoo-les-gilets-jaunes-lacademie-francaise-linterview-lumineuse-dannie-ernaux-sur-france-inter-191698-28-11-2019/> ; consulté le 02/12/2020).

Chez moi, il suffit de choses comme ça pour que tout un pan se réveille. Les humiliations. Ce sentiment de classe qui vous fait comprendre que vous n'êtes pas des leurs. Que les « gilets jaunes » réclament la dignité, je peux comprendre ça. La mobilisation ne va pas s'éteindre. Ce n'est pas du tout réglé par le grand débat.¹⁹

1.1.4. Engagement concret

En parallèle à son œuvre, Annie Ernaux profite de sa notoriété pour s'engager de manière concrète en prenant position sur des sujets polémiques d'actualité dans ses interviews ou en participant aux débats publics en signant des manifestes et des tribunes. Par exemple, elle a affirmé à plusieurs reprises son soutien au mouvement des Gilets jaunes, notamment en cosignant la tribune *Nous ne sommes pas dupes !* parue en 2019 dans le journal *Libération* et signée par plusieurs personnalités françaises qui affirment que « les Gilets Jaunes c'est nous ! »²⁰. Elle fait aussi partie des signataires du *Manifeste des 58*, une tribune signée par 58 personnes afin de demander la liberté de manifester pendant l'état d'urgence. Elle sera également signée par Virginie Despentes. Par ailleurs, en 2012, elle affiche son soutien public à Jean-Luc Mélenchon, candidat de gauche à la présidentielle. Après ces quelques exemples, attardons-nous à présent sur l'engagement en matière de droits des femmes, notre mémoire traitant plus particulièrement de cette thématique.

À la sortie de *L'Événement*, l'autrice donne quelques interviews dans lesquelles elle rappelle la nécessité pour les (jeunes) femmes de continuer à militer et à se battre. Par exemple, à la question d'une journaliste : « Quel écho éveille en vous la remise en cause de l'IVG en Espagne et, d'une façon pernicieuse, en France ? », elle répondra : « C'est un écho moins d'ordre sensible que d'ordre intellectuel. Est-ce si impensable d'imaginer le retour vers l'avortement clandestin ? J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes »²¹. Dans ce même entretien, elle revient d'ailleurs sur son livre *Les Armoires vides* et le qualifie « d'une façon de prendre part au militantisme ». En effet, elle était à l'époque membre du MLAC (Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception) et, encore avant cela, du groupe *Choisir*²².

¹⁹ ERNAUX A., *Annie Ernaux : Portrait d'une romancière sociale*, interview pour *Le Monde*, propos recueillis par RIDET P., 26 avril 2019 (URL : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/04/26/annie-ernaux-sa-vie-une-uvre_5455046_4500055.html ; consulté le 02/12/2020).

²⁰ DES PERSONNALITÉS DU MONDE DE LA CULTURE, *Gilets Jaunes : nous ne sommes pas dupes !*, Tribune parue dans *Libération*, 4 mai 2019, (URL : https://www.liberation.fr/debats/2019/05/04/gilets-jaunes-nous-ne-sommes-pas-dupes_1724724/#:~:text=nos%20libert%C3%A9s%20fondamentales.- ; consulté le 02/12/2020).

²¹ ERNAUX A., *Annie Ernaux : Portrait d'une romancière sociale*, *Op. cit.*

²² Groupe militant pour la dépénalisation de l'avortement en France mené, entre autres, par Gisèle Halimi.

Plus récemment, au moment du mouvement #MeToo²³, elle s'est exprimée sur France Inter à ce sujet. Alors que Léa Salamé, la journaliste, lui demande si « il n'y a pas eu des excès sur les réseaux sociaux au moment de #BalanceTonPorc ? », Ernaux répond : « Je n'aime pas le mot excès, il est toujours prononcé lorsque les dominés demandent des droits »²⁴. Annie Ernaux prend ainsi une position très claire en faveur du mouvement féministe et se distancie de certaines célèbres femmes françaises qui avaient signé la fameuse tribune pour la *Liberté d'importuner*²⁵. Elle exprimera d'ailleurs son désaccord par rapport à ce texte lors de cette même émission en parlant de réactions « désolantes » de « privilégiées qui ne connaissent pas la réalité des rapports entre les hommes et les femmes »²⁶.

Annie Ernaux est donc une écrivaine qui s'engage, qui se considère et se présente elle-même comme telle. Pour donner un autre exemple, prenons la citation suivante dans laquelle elle se définit comme féministe et parle en *nous* :

Comment nous, femmes féministes, qui avons réclamé le droit à disposer de notre corps, qui avons lutté et qui luttons toujours pour décider librement de notre vie pouvons-nous dénier le droit à d'autres femmes de choisir la leur ?²⁷

Et cet engagement est lié à son activité d'écrivaine, comme elle le confirme : « L'écriture, c'est [s]on mode d'intervention dans le monde »²⁸.

1.2. Virginie Despentes – *King Kong Théorie*

1.2.1. Présentation

Virginie Despentes est une écrivaine et réalisatrice française née en 1969. Elle a une vie mouvementée et puise souvent dans son vécu pour écrire ses œuvres fictionnelles. Adolescente, elle est internée dans un hôpital psychiatrique avant d'enchaîner avec une longue période

²³ Le Mouvement #MeToo démarre en 2007 mais il prendra véritablement une ampleur planétaire à partir de 2017. Il s'agit d'un *hashtag* lancé sur les réseaux sociaux (notamment sur Twitter) qui invite les femmes qui ont été victimes d'agressions sexuelles à témoigner. L'objectif est notamment de montrer que ces agressions sont plus courantes que ce que l'on croit. Le mouvement s'étend en France en 2018 avec le *hashtag* #BalanceTonPorc.

²⁴ ERNAUX A., *MeToo, les Gilets jaunes, l'Académie française : l'interview lumineuse d'Annie Ernaux sur France Inter*, *Op. cit.*

²⁵ Cette tribune, publiée en 2018 en réaction au mouvement #MeToo et signée par un collectif d'une centaine de femmes dénonce un féminisme qui entretient une « haine des hommes » et défend la « fameuse drague à la française ». Pour les signataires de ce texte, le mouvement #MeToo est allé trop loin et elles revendiquent le fait de pouvoir continuer à se faire « importuner » par des hommes. Notons que cette tribune a été vivement critiquée car certains s'estiment que les autrices minimisent la souffrance des victimes d'agressions sexuelles et accordent trop peu d'importance à la notion de consentement.

²⁶ ERNAUX A., *MeToo, les Gilets jaunes, l'Académie française : l'interview lumineuse d'Annie Ernaux sur France Inter*, *Op. cit.*

²⁷ ERNAUX A., *Annie Ernaux : Portrait d'une romancière sociale*, *Op. cit.*

²⁸ *Idem.*

d'alcoolisme, elle travaille un temps comme prostituée, fréquente les milieux punks, vit dans un squat, est critique de films pornographiques, etc. En 1994, son premier roman *Baise-moi* est publié et vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. À partir de ce moment-là, elle écrit de nombreux autres romans et reçoit différents prix littéraires.

L'œuvre que nous allons analyser dans ce mémoire s'intitule *King Kong Théorie*. Il s'agit d'un essai publié en 2006. L'autrice y aborde différents thèmes en articulant des épisodes de son vécu à des réflexions plus théoriques sur des thématiques liées aux femmes et à la sexualité comme le viol, la prostitution, la pornographie, etc.

Nous allons à présent montrer que Virginie Despentes est une autrice qui s'engage non seulement dans son œuvre (que cela soit par le choix des thématiques, le traitement des personnages ou les réflexions présentes dans *King Kong Théorie*), mais qu'elle est également considérée par beaucoup comme une autrice engagée, figure incontournable du féminisme du XXI^e siècle. Nous allons aussi nous attarder sur sa posture – en nous appuyant à nouveau sur l'analyse de Jérôme Meizoz – qui joue un rôle important dans la manière dont son œuvre est pensée autant que dans la construction de son personnage public d'écrivaine révoltée.

1.2.2. L'essai autobiographique : un double engagement

King Kong Théorie est un essai. Cela tend déjà à en faire un écrit engagé. En effet, par définition, un essai est un ouvrage où un·e auteur·rice expose son opinion, ses idées personnelles à propos d'une situation, d'un débat²⁹. La particularité de cette œuvre-ci est que Virginie Despentes part de ses propres expériences traumatiques et s'appuie dessus afin de développer des théories et idées générales sur la condition des femmes. Ainsi, elle évoque longuement son viol et son métier de prostituée. Elle donne à voir une partie de sa propre expérience, se met en danger en avouant publiquement avoir été violée³⁰. Mais *King Kong Théorie* va bien plus loin que cela. La conclusion du livre est assez révélatrice des objectifs visés par Despentes en écrivant cet essai :

Le féminisme est une révolution, pas un réaménagement des consignes marketing, pas une vague promotion de la fellation ou de l'échangisme, il n'est pas seulement question d'améliorer les salaires d'appoint. Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision

²⁹ Nous définirons ce genre littéraire plus en détail lors de la deuxième partie de ce mémoire. En effet, la définition exacte nous sera utile dans le cadre de notre analyse.

³⁰ Nous reviendrons sur ceci dans le troisième chapitre portant sur le franchissement des frontières de la fiction et de ses conséquences.

du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air.
Sur ce, salut les filles, et meilleure route...³¹

Cette citation illustre bien que ce que Despentes promeut en définitive c'est la *révolution* féministe. Il s'agit d'un terme fort, généralement associé à la génération d'écrivain·e·s engagé·e·s de l'époque de Sartre. L'autrice compte bien sur son essai pour faire évoluer les mentalités et inciter les femmes et les hommes au combat. Par ailleurs, dans la dernière phrase, on retrouve également une préoccupation pour les autres femmes, une sorte de souhait qu'elles s'en sortent mieux qu'elle. Cette dimension est également présente chez Annie Ernaux qui estime son témoignage indispensable, même plusieurs dizaines d'années après la légalisation de l'avortement en France, afin que les futures générations de femmes n'oublient pas, soient conscientes de ce qu'il pourrait leur arriver. Ainsi, elle lie son expérience intime à la vie de milliers de femmes différentes.

King Kong Théorie s'ouvre sur cette citation :

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal-baisées, les imbisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. Et je commence par là pour que les choses soient claires : je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerai ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire.³²

Cette entrée en la matière peut être considérée comme ce que Lejeune appelle un « pacte autobiographique »³³. Il s'agit d'une dimension contractuelle : l'auteur·rice prend la parole pour s'adresser directement aux lecteur·rice·s et s'engage à dire la vérité. La particularité ici est l'énonciation. Virginie Despentes utilise la première personne, mais elle la met directement en lien avec une communauté de femmes, elle s'inscrit dans une collectivité qui la dépasse. Par ailleurs, ces quelques lignes nous montrent une volonté de la part de l'écrivaine de se situer, d'expliquer d'où elle parle.

Cet essai autobiographique contient un double engagement. Premièrement, il est présent au niveau de la dimension autobiographique, car l'autrice s'engage à raconter des expériences traumatiques intimes qu'elle a vécues. Deuxièmement, les réflexions et théories qu'elle

³¹ DESPENTES V., *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p.144-145.

³² DESPENTES V., *Ibid.*, p.9.

³³ LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

développe dans l'essai sont très clairement engagées à gauche, contre le patriarcat et le capitalisme.

1.2.3. Articulation du particulier et du général

Dès les premières lignes du récit, la démarche de Virginie Despentes présente une caractéristique que nous avons déjà relevée chez Ernaux : l'articulation de l'intime et du général. Toutes les réflexions proposées par Despentes dans cet essai partent de son expérience personnelle pour aboutir à des considérations générales sur la société. Ainsi, dans le chapitre qui relate son viol, elle commence par en faire le récit, narre ensuite comment elle a appris qu'une amie à elle avait subi la même chose et poursuit avec les explications d'une théorie féministe américaine. Enfin, elle développe plusieurs idées sur le viol en général, en parlant « des femmes ». Cette structure se répète dans la majorité des chapitres : partir de son expérience où l'énonciation est à la première personne pour ensuite inscrire cette réalité intime dans la lignée de celle d'autres femmes et tirer des conclusions générales.

Par ailleurs, les récits fictionnels de Despentes montrent des personnages en crise avec la société de l'hypermodernité et les changements de celle-ci sont au cœur des narrations de l'écrivaine. Depuis son premier roman (*Baise-moi* - 1994) en passant par *King Kong Théorie*, Virginie Despentes construit des personnages marginaux comme des prostituées (*Baise-moi*), des sans-abris (*Vernon Subutex*), des fugitives (*Apocalypse Bébé*), etc. Ceux-ci sont tous en perte de repères par rapport à une société qui les invisibilise et un système capitaliste qui accable toujours davantage les plus précaires. Ils finissent souvent par être confrontés à de la violence, mais l'autrice veut nous faire comprendre que, plus que les individus, c'est la société qu'il faut blâmer. Par ailleurs, en choisissant des personnages marginaux comme héroïne·s de ses romans, Despentes donne la parole aux personnes qui ne l'ont pas habituellement et ce procédé est, en lui-même, un acte engagé. Il s'agit de désinvisibiliser certains vécus grâce à la fiction et de confronter les lecteur·rice·s à des réalités qu'ils et elles ne connaissent pas.

En regardant les titres des chapitres de *King Kong Théorie*, nous voyons apparaître des caractéristiques (violence, sexualité libérée, etc.) présentes dans plusieurs productions littéraires d'autrices au XXI^e siècle : *Je t'encule ou tu m'encules*³⁴, *Impossible de violer cette femme pleine de vices*³⁵, *Porno Sorcières*³⁶, etc. En effet, selon Dominique Viart, certaines

³⁴ DESPENTES V., *Op. cit.*, p. 17.

³⁵ *Ibid.*, p.33.

³⁶ *Ibid.*, p.89.

productions littéraires d'autrices se rassemblent autour d'un même dénominateur commun : détruire les stéréotypes liés à la féminité,³⁷ et ce en s'appropriant des attributs traditionnellement associés aux hommes tels que la violence, le cynisme et une sexualité libre. Bien que cette affirmation nous semble à nuancer, car elle est très générale et ne s'applique, selon nous, pas à deux des trois autrices sur lesquelles nous travaillons, l'œuvre de Virginie Despentes présente effectivement ces traits. Nous nous attacherons dès lors, dans la suite de ce mémoire, lors de l'analyse littéraire, à comprendre les raisons de ce choix esthétique particulier et ce que cela peut apporter.

Par ailleurs, les thématiques récurrentes de l'œuvre de Despentes sont révélatrices d'une volonté de l'autrice de se placer du côté des marginaux, des laissés pour compte. Ainsi, nous pouvons définir sa posture comme celle d'une écrivaine révoltée.

1.2.4. Une posture de révoltée

À l'analyse des discours publics et médiatiques de Virginie Despentes, nous pouvons affirmer qu'elle s'engage pour les marginaux et les exclus du système dans son œuvre, mais également par des actes concrets. Sa posture auctoriale est celle d'une écrivaine engagée à gauche et qui se bat pour toutes les personnes opprimées par le système capitaliste et patriarcal : les femmes, les classes sociales les plus basses, les prostituées, les personnes sans-abris, etc. Dès ses débuts, elle se mettra en scène comme une écrivaine révoltée, affichant une volonté de choquer. Par exemple, elle déclarera en interview qu'elle a écrit le roman *Les Jolies Choses* « en trois-quatre jours sous coke, ça débloque des trucs »³⁸ ou affirme encore avoir été pute « avec autant de plaisir que j'avais eu à le faire »³⁹. Toutefois, cette posture marginale évoluera petit à petit. En effet, avec le succès de ses premières œuvres, Despentes s'éloigne un peu de son rôle provocateur. Elle reçoit plusieurs prix littéraires importants, arrête de boire et devient membre de l'Académie Goncourt⁴⁰, signe indiscutable d'une reconnaissance critique et intellectuelle.

³⁷ VIART D., VERCIER B., *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p.340.

³⁸ DESPENTES V., *Virginie Despentes dénonce les affres de la cocaïne*, interview pour *Le Mague*, propos recueillis par VIGNAL F., 24 septembre 2010 (URL : <http://www.lemague.net/dyn/spip.php?article7267> ; consulté le 28 décembre 2020).

³⁹ DESPENTES V., *Virginie Despentes, la fureur dans le sexe*, interview pour *Le Monde*, propos recueillis par AUBENAS F., 29 juillet 2015 (URL : https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/07/31/virginie-despentes-la-fureur-dans-le-sexe_4705817_4415198.html ; consulté le 28/12/20).

⁴⁰ Elle a toutefois quitté l'Académie en 2019 pour se consacrer à son activité d'écrivaine.

L'engagement de Desportes s'étend bien plus loin que le champ littéraire : elle profite souvent de sa médiatisation afin de défendre des causes diverses. Nous citerons en exemple sa tribune devenue célèbre dans le journal *Libération* le premier mars 2020 : *Césars : Désormais on se lève et on se barre*. L'autrice y dénonce la victoire de Roman Polanski, nommé meilleur réalisateur, et ce, malgré les nombreuses revendications des associations féministes à ce qu'un homme condamné pour viol, fuyant une peine d'emprisonnement aux États-Unis, ne soit pas consacré lors de la cérémonie :

On est humilié par procuration quand on les regarde se taire alors qu'ils savent que si *Portrait de la jeune fille en feu* ne reçoit aucun des grands prix de la fin, c'est uniquement parce qu'Adèle Haenel⁴¹ a parlé et qu'il s'agit de bien faire comprendre aux victimes qui pourraient avoir envie de raconter leur histoire qu'elles feraient bien de réfléchir avant de rompre la loi du silence. Humilié par procuration que vous ayez osé convoquer deux réalisatrices qui n'ont jamais reçu et ne recevront probablement jamais le prix de la meilleure réalisation pour remettre le prix à Roman fucking Polanski. *Himself*. Dans nos gueules. Vous n'avez décidément honte de rien. [...] Et les hasards du calendrier font que le message vaut sur tous les tableaux : trois mois de grève pour protester contre une réforme des retraites dont on ne veut pas et que vous allez faire passer en force. C'est le même message venu des mêmes milieux adressé au même peuple : « Ta gueule, tu la fermes, ton consentement tu te le carres dans ton cul, et tu souris quand tu me croises parce que je suis puissant, parce que j'ai toute la thune, parce que c'est moi le boss ». ⁴²

Cette tribune, publiée dans un des journaux les plus lus en France, est une prise de position explicite : Desportes clame haut et fort qu'elle se positionne du côté des opprimé·e·s, condamne le viol et l'impunité des criminels, attaque la réforme des retraites, le capitalisme et la domination du patriarcat. Virginie Desportes a une forte présence dans les médias et il serait donc impossible de relever dans ce mémoire toutes ses interventions. Toutefois, nous retiendrons ici qu'elle s'exprime souvent dans des podcasts et vidéos féministes sur YouTube⁴³, qu'elle signe régulièrement des billets d'humeurs dans des journaux traditionnels⁴⁴ et qu'elle n'hésite pas à réaffirmer ses engagements dans ses interviews. Elle prend la parole sur des thématiques aussi actuelles et diverses que les attentats de *Charlie Hebdo*, *l'Appel des 58*⁴⁵, le mouvement Black Lives Matter, les Gilets jaunes, les violences policières, etc.

⁴¹ Cette actrice a été agressée sexuellement par un réalisateur lorsqu'elle était mineure. Elle l'a révélé en 2019, dans le prolongement du mouvement #MeToo.

⁴² DESPORTES V., *Césars : Désormais on se lève et on se casse*, Tribune pour *Libération*, 1er mars 2020 (URL : https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/#:~:text=On%20se%20casse.,l%C3%A8ve%20et%20on%20se%20casse ; consulté le 28/12/20).

⁴³ Notamment la chaîne YouTube de podcast *Les Couilles sur la table*.

⁴⁴ Par exemple *Libération* ou *Le Monde*.

⁴⁵ Il s'agit d'un manifeste signé par 58 personnes afin de demander la liberté de manifester pendant l'état d'urgence. Il sera également signé par Annie Ernaux.

1.2.5. Une posture punk-rock

La posture de Virginies Despentès est également qualifiée de punk-rock. En effet, l'autrice affirme depuis des années son amour pour ce genre musical qu'elle revendique comme un mode de vie. Que cela soit dans ses multiples déclarations en entretien, son look vestimentaire ou encore les nombreuses références punk-rock dans son œuvre littéraire, elle met en lumière cette posture particulière et plutôt éloignée de l'image traditionnelle de l'écrivain·e, enfermée dans sa tour d'ivoire et ne se mêlant pas au reste du monde. Ainsi, comme le remarque Denis Saint-Amand, Despentès « diffuse une image faisant davantage écho à un univers rock qu'au champ littéraire, et met en lumière le fait que cette posture, si elle est loin d'être uniforme (l'auteure empruntant différentes casquettes et se présentant à l'envi comme fan, critique objective, voire comme participante active de la scène rock), trouve sa cohérence dans une espèce de désacralisation littéraire, qu'on qualifierait plus volontiers de relativiste que de nihiliste »⁴⁶. Cette posture particulière se place dans la continuité de son attitude de révoltée que nous avons définie précédemment. Il s'agit pour elle de se montrer en marge de la société, du côté des marginaux que le rock a de tout temps accueillis sous sa bannière.

Par ailleurs, dans la vision du punk-rock défendue par Despentès, celui-ci est considéré comme traversé de préoccupations sociopolitiques, voire comme un acte militant. En effet, les groupes que l'écrivaine écoute et affectionne interpellent leurs auditeur·rice·s et les invitent à passer à l'action. Il s'agit pour l'autrice d'un mode de vie plutôt qu'un style de musique. Ce dernier est également considéré comme légitime pour aborder des sujets politiques comme nous pouvons le voir dans la citation suivante tirée de *King Kong Théorie* :

Le punk-rock est un exercice d'éclatement des codes établis, notamment concernant les genres. [...] Être keupone⁴⁷, c'est forcément réinventer la féminité puisqu'il s'agit de traîner dehors, de taper la manche, vomir de la bière, sniffer de la colle jusqu'à rester les bras en croix, se faire embarquer, pogoter, tenir l'alcool, se mettre à la guitare, avoir le crâne rasé, rentrer fracassée tous les soirs, sauter partout pendant les concerts, chanter à tue-tête en voiture les fenêtres ouvertes des hymnes hypermasculins, t'intéresser de près au foot, faire des manifs en portant la cagoule et voulant en découdre...⁴⁸

⁴⁶ SAINT-AMAND D., *Quelque part entre Charleville et l'Arcadie : Esquisse d'une lecture croisée des postures de Virginie Despentès et de Patti Smith*, in *Contextes*, n° 8, 2011 (URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.4693> ; consulté le 03/01/21).

⁴⁷ Mot populaire signifiant une personne punk. Verlan de punk.

⁴⁸ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.11.

Finalement, les deux postures qu'adopte Virginie Despentes remettent au centre la question de l'engagement. En effet, d'une part la posture de révoltée invite ses lecteur·rice·s à se poser des questions sur la société contemporaine, à se rendre compte de ses dysfonctionnements profonds et, finalement, à passer à l'action. D'autre part, la dimension punk-rock de sa posture accentue encore cela, car elle permet à l'écrivaine de s'ancrer dans un mouvement fondamentalement révolutionnaire, du côté des classes populaires. Elle se range ainsi directement et physiquement auprès des personnes militantes. En cassant l'image de l'écrivain·e intellectuel·le et éloigné·e des luttes sociales, Despentes se fait plus proche de ses lecteur·rice·s, les invitant ainsi à la rejoindre dans ses revendications. Ainsi, « Despentes n'utilise pas son statut d'auteure pour justifier ou excuser ses transgressions au nom de l'art. Au contraire, elle se place toujours parmi les déviantes, les putes, sans les regarder du haut d'un observatoire »⁴⁹.

L'ethos discursif de Despentes est dans la continuité de son attitude hors de la littérature. En effet, ses personnages sont toujours des personnes exclues du système et, en leur accordant une place centrale dans son œuvre littéraire, l'autrice rend visibles leurs vécus. C'est également ce qu'elle prône via ses divers engagement et discours publics.

1.2.6. King Kong Théorie : une réception entre l'incompréhension et la consécration

Au début de ce chapitre, nous avons vu que Virginie Despentes posait la question de l'engagement littéraire dans son œuvre, dans sa posture d'écrivaine et dans ses actes concrets au cœur de la société. Tout cela tend à la considérer comme une autrice engagée. Dans cette lignée, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur la réception de *King Kong Théorie* et de voir comment cet essai a contribué à faire de l'écrivaine une figure centrale pour les féministes contemporaines. Delphine Naudier, chargée de recherche au CNRS et ayant étudié l'histoire sociale des mouvements féministes, explique qu'« avec *King Kong Théorie*, Virginie Despentes, jusque-là romancière, théorise sa pensée féministe »⁵⁰. Ce court essai va produire l'effet d'une bombe dans les milieux féministes au moment de sa sortie. Comme en témoigne Emmanuelle Jacquemard, à la tête d'une compagnie théâtrale qui mettra en scène *King Kong Théorie* en 2015, « Il m'est devenu tellement indispensable que j'ai beaucoup offert et fait lire ce livre [...] J'avais 22 ans quand je l'ai lu et, pour mes amies et moi, il est venu combler un

⁴⁹ PAPILLON J., « Salut les filles ». *Une politique sexuelle basée sur l'expérience*, in *Politique de l'autobiographie*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2018, p.345.

⁵⁰ NAUDIER D., citée par JEANTICOU R., *Pourquoi il est urgent de (re)lire « King Kong Théorie » de Virginie Despentes* in *Télérama*, 4 avril 2018 (URL : [https://www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-est-urgent-de-\(re\)lire-king-kong-theorie,-de-virginie-despentes,n5486772.php](https://www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-est-urgent-de-(re)lire-king-kong-theorie,-de-virginie-despentes,n5486772.php) ; consulté le 03/01/21).

vide. C'est comme si le fait de partager ce livre nous avait permis de libérer une parole sur des sujets tabous – le harcèlement, le viol, la masturbation, le plaisir féminin... »⁵¹.

Cependant, lors de sa publication, l'accueil critique est déplorable. Olivier Nora, président de Grasset, la maison d'édition de Despentès, se souvient que « dans sa critique, *Le Figaro* assurait qu'il était "inutile de chercher une cohérence intellectuelle à cet essai plein de gros mots", tandis qu'Éric Naulleau le qualifiait de "pipi de chatte" dans *Le Matricule des anges*... »⁵². Toutefois, il est intéressant de constater que les ventes et la légitimité de l'essai augmentent de manière significative en 2018 dans les mois qui suivent l'affaire Weinstein et le mouvement #MeToo⁵³. Rétrospectivement, ce qui apparaît en fin de compte, c'est le caractère visionnaire de *King Kong Théorie*. Ainsi, Gabrielle Deydier a affirmé en évoquant le mouvement #MeToo : « Pendant les débats des derniers mois, j'avais l'impression que tout le monde découvrait la lune [...] Toutes les réponses étaient dans *King Kong Théorie* ! »⁵⁴. Rebecca Amsellem, militante féministe et fondatrice des Glorieuses (une newsletter féministe) résume à son tour la situation : « [Despentès] avait clairement tout compris avant tout le monde, mais ce n'était pas aussi acceptable socialement à l'époque. En 2006, le paysage médiatique n'était pas le même : il n'existait en France qu'*Osez le féminisme !* pour militer activement. *King Kong Théorie* a donné et donne encore à beaucoup d'entre nous l'envie de faire la révolution ! »⁵⁵.

De livre ovni, incompris par le grand public et la critique littéraire lors de sa publication, *King Kong Théorie* est devenu l'œuvre culte de toute une génération de féministes, vendue à 185.000 exemplaires en France en 2018 et traduite dans seize langues. Comme le dit la journaliste féministe Victoria Tuaillon : « Ce livre a changé ma vie. [...] Pour ma génération, il a eu autant d'impact que *Le Deuxième Sexe* »⁵⁶. Ainsi, le lectorat de Despentès la considère bel et bien comme une écrivaine engagée qui aura impacté de manière significative les débats et avancées du féminisme. L'essai est d'ailleurs souvent qualifié de manifeste du féminisme contemporain.

⁵¹ JACQUEMARD E., citée par JEANTICOU R., *Op. cit.*

⁵² JEANTICOU R., *Op. cit.*

⁵³ Nous approfondirons ce point dans le troisième chapitre de notre travail.

⁵⁴ DEYDIER G., citée par JEANTICOU R., *Op. cit.*

⁵⁵ AMSELLEM R., citée par JEANTICOU R., *Ibid.*

⁵⁶ TUAILLON V., *Les couilles sur la table* (podcast disponible sur YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CGh9E8-yL1c> ; consulté le 25/06/20).

1.3. Vanessa Springora – *Le Consentement*

1.3.1. Présentation

Vanessa Springora est une éditrice et écrivaine française née en 1972. Elle a étudié les lettres modernes avant d'être réalisatrice puis éditrice. En 2020, son premier roman, *Le Consentement*, est publié. Elle raconte sa relation avec l'écrivain Gabriel Matzneff quand elle était âgée de 13 ans et lui de 49. Le livre aura un succès retentissant et fera l'objet d'une grande attention médiatique que cela soit en France ou à un niveau international.

Nous allons montrer dans ce chapitre comment l'œuvre de Vanessa Springora présente un aspect engagé, et ce, en particulier grâce à une énonciation oscillant durant tout le récit entre son expérience personnelle et une analyse approfondie de la société dans sa globalité.

1.3.2. Articulation du particulier et du général

Dans *Le Consentement*, Vanessa Springora raconte sa relation amoureuse avec l'écrivain Gabriel Matzneff. Tout le récit est autobiographique et elle y relate comment elle s'est petit à petit retrouvée sous l'emprise de G. ainsi que l'évolution de leur relation. Toute l'énonciation est à la première personne du singulier et l'auteur nous révèle les noms et prénoms des personnes présentes, les lieux exacts, les dates, etc. Seul le nom de Gabriel Matzneff n'est pas cité, elle le désigne grâce à la première lettre de son prénom : G.

Springora ne se contente pas de faire simplement le récit de leur relation mais interroge toute la société française de l'époque qui a justement permis à cet abus d'exister. De plus, elle lie son expérience à celle des autres victimes de l'écrivain. Tout comme Ernaux ou Desportes, elle prend comme point de départ une expérience très intime afin de la relier à une situation dont elle n'est pas la seule à avoir été victime. Elle est ainsi engagée, car elle relate un épisode personnel et se met en danger, mais également, car c'est l'occasion pour elle d'interroger les lecteur·rice·s sur un phénomène sociétal qui la dépasse :

De très longues années ont passé avant que je me décide à écrire ce texte, plus encore à accepter de le voir publié. Jusqu'ici, je n'étais pas prête. Les obstacles me paraissaient infranchissables. Il y avait d'abord la peur des conséquences du récit détaillé de cet épisode sur mon cercle familial et professionnel, conséquences toujours difficiles à évaluer. Il fallait aussi surmonter la crainte du petit milieu qui protège peut-être encore G. Ce n'est pas négligeable. Si ce livre paraissait un jour, je pourrais faire face à de violentes attaques, de la part de ses admirateurs ; mais aussi d'anciens soixante-huitards qui se sentiraient mis en accusation parce qu'ils étaient signataires de cette fameuse lettre ouverte dont il était

l'auteur ; peut-être même de la part de certaines femmes opposées au discours « bien-pensant » sur la sexualité ; bref, de tous les pourfendeurs du retour de l'ordre moral...⁵⁷

La citation ci-dessus montre la manière dont son livre allie récit intime et universel. En effet, elle craint les réactions non seulement de son cercle familial et professionnel, mais également des reproches venant de toute une partie de la société. Par ailleurs, il y a un aspect réellement didactique dans son œuvre car il y a, d'une part, une volonté de faire comprendre aux lecteur·rice·s comment elle est tombée sous l'emprise de l'écrivain, et d'autre part, de tenter d'expliquer comment une telle relation a été acceptée – voire encouragée – par la société française à l'époque.

1.3.3. Un message engagé

La dernière page du livre marque définitivement l'engagement présent dans le *Consentement*. En effet, Vanesse Springora écrit l'avertissement aux lecteur·rice·s qu'elle aurait aimé voir sur les livres de Gabriel Matzneff :

Entre les lignes, et parfois de la manière la plus directe et la plus crue, certaines pages des livres de G.M. constituent une apologie explicite de l'atteinte sexuelle sur mineur. La littérature se place au-dessus de tout jugement moral, mais il nous appartient, en tant qu'éditeurs, de rappeler que la sexualité d'un adulte avec une personne n'ayant pas atteint la majorité sexuelle est un acte répréhensible, puni par la loi.⁵⁸

Elle conclut ensuite : « Voilà, ce n'est pas si difficile, même moi, j'aurais pu écrire ces mots »⁵⁹. En proposant une solution, en s'imaginant à la place des éditeur·rice·s de Gabriel Matzneff, elle prend un engagement clair. En effet, avec cette dernière page, Vanessa Springora définit explicitement son ambition qui va au-delà d'écrire un livre sur un épisode traumatique de son adolescence, elle entend bien changer le monde littéraire et propose une manière concrète de le faire.

1.3.4. Engagement concret et posture

Le cas de Vanessa Springora est un peu plus complexe à analyser que ceux de Despentès et Ernaux. En effet, elle fait son entrée en littérature en janvier 2020 avec la publication remarquée du *Consentement*⁶⁰ et se distingue ainsi des deux autres écrivaines pour diverses raisons. D'une part, car les deux autrices que nous avons présentées précédemment

⁵⁷ SPRINGORA V., *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020, p.201-202.

⁵⁸ *Ibid.*, p.207.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Bien que travaillant dans une maison d'édition depuis de nombreuses années et occupant, dès lors, une place dans le champ littéraire, le statut d'éditrice n'est pas comparable avec le rôle d'un·e écrivain·e.

revendiquent et assument leurs divers engagements en prenant position sur des domaines qui ne relèvent pas de la littérature et en s'engageant de manière militante. D'autre part, elles sont présentes dans le champ littéraire depuis de nombreuses années et leur positionnement a déjà été commenté.

Ce qui est particulièrement intéressant quant à l'œuvre de Springora, c'est que, déjà avant la publication du livre, des articles de presse le mentionnaient et prévoyaient la polémique que sa sortie allait susciter. Et, effectivement, *Le Consentement* a provoqué énormément de débats en France sur la notion de consentement, la pédophilie, la permissivité des années post-68, la place de l'écrivain·e dans la société, les limites de la littérature et de l'art en général, le mouvement #MeToo, etc.

Un jour seulement après la publication, bien que Vanessa Springora ait précisé ne pas souhaiter porter plainte contre Gabriel Matzneff – les faits étant prescrits –, le parquet de la ville de Paris se saisit de l'affaire et lance une grande enquête sur l'écrivain et ses victimes. L'autrice est invitée sur de nombreux plateaux de télévision et donne des interviews dans tous les grands journaux français. Matzneff, quant à lui, fuit en Italie quelques semaines avant la publication de l'ouvrage, averti par un ami. Dans la foulée, plusieurs personnalités françaises font leur *mea culpa* – par exemple Bernard Pivot pour s'être montré très complaisant lors d'une émission d'*Apostrophes* avec Gabriel Matzneff – ainsi que plusieurs journaux comme *Le Monde* ou *Libération*. Les éditeur·rice·s⁶¹ de l'écrivain cessent la commercialisation de ses ouvrages et le ministre de la culture français lui retire son allocation d'auteur et propose également d'enlever à l'écrivain les décorations qu'il avait reçues. Le jury du prix Renaudot, que Matzneff a remporté en 2013 dans la catégorie *Essais*, présente, lui aussi, ses excuses publiques. Enfin, le débat sur la loi sur les violences sexuelles sur mineur·e·s qui avait été discutée en 2018 sans être modifiée refait surface et la secrétaire d'État chargée de l'égalité entre les femmes et les hommes annonce son intention de la renforcer.

Finalement, *Le Consentement* est la preuve que la littérature a encore son rôle à jouer au sein de la société et qu'elle peut se permettre d'intervenir dans toutes sortes de débats. En effet, il est frappant de constater que les discussions suscitées par la sortie du livre n'ont pas un caractère exclusivement littéraire ou artistique, mais font intervenir divers domaines tels que la justice, la philosophie, des questions d'ordre moral ou encore le féminisme. Comme le déclare l'autrice dans un article des *Inrockuptibles* où elle revient sur son année 2020 :

⁶¹ Gallimard, suivi par Leo Scheer, *La Table Ronde* et Stock.

Janvier : Un virus très contagieux s'est répandu en Chine, mais je n'ai pas le temps d'y penser. Avant même sa sortie, *Le Consentement* m'échappe. Tout d'abord traité de simple scandale germanopratin, il évolue en affaire judiciaire puis en débat de société. Omniprésent dans les médias, il déborde le champ de la littérature et me dépasse, suscitant des controverses et un engouement auxquels je ne m'étais pas préparée. Ce n'est pas le succès qui me donne le vertige, mais l'impact.

On me demande un avis d'experte sur l'âge du consentement des mineurs - le délai de prescription des crimes sexuels - la séparation de l'œuvre et de l'artiste - la déontologie des éditeurs et de la presse - la censure - Mai 68 - le mouvement MeToo - le post-féminisme.⁶²

À la lecture de ces lignes, nous avons l'impression d'être face à une autrice dépassée par les événements, qui se retrouve à devoir jouer le rôle d'une écrivaine engagée – c'est-à-dire qui aurait envie et se sentirait légitime pour donner son opinion sur des sujets sociétaux – malgré elle. Son livre la « dépasse », « déborde » de la littérature et la place en pleine lumière pour participer aux débats. Néanmoins, bien que ce rôle lui ait été en quelque sorte imposé, elle affirme dans plusieurs entretiens espérer « apporter une petite pierre à l'édifice qu'on est en train de construire autour des questions de domination et de consentement »⁶³ et être « ravie que [s]on livre puisse servir à d'autres. [Elle] le considère comme [s]a contribution à un monde littéraire français en pleine transformation. S'il constitue un point de départ, un relais vers des actions concrètes, il aura rempli sa mission mieux qu'[elle] ne l'aurait[t] imaginé »⁶⁴.

Les conséquences de la publication du livre de Vanessa Springora sont nombreuses et impressionnantes. Elles nous forcent à la considérer comme une écrivaine engagée, car, même si cela n'était pas son objectif initial, aux yeux d'une grande partie de la société française, elle est directement devenue légitime pour donner son opinion sur divers sujets et, en dévoilant une situation problématique via son œuvre littéraire, elle a rouvert des débats qui semblaient enterrés. Par ailleurs, elle a endossé et accepté cette posture d'écrivaine engagée qui lui a été imposée en rebondissant, d'une certaine manière, sur cette nouvelle identité pour diffuser son message au plus grand nombre.

⁶² SPRINGORA V., 2020 vu par Vanessa Springora : « Comment en est-on arrivé là ? » article pour *Les Inrockuptibles*, 9 décembre 2020 (URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/2020-vue-par-vanessa-springora-du-consentement-au-confinement-une-annee-folle-191767-09-12-2020/> ; consulté le 03/01/21).

⁶³ SPRINGORA V., *Vanessa Springora : "J'ai été la proie de Gabriel Matzneff"*, interview pour *Le Nouvel Obs*, propos recueillis par PHILIPPE E., 26 décembre 2019 (URL : <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20191226.OBS22782/vanessa-springora-j-ai-ete-la-proie-de-gabriel-matzneff-j-avais-14-ans.html> ; consulté le 03/01/21).

⁶⁴ SPINGORA V., *Vanessa Springora et le pouvoir des livres sur le monde* interview pour *Le Devoir*, propos recueillis par COUTURE P., 7 février 2020 (URL : <https://www.ledevoir.com/lire/572373/vanessa-springora-et-le-pouvoir-des-livres-sur-le-monde> ; consulté le 04/01/21).

1.4. Conclusion

L'intention de ce chapitre était de comprendre et de montrer pour quelles raisons les trois autrices sur lesquelles nous travaillons peuvent être considérées comme engagées – nous reviendrons sur la notion d'engagement et sur ce qu'elle signifie dans le prochain chapitre –. Bien qu'elles aient toutes les trois des caractéristiques qui leur sont propres, nous avons pu repérer quelques similitudes. La première caractéristique qui unit ces trois écrivaines est le lien entre l'intime et le collectif qu'elles créent par le recours à l'autobiographie. Ces trois écrivaines ont toutes vécu une expérience traumatique et violente liée au fait qu'elles soient des femmes. Elles ne se contentent pourtant pas de ce récit intime, mais préfèrent articuler leur subjectivité à la collectivité, considérant ainsi que ce qu'elles ont vécu ne les concerne pas simplement elles, mais également d'autres (voire toutes) les femmes. Il y a cette volonté chez les trois autrices de s'ancrer dans la société et de montrer qu'il ne s'agit pas d'exceptions mais bien de violences systémiques.

Une deuxième caractéristique présente chez les trois écrivaines est leur représentation au sein de l'espace public. En effet, elles sont considérées comme légitimes à prendre part aux débats concernant les violences sexuelles puisqu'elles-mêmes en ont été victime. C'est, notamment, car elles ont partagé leur expérience que leur avis est pris en compte. Cependant, cela ne se traduit pas de la même manière chez chacune d'entre elles. Là où Annie Ernaux et Virginie Despentes assument et revendiquent une posture et un rôle d'écrivaine engagée en donnant leur avis sur plusieurs sujets sociétaux, Vanessa Springora paraît plutôt s'être vue attribuer ce rôle de la part du public et de la critique sans l'avoir spécialement souhaité.

Cela serait finalement le franchissement des frontières de la fiction qui donnerait à ces écrivaines leur rôle engagé. En effet, si les récits d'agressions et de viols ont de tout temps peuplé la littérature, l'énonciation était rarement portée par des femmes et encore moins de manière autobiographique. C'est ce franchissement, ce dépassement qui provoque, au moins en partie, l'engagement des autrices et nous développerons ceci dans le troisième chapitre à travers différentes questions : pourquoi les récits non-fictionnels sur des sujets relatifs aux violences faites aux femmes choquent tellement ? Qu'est-ce que cela implique sur la réception et sur la posture des autrices ? Comment celles-ci se défendent-elles grâce au langage littéraire ? Toutefois, avant de répondre à ces questions, un chapitre de mise au point théorique sur l'engagement en littérature nous semble nécessaire.

Chapitre 2 : L'engagement en question

Après avoir montré que les trois autrices sur lesquelles porte ce mémoire posent la question de l'engagement à la fois dans leurs œuvres respectives, leurs postures et leurs comportements publics, nous allons à présent théoriser notre propos. Nous commencerons par définir brièvement la littérature engagée et ce que ces mots recouvrent, en nous basant notamment sur les travaux de Benoit Denis. Il s'agira de montrer tout d'abord comment la conception de la littérature engagée telle que définie par Sartre a été dénoncée et dépassée. Cela nous amènera ensuite à discuter de la possibilité d'une littérature engagée après ce franchissement. Nous nous intéresserons pour cela à des recherches récentes sur la littérature contemporaine telles que le concept de *littérature impliquée* de Blanckeman et les *fictions critiques* de Dominique Viart. Nous verrons ensuite si ces concepts théoriques peuvent s'appliquer à Virginie Despentes, Annie Ernaux et Vanessa Springora.

2.1. La littérature engagée : deux acceptions

Le terme « littérature engagée » peut recouvrir plusieurs réalités et, avant de prétendre à le définir, il nous faut distinguer les deux acceptions les plus communes derrière ces mots⁶⁵ selon les travaux de Benoit Denis. La première définit l'engagement littéraire comme un moment historiquement situé, durant l'après-guerre où, derrière la figure de Sartre, s'est imposée une littérature qui se soucie des questions politiques de l'époque et entend y jouer un rôle actif. La seconde acception est plus large et propose une définition englobante du phénomène de l'engagement : une série d'écrivain·e·s, de tout temps, se sont opposé·e·s aux pouvoirs politiques par l'écriture. Cette définition accueille des auteur·rice·s aussi diverse·s que Voltaire, Malraux ou de Beauvoir.

Ainsi, selon Benoit Denis, la littérature engagée peut être envisagée sous deux angles différents. Il s'agit soit d'un « moment de l'histoire de la littérature française, c'est-à-dire comme un courant ou une doctrine qui a connu son rayonnement le plus intense entre 1945 et 1955 »⁶⁶, soit d'un « possible littéraire transhistorique, que l'on retrouve sous d'autres noms et autres formes tout au long de l'histoire de la littérature »⁶⁷.

Dans ce mémoire, nous adoptons la même posture que Benoit Denis et considérons que si l'engagement littéraire correspond à un phénomène historiquement situé, plus ou moins de

⁶⁵ DENIS B., *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, p.17.

⁶⁶ DENIS B., *Op. cit.*, p.17-18.

⁶⁷ *Ibid.*, p.18.

1945 à 1955, après cette période, l'engagement en littérature a acquis une valeur transhistorique qui impose à tout écrivain·e de s'interroger sur sa propre énonciation. En effet, grâce à sa présence dominante sur la littérature de cette époque, la littérature engagée a soulevé énormément de débats, polémiques et réflexions qui ont fini par lui conférer cette valeur transhistorique. À la lumière du XX^e siècle, l'engagement apparaît comme une attitude, un choix que pose l'écrivain·e par rapport à sa pratique littéraire. Ainsi, il est possible de qualifier Voltaire ou Hugo d'écrivain engagé à condition d'accepter que nous portions sur eux un regard marqué par nos conceptions et connaissances actuelles de l'histoire de la littérature.

Nous allons proposer un bref historique de l'apparition de la littérature engagée. En effet, il nous semble essentiel de bien comprendre comment ce phénomène est apparu et a modifié en profondeur le champ littéraire. Benoit Denis affirme que la littérature engagée a été « au cœur du débat littéraire au XX^e siècle et qu'elle en a constitué l'axe structurant majeur ». Il explique son apparition par la conjonction singulière de trois facteurs, le premier étant l'apparition d'un champ littéraire autonome aux alentours des années 1850. Les écrivain·e·s ne répondent désormais plus qu'à leurs pair·e·s et prennent leur indépendance par rapport à la société et aux instances de pouvoir qui la régissent. La conséquence majeure de ce phénomène décrit et analysé par Pierre Bourdieu est une clôture très marquée entre la littérature et la société. Ainsi prend place une nouvelle vision de la littérature : la modernité. Les écrivain·e·s prennent leurs distances avec l'actualité politique et se concentrent sur le travail de la forme, seul capable de garantir la spécificité et l'autonomie de la littérature. Le deuxième facteur relevé par Benoit Denis est l'apparition du nouveau rôle social de l'intellectuel. En effet, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles et suite à l'affaire Dreyfus, s'opère une « redistribution des rôles »⁶⁸ : la fonction intellectuelle se superpose aux fonctions traditionnellement associées à l'écrivain·e et à la littérature. C'est ainsi que naît ce que Roland Barthes appellera la figure de *l'écrivain*. Il s'agit d'un nouveau type de parole, de discours porté par un agent légitime, car détenteur de certaines connaissances dans un domaine d'activité spécifique et limité (littérature, philosophie, sciences, etc.). Dans ces conditions sociologiques, l'écrivain·e doit, grâce aux spécificités de la littérature, reconquérir la parole sociopolitique et cela ne peut se faire, selon Barthes, qu'à travers l'engagement et la figure de *l'écrivain-écrivain*⁶⁹. La différence entre la figure de l'intellectuel (*écrivain*) et l'écrivain engagé (*écrivain-écrivain*) est que ce dernier souhaite faire paraître son engagement dans la littérature elle-même. Enfin, le dernier facteur, selon Benoit

⁶⁸ DENIS B., *Op. cit.*, p.21

⁶⁹ *Idem.*

Denis, est la révolution d'Octobre 1917. Par la puissance d'attraction qu'elle opère sur les intellectuel·le·s et écrivain·e·s français·e·s de l'entre-deux-guerres, la révolution russe entraîne une large politisation du champ littéraire qui se partage entre gauche et droite mais également entre auteur·rice·s engagé·e·s ou non. Cela amènera une renégociation fondamentale des rapports entre champ littéraire et politique. Finalement, c'est l'autonomie de la littérature et de ses institutions qui est remise en question par la révolution russe et les nouvelles relations entre le Parti Communiste et les écrivain·e·s.

La combinaison de ces trois facteurs entraîne deux types de réponses possibles pour les écrivain·e·s : l'avant-garde – qui postule l'existence d'une homologie structurale entre la position de l'auteur·rice face à la littérature et celle du révolutionnaire – ou la littérature engagée qui entend participer « pleinement et directement »⁷⁰ au processus révolutionnaire et devenir non plus une fin en soi mais un moyen au service d'une cause (révolutionnaire, politique, etc.).

Ce bref développement historique de la littérature engagée confirme la thèse selon laquelle il s'agit d'un phénomène historiquement situé et propre au XX^e siècle. Néanmoins, grâce aux débats qu'il a provoqués, l'engagement apparaît – à la lumière du XX^e siècle – comme une « attitude fondamentale que prend l'écrivain »⁷¹ par rapport à sa pratique de la littérature. Dans ce mémoire, nous mobiliserons cette conception de l'engagement littéraire qui considère que les trois œuvres analysées sont engagées d'une manière spécifique au XXI^e siècle. Elles sont le fruit d'un travail de réflexion conscient sur les possibilités d'engagement en littérature par leurs autrices respectives.

2.2. Caractéristiques de la conception sartrienne de l'engagement

Benoit Denis, lorsqu'il définit la conception sartrienne de l'engagement, se base avant tout sur la définition du verbe *engager*. Au sens premier, celui-ci signifie « mettre ou donner en gage ; s'engager, c'est donc donner sa personne ou sa parole en gage, servir de caution et, par la suite, se lier par une promesse ou un serment contraignants »⁷². Ainsi, l'engagement est lié à l'idée de contrat, d'échange entre différentes instances. En matière de littérature, ce sont bien les rapports entre le littéraire et le social qui sont en cause : c'est-à-dire « la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer »⁷³. Donc, l'écrivain·e engagé·e est celui ou celle qui s'engage par rapport à la collectivité, qui se lie à elle par une

⁷⁰ DENIS B., *Op. cit.*, p.24.

⁷¹ *Ibid.*, p.28.

⁷² *Ibid.*, p.30.

⁷³ *Idem.*

promesse. Benoit Denis remarque par ailleurs qu'engager la littérature signifie la mettre en gage, la mettre en jeu, l'inscrire dans quelque chose qui la dépasse et « dans laquelle elle risque sa propre réalité »⁷⁴. Enfin, s'engager implique également de prendre une direction. Nous voyons ici à quel point l'idée de faire un choix puis de poser un acte est centrale dans l'engagement. Benoit Denis insiste sur la dimension personnelle de l'engagement mais bien entendu, celui-ci débouche forcément sur une démarche sociale, car le choix posé est en lien avec des questions d'ordre politiques, sociales, intellectuelles, religieuses, etc. Ainsi, l'engagement est le point de rencontre entre l'individuel et le collectif.

Jean-Paul Sartre, figure emblématique de l'écrivain engagé, réfléchit à la question dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?* D'après lui, écrire serait dévoiler une situation pour ensuite la changer. Ainsi, l'engagement consiste à confronter les autres à leurs responsabilités. Dès lors, une des fonctions principales de l'écrivain·e serait « de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent »⁷⁵. Sartre met également l'accent sur la figure du lecteur : on n'écrit pas seulement pour soi-même, il s'agit d'un effort conjugué de l'auteur et du lecteur et d'une responsabilité partagée.

Dans son livre sur l'engagement littéraire, Jean Kaempfer relève quatre caractéristiques de l'engagement sartrien⁷⁶. La première d'entre elles est la responsabilité politique. Il s'agit d'une prise de conscience de l'écrivain·e sur sa responsabilité face au monde. La deuxième, découlant de la première, est la fonction de dévoilement de la littérature. Comme nous l'avons précisé plus haut, il s'agit d'empêcher les lecteur·rice·s d'ignorer des situations problématiques en les révélant grâce au récit littéraire. La troisième fonction relevée par Kaempfer est l'incitation à agir : une œuvre engagée se doit d'encourager les lecteur·rice·s à agir pour changer la situation problématique qui a été dévoilée. Enfin, la dernière caractéristique est la conception performative de l'écriture. En effet, il y a cette idée fondamentale que la littérature peut agir sur le monde et changer les choses.

La littérature engagée se distingue d'autres conceptions de la littérature sur deux points principaux : la nécessité d'un principe éthique, moral au sein de l'œuvre et l'importance de sa contemporanéité. En effet, la présence d'un projet éthique, d'une responsabilité de l'écrivain·e au sein de son entreprise littéraire est diamétralement opposée à une certaine conception de la littérature. Benoit Denis qualifie la présence d'un impératif éthique au cœur de l'intention

⁷⁴ DENIS B., *Op. cit.*, p.30.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ KAEMPFER J., *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle)*, Lausanne, Antipodes, 2006.

esthétique comme le « scandale de l'engagement »⁷⁷. Finalement, « c'est refuser de concevoir l'œuvre littéraire comme une finalité sans fin, à elle-même son propre principe et sa propre fin »⁷⁸. L'écrivain·e engagé·e refuse l'autosuffisance de la littérature, au contraire, il ou elle la conçoit comme une entreprise inscrite dans la société et dans laquelle il ou elle engage sa responsabilité. La dimension spatio-temporelle de la littérature engagée est également particulière dans le sens où elle échappe à l'ambition traditionnelle des écrivain·e·s qui, souvent, cherchent à inscrire leur œuvre dans la postérité. *A contrario*, la littérature engagée est celle de l'événement, du présent et entend s'ancrer dans un espace spatio-temporel bien défini même si cela doit la condamner à une obsolescence rapide.

Il est difficile de définir une forme spécifique à la littérature engagée, car, dans la pratique, elle s'exprime dans une grande diversité de genres (romans, pamphlets, théâtre, essais, etc.) et dans des lieux très variés (livre, journal, etc.). Néanmoins, il est possible de dégager un dénominateur commun : l'accent mis sur la personne du scripteur⁷⁹. Ainsi, Simone de Beauvoir définissait l'engagement comme « la présence totale de l'écrivain à l'écriture »⁸⁰. Cette proposition de définition met l'accent sur une particularité de l'écriture engagée : l'écrivain·e ne risque pas seulement sa réputation littéraire, mais il ou elle engage la totalité de sa personne en intégrant dans son œuvre l'ensemble des valeurs auxquelles il ou elle croit et par lesquelles il ou elle se définit. Ainsi, l'autonomie de la littérature acquise avec la modernité est remise en question, l'écrivain·e prend ses responsabilités par rapport à ses écrits et est prêt·e à être jugé·e pour ces derniers.

Dans le cadre de ce mémoire, le lien relevé par différent·e·s auteur·rice·s entre engagement et autobiographie, entre objectivité et subjectivité, entre individualité et collectivité, nous intéresse particulièrement. En effet, dans le premier chapitre, nous avons déjà mis en évidence le caractère autobiographique des trois livres que nous allons analyser et nous avons noté que cela leur donnait un caractère engagé. Pour conclure notre première réflexion sur la littérature engagée, la citation suivante de Benoit Denis semble pertinente dans le sens où, au travers de celle-ci, il explique le lien évident entre engagement et autobiographie :

En ce qu'il nécessite le passage du spontané au réfléchi, l'engagement comporte pour l'écrivain une exigence centrale de lucidité vis-à-vis de lui-même : il lui faut se reconnaître situé, déterminé par une série de contraintes qui orientent sa vision du monde. [...] La

⁷⁷ DENIS B., *Op. cit.*, p.33.

⁷⁸ *Ibid.*, p.34.

⁷⁹ *Ibid.*, p.43.

⁸⁰ *Idem.*

démarche d'engagement est animée par un désir d'objectivation de soi par et dans l'écriture : écrire est une entreprise de connaissance de soi, et s'engager consiste à pousser l'expérience jusqu'au bout, en refusant autant que possible toutes les formes de dénégation (par rapport à l'imprégnation de l'idéologie, au travail souterrain de l'inconscient, etc.) qui limitent la validité de cette auto-objectivation.⁸¹

2.3. Dépassement et refus de la conception sartrienne de l'engagement

Si encore aujourd'hui, lorsque nous parlons de littérature engagée c'est la conception sartrienne qui nous vient en premier à l'esprit, il est important de préciser qu'elle a subi de nombreuses critiques à partir des années 60. En effet, cette conception de la littérature a été jugée trop dogmatique et ne valorisant pas suffisamment la dimension esthétique des œuvres littéraires. Dans les livres d'histoire de la littérature, il est souvent question de désengagement pour les années post-Sartre. En effet, cette période correspond au triomphe du structuralisme et des théories formalistes qui tendent à considérer que la littérature se suffit à elle-même et qu'il n'est pas nécessaire de l'étudier dans un contexte ou dans son rapport avec le monde.

Cependant, cette idée de désengagement de la littérature dans la lignée du Nouveau Roman nous semble être à nuancer. En effet, malgré l'importance accordée à la recherche formelle, certain·e·s écrivain·e·s continuent à produire des œuvres engagées, qui portent un regard critique sur le monde et qui entendent bien dévoiler des situations qui les indignent. Nous pouvons citer en exemple Patrick Modiano qui associe recherche formelle et esthétique avec un engagement thématique sur les problématiques liées à la Seconde Guerre mondiale et au devoir de mémoire. Nous pouvons donc parler pour cette période – s'étendant plus ou moins des années 1950 à 1980 – d'une tendance à la critique de l'engagement tel que défini par Sartre et d'une volonté, de la part de certain·e·s auteur·rice·s, d'abstraire la littérature du monde réel. Toutefois, cette tendance ne fait pas l'unanimité : d'autres écrivain·e·s ne se reconnaissent pas dans cette conception de la littérature et continuent à produire des textes qui veulent dévoiler des situations particulières.

2.4. L'engagement des années 1980 au XXI^e siècle : quelques concepts théoriques

Parmi les nombreux travaux et recherches existants sur la littérature contemporaine et sur l'engagement durant cette période, nous avons décidé dans le cadre de ce mémoire de nous appuyer sur deux concepts en particulier. Le premier est celui d'*implication* formulé par Bruno

⁸¹ DENIS B., *Op. cit.*, p.47.

Blanckeman et le second est celui des *fictions critiques* créé par Dominique Viart. Ce parti pris méthodologique vient tout d'abord de la reconnaissance dont jouissent les deux chercheurs et leurs concepts respectifs dans la communauté scientifique. En effet, lors de nos recherches sur l'engagement en littérature contemporaine, nous nous sommes rendue compte qu'une grande partie des articles et des recherches prenaient Blanckeman et Viart comme point de départ. Il nous a dès lors paru nécessaire de revenir à la source première. Par ailleurs, ces deux théories ont en commun le fait d'être assez flexibles et de s'appliquer à un grand nombre d'œuvres ce qui nous permettra d'avoir une vision plus globale du phénomène.

2.4.1. La littérature impliquée

Blanckeman définit l'implication en littérature comme suit :

Cette question de la responsabilité, référée à la séquence culturelle en cours, je proposerai de la poser en termes d'implication. Les écrivains de la génération littéraire actuelle se savent partie prenante d'ensembles – une collectivité, des géographies territoriales, des événements en temps direct, un passé historique – sur lesquels le geste d'écrire peut agir. Il peut marquer ces ensembles, leur donner sens dans la forme provisoire d'un récit, mais aussi s'en démarquer, pointer les forces obscures qui les portent, faire de l'écriture un agent de désaxage d'autant plus efficace qu'elle ne se pose pas, illusion ou non, comme extérieure au phénomène appréhendé mais immergée en lui, donc coresponsable de son accomplissement à même sa réalité matérielle – la langue, l'énonciation –, coresponsable donc aussi complice par son silence.⁸²

Selon Blanckeman, l'engagement littéraire au sens premier du terme « vouloir agir par l'écriture » existe bel et bien en littérature contemporaine. La posture de surplomb de l'écrivain engagé sartrien disparaît au profit d'auteur·rice·s ayant conscience de faire partie d'ensembles. Par ailleurs, le chercheur affirme la nécessité d'un travail esthétique et formel : « Si l'engagement subordonnait volontiers le traitement de la forme littéraire à la primauté de l'objet visé, l'implication se joue d'emblée en termes de modélisation esthétique : trouver la juste forme, désagencée/réagencée, pour désigner le bât qui blesse et penser la question de fond, le principe politique et éthique mis en cause à travers des dysfonctionnements éprouvés »⁸³. Blanckeman ajoute à sa définition que les écrivain·e·s impliqué·e·s – et la littérature en général – ne jouissent plus de la suprématie et de la prédominance du monde littéraire comme à l'époque de Sartre. Ainsi, l'implication se « fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel »⁸⁴. La recherche sur la langue et sur l'énonciation est

⁸² BLANCKEMAN B., *Op. cit.*, p.71.

⁸³ *Ibid.*, p.72.

⁸⁴ *Ibid.*, p.73.

une caractéristique fondamentale de la littérature impliquée qui doit également avoir une question politique en toile de fond. Nous pouvons ainsi voir une forme de basculement, de dépassement depuis l'engagement sartrien qui privilégiait volontiers le fond au détriment de la forme.

Enfin, notons que « l'écrivain s'implique par un travail qui expérimente des dispositifs formels singuliers, confrontant la langue commune et les ressorts élémentaires de la narration à un objet problématique, dans des résolutions d'écriture elles-mêmes troublées, tout à la fois stylisées et disloquées »⁸⁵. Dès lors, selon Blanckeman, il existe trois points communs à ces écrivain·e·s impliqué·e·s : une défection de la posture de l'écrivain·e engagé·e à l'ancienne ; un rejet de la posture « de dégagement mondain » propre à une littérature de loisir du XXI^e siècle ; enfin, un refus de l'idéologie politiquement correcte contemporaine. L'apport de la littérature dans un monde super-connecté, à l'ère de l'information toujours plus rapide et mondialisée, qui a tendance à donner une illusion de transparence, serait de rendre aux événements leur opacité et leur complexité.

2.4.2. Les fictions critiques

Dominique Viart préfère le concept théorique de *fiction critique* :

Les *fictions critiques* sont des livres soucieux de l'état du monde, lucides sur [les] faux-semblants des discours comme sur les impasses de la littérature et attentifs et à les éviter. Ce sont des fictions et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, parce qu'elles ne prétendent pas être le juste *reflet* d'une réalité prétendument objective. Et ce sont des entreprises *critiques* à double raison : parce qu'elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... – et parce qu'elles exercent sur leur propre matière, sur leur mise en œuvre *littéraire* un regard sans complaisance.⁸⁶

Ces fictions critiques présentent deux caractéristiques majeures. D'une part, elles mettent le discours en crise, d'où l'adjectif *critique* : il ne s'agit pas d'évoquer une situation ou un fait social mais également les discours, les modes de pensées qui lui sont reliés. D'autre part, *fiction* ne se rapporte plus à une *production de l'imaginaire* mais se définit plutôt comme une *interrogation des représentations*. Concrètement, il s'agit d'œuvres de fiction qui s'interrogent elles-mêmes, qui questionnent la littérature, son fonctionnement et ses limites. Par ailleurs, ces

⁸⁵ BLANCKEMAN B., *Op. cit.*, p.73.

⁸⁶ VIART D., VERCIER B., *La Littérature française au présent : héritage et mutations de la modernité*, Paris, Bordas, 2008, p.192.

fictions critiques n'hésitent pas à emprunter des thématiques mais également des méthodes aux autres sciences humaines telles que la sociologie ou la psychanalyse.

Dominique Viart propose de comprendre le terme fiction dans le sens avancé par Lacan selon lequel « tout sujet s'appréhende dans une ligne de fiction »⁸⁷. Cette définition s'adapte particulièrement aux genres de l'autofiction et de l'autobiographie dans lesquels s'ancrent les trois récits dont il est question dans ce mémoire. De surcroît, selon Viart, nous pouvons employer cette formule dans les « socio-fictions », des fictions qui pensent le social et non le sujet. « Le discours même, en tant que notion, devient ainsi une fiction possible – parmi d'autres »⁸⁸. Par conséquent, les « deux modalités du discours, intime et sociale, peuvent [...] s'articuler »⁸⁹.

Viart appelle aussi ces fictions critiques des « littératures de terrain » dans le sens où l'écrivain·e se présente comme un·e enquêteur·euse, qui se penche sur les problèmes du monde qui l'entoure et qui par ce biais, s'engage. Par ailleurs, les thématiques propres à ces nouvelles fictions « participent [...] d'une implication militante, qu'il s'agisse simplement d'attirer l'attention sur certaines marges du monde, sur des populations délaissées, déclassées ou désocialisées »⁹⁰.

2.4.3. Des théories qui se recoupent et se complètent

Finalement, ces deux concepts théoriques se recoupent assez bien et constatent globalement les mêmes caractéristiques : des écrivain·e·s qui s'engagent non plus avec une posture de surplomb mais bien sur le terrain, comme partie prenante de la société sur laquelle porte leur œuvre. Par ailleurs, ils et elles accordent une grande importance à la forme et au langage qui doit servir, d'une part, à interroger la littérature en tant que telle et, d'autre part, à dévoiler des situations et événements dans toute leur complexité.

Cette partie théorique met en évidence une des problématiques auxquelles sont confronté·e·s les écrivain·e·s actuel·le·s : l'engagement en littérature ne va plus de soi. Alors qu'à l'époque de Sartre, la question ne se posait pas – les auteur·rice·s ayant juste à choisir s'ils et elles se rangeaient sous la bannière de l'engagement ou pas –, aujourd'hui c'est devenu bien plus complexe. En effet, la question de l'engagement se pose finalement à tout·e écrivain·e qui, dès lors, se doit de s'interroger sur son énonciation et sur l'autonomie de la littérature. En raison

⁸⁷ LACAN J., cité par VIART D., *Op. cit.*, p.196.

⁸⁸ VIART D., *Op. cit.*, p.196.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ *Idem.*

des critiques adressées à la conception sartrienne de l'engagement, le choix est devenu beaucoup plus complexe pour les auteur·rice·s qui sont obligé·e·s de réfléchir à leur posture énonciative. Virginie Despentes, Vanessa Springora et Annie Ernaux jouent avec les limites de la fiction pour proposer des textes engagés. Cela serait, en partie, ce jeu sur les frontières génériques qui leur permet de situer leur énonciation et de se distinguer.

Si nous retrouvons certaines caractéristiques de la littérature impliquée chez les trois autrices sur lesquelles nous travaillons, il nous semble qu'elles ne sont pas suffisantes. En effet, Blanckeman et Viart parlent tous deux de récits fictionnels ou les problématiques dénoncées par les auteur·rice·s servent de toile de fond à d'autres récits sans en être l'enjeu principal. De notre côté, nous étudions trois récits non-fictionnels où les thématiques dénoncées par les écrivaines sont au cœur du récit. Par ailleurs, les sujets développés dans leurs œuvres sont considérés comme tabou, que cela soit dans la société ou en littérature, et les autrices semblent avoir subi différentes formes de censure lors des publications.

En raison de cela, le troisième chapitre s'attachera à résoudre deux problématiques. Tout d'abord, nous chercherons à montrer en quoi l'engagement et l'autobiographie ont souvent fonctionné en parallèle. Ensuite, nous démontrerons que les thématiques abordées sont bel et bien des tabous et nous caractériserons les différentes formes de censure à l'œuvre. En effet, il nous semble essentiel de définir ces notions avant l'analyse littéraire, car le langage et l'esthétique des autrices nous paraissent jouer précisément un rôle important contre cette censure et ce silence.

Chapitre 3 : Le franchissement des frontières de la fiction et de la censure invisible

Les trois œuvres que nous étudions dans ce mémoire abordent des thématiques liées aux violences faites aux femmes et en particulier en ce qui concerne leur corps et leur sexualité : le viol, l'avortement clandestin et les violences sexuelles sur mineure. Or, ces trois sujets peuvent être considérés comme tabous dans notre société. En les choisissant comme thèmes centraux de leurs récits autobiographiques, les autrices que nous étudions transgressent ces tabous. En effet, ce n'est pas tant le choix d'un tel sujet qui peut choquer, puisque l'intérêt pour des thématiques sensibles existe depuis toujours en littérature et dans les arts (que l'on pense aux récits de viol dans l'Antiquité ou encore chez Zola en passant par Sade), mais bien le franchissement des frontières de la fiction. Tant qu'il ne s'agissait « que de littérature », cela n'était pas si grave. La nouveauté ici se trouve dans le fait que les autrices parlent d'expériences autobiographiques réelles, en allant jusqu'à permettre d'identifier le nom de leur agresseur dans le cas de Vanessa Springora. Notre première hypothèse est que c'est bien ce dépassement qui est provocant et qui fait de ces écrivaines des autrices engagées. Notre seconde supposition est qu'elles subissent une forme de censure pour cette raison et que, conscientes de cela, elles utilisent le langage littéraire comme stratégie contre la censure tout en assumant la transgression du tabou, voire en s'appuyant dessus.

Après avoir défini la notion de tabou et situé les trois thématiques dans le discours contemporain et en particulier en littérature, ce troisième chapitre s'attachera à expliquer la notion de censure invisible (notamment à partir des réflexions de Pascal Durand) et à montrer comment elle est à l'œuvre autour du viol, de l'avortement clandestin et des violences sexuelles sur une personne mineure, en particulier dans le cas de récits autobiographiques, qui sortent du cadre « rassurant » de la fiction.

3.1. Le franchissement des limites de la fiction

Le recours à l'autobiographie pour produire un texte engagé peut paraître paradoxal. En effet, pourquoi partir de son expérience subjective et intime pour écrire un texte qui entend agir sur le monde et avoir une portée politique et, par définition, collective ?

Pour répondre à ce paradoxe, nous allons commencer par définir brièvement le genre autobiographique tel que théorisé par Pierre Lejeune. Il le définit comme suit : « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent

sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »⁹¹. Or, les autrices que nous étudions centrent leurs récits autour d'un événement traumatique de leur vie plutôt que sur la rédaction complète et détaillée de celle-ci, qui commencerait par la naissance jusqu'au moment de l'acte d'écriture. En se centrant sur cet épisode traumatique, Ernaux, Despentès et Springora utilisent le récit de l'événement personnel pour l'ancrer dans une histoire plus grande et ainsi, proposer un récit engagé politiquement. Ernaux théorise d'ailleurs cette manière de faire dans la série d'entretiens rapportés dans le livre *L'Écriture comme un couteau* :

Il y a un aspect fondamental, qui a à voir énormément avec la politique, qui rend l'écriture plus ou moins « agissante », c'est la valeur collective du « je » autobiographique et des choses racontées. [...] La valeur collective du « je », du monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie, c'est la possibilité pour le lecteur de s'approprier le texte, de se poser des questions ou de se libérer.⁹²

Dans un colloque intitulé *Politique de l'autobiographie*, Barbara Havercroft remarque que « la littérature a donné de multiples exemples de ces entreprises d'élucidation de soi par lesquelles le sujet de l'écriture s'emploie à démêler le réseau de déterminations à l'origine de son être et à infléchir le tracé du devenir collectif »⁹³. Cette association entre subjectivité et collectivité semble être fort présente chez les trois autrices analysées et a été explorée dans le cadre des études de genre : « les études féministes et les théories du *gender* ont maintes fois souligné la perméabilité entre l'espace public et l'espace privé en abordant la construction sociale de l'identité sexuée »⁹⁴.

Audrey Lasserre, dans un article intitulé *Le privé est politique. Textes autobiographiques de femmes en mouvement*, revient sur le Mouvement de Libération de la parole des femmes en France dans les années 70 qui « se définit tant par la participation des littératrices à l'action militante que par le déplacement de la lutte des femmes sur le terrain littéraire »⁹⁵. Il s'agit alors d'intégrer à la littérature des récits issus à l'origine de groupes de parole qui « reposent sur le principe du partage du récit d'une vie que l'on pense singulière, mais qui se révèle, malgré sa singularité, exemplaire d'un fonctionnement oppressif. Le récit et l'analyse au sein du groupe de parole sont chargés de permettre la prise de conscience de

⁹¹ LEJEUNE P., *Op. cit.*, p.14.

⁹² ERNAUX, A., *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet.*, « Folio », Paris, Gallimard, 2011, p.73-74.

⁹³ HAVERCROFT B., *Politique de l'autobiographie*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2018, p.8.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ LASSERRE A., *Le privé est politique. Textes autobiographiques de femmes en mouvement*, in *Politique de l'autobiographie*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2018, p.77.

l'oppression. C'est là que le privé apparaît éminemment politique »⁹⁶. Toutefois, ces narrations – devenues presque une obligation militante pour les féministes de l'époque – ne présentent pas d'esthétique langagière ou littéraire particulière. En cela, si ce mouvement est intéressant afin de comprendre pourquoi la littérature engagée féministe a souvent eu recours à l'autobiographie, il faut le différencier des textes de nos autrices chez qui le langage littéraire est un élément fondamental.

Ainsi, cette articulation entre récit autobiographique et engagement semble courante en littérature contemporaine, et en particulier chez certaines écrivaines. Cependant, la particularité des œuvres étudiées dans le présent mémoire réside également dans le fait que ces récits autobiographiques mettent en scène des sujets tabous. Ceci a des conséquences sur la réception des œuvres mais également sur la manière dont les autrices construisent ces dernières.

3.2. Des sujets tabous ?

Notre hypothèse étant que les trois autrices sur lesquelles nous travaillons choisissent des sujets tabous, nous allons commencer par définir cette notion avant d'étudier ce qu'elle implique et ensuite vérifier si elle trouve ou non à s'appliquer aux thématiques choisies par Virginie Despentes, Vanessa Springora et Annie Ernaux.

3.2.1. Le tabou : définition générale

À l'origine, le tabou vient d'un mot polynésien *tabu* dont l'emploi a été généralisé par les ethnologues européens pour devenir un terme générique englobant toutes les interdictions d'ordre magique, religieux ou rituel⁹⁷. Il s'agit donc bien d'un phénomène religieux, spirituel, qui peut être vu comme la forme négative du sacré.

Toutefois, à l'heure actuelle, le tabou semble être un mot presque vide de sens : il peut prendre plusieurs significations et est complexe à définir précisément. Dans ce travail et dans la société contemporaine, la définition qui nous semble la plus pertinente est proposée par le dictionnaire Larousse : il s'agit d'un interdit social ou moral⁹⁸. Il semble même avoir un sens plutôt politique et peut signifier « renverser les limites discursives, reculer les frontières de ce qu'une pression sociale permet ou non de dire, de faire ou de montrer »⁹⁹. Le tabou peut

⁹⁶ LASSERRE A., *Op. cit.*, p.77.

⁹⁷ LABERE N., *Le tabou : éditorial*, in *Questes*, n° 7, p.1 (URL : <https://doi.org/10.4000/questes.2762> ; consulté le 06/01/21).

⁹⁸ MAYNART-JEUGE, I., *Le Petit Larousse*, 2009, p.987.

⁹⁹ LABERE N., *Op. cit.*, p.1.

exprimer à la fois l'interdit et la transgression de ce dernier¹⁰⁰. Cette transgression réside parfois simplement dans le fait de nommer l'interdit, d'en parler publiquement. Ainsi, « le tabou a perdu le sens descriptif qui était le sien dans les sciences sociales pour en appeler au subjectif »¹⁰¹. Il s'agit d'un terme « fourre-tout », employé dans une grande diversité de situations.

Dans le cadre de notre travail, il nous semble cependant que le tabou, dans son sens anthropologique, est pertinent à analyser en profondeur. Nous considérons, à la suite des travaux de nombreux·ses chercheur·euse·s en anthropologie, la transgression d'un tabou comme productive. Autrement dit, cette transgression implique des réactions dans la société, dans le groupe, et ces dernières peuvent être aussi bien positives que négatives. Donc, « la transgression du tabou a des conséquences fastes ou néfastes et appelle à une réponse réparatrice »¹⁰². Dans le cadre des violences sexuelles, nous considérerons que la transgression d'un tabou ne serait pas la violence en elle-même – dès lors perçue comme l'une des formes les plus exacerbées de l'exercice du patriarcat et de l'oppression sur les femmes – mais bien la prise de parole à propos de ces violences. En effet, les violences sexuelles étant banalisées et courantes (que cela soit dans la fiction mais également dans la société en tant que telle), elles ne sont plus vraiment taboues. En revanche, la parole des victimes de ces violences est bien taboue car elle transgresse un ordre établi, elle bouscule une sorte de consensus au sein de la société. Donc, la prise de parole des victimes, en tant que transgression du tabou, vient bouleverser l'ordre des choses et appelle à une réponse, à une modification de la société ou exige réparation.

De surcroît, la transgression du tabou en littérature peut également être considérée comme productive, comme moteur de la narration. C'est déjà ce que remarquait Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art* où il définissait la transgression des normes éthiques et esthétiques d'une époque comme un moyen de se distinguer de toute une partie du champ littéraire. Dans les cas des trois récits que nous analysons, la transgression – non plus de règles esthétiques mais bien des tabous thématiques et des frontières de la fiction – fonctionne comme point de départ, comme motif de la narration. C'est cette transgression qui permet l'œuvre, qui lui donne du sens. Dès lors, nous pouvons la qualifier de productive.

¹⁰⁰ LABERE N., *Op. cit.*, p.1.

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² FONTAINE B., *communication personnelle*, 6 janvier 2021.

3.2.2. L'avortement : un sujet tabou

Bien que l'avortement soit dépénalisé depuis une trentaine d'années en France et en Belgique, il reste un sujet tabou. En effet, une grande partie des femmes qui ont recours à l'interruption volontaire de grossesse (IVG) continuent à ressentir un sentiment de culpabilité et de honte et rares sont celles qui vont affirmer publiquement avoir avorté. Comme le constate Émilie Saey, directrice de la Fédération des centres pluralistes de planning familial : « les femmes n'en parlent pas. Personne n'en parle »¹⁰³. Julie Papazoglou, juriste et membre de l'association féministe *Fem & Law* confirme et ajoute que les femmes qui avortent « gardent ce sentiment de culpabilité, comme si elles avaient raté quelque chose ou commis une faute »¹⁰⁴. Si nous reprenons la définition du tabou développée plus tôt selon laquelle il s'agit d'un interdit de nature morale et sociale, qu'il serait déplacé d'évoquer en vertu de normes sociales, nous constatons aisément que l'avortement répond à ces critères.

En effet, il suffit de lire quelques témoignages présents sur internet pour se rendre compte qu'une des difficultés principales relevées par les femmes ayant subi une IVG est le silence qui entoure celle-ci. Elles pointent la difficulté de se remettre de cette expérience qui peut être psychologiquement difficile, et ce, sans pouvoir en parler, que cela soit avec leurs ami·e·s ou leur famille. À titre d'exemple, citons le témoignage suivant :

La détresse quand je suis entrée au planning familial, quand j'en suis sortie, et je ne parle même pas des semaines qui ont suivi, quand il a fallu que je m'en remette, sans trop en parler parce que ce n'est pas un truc qu'on va crier sur tous les toits.¹⁰⁵

Au niveau littéraire, le problème est le même. Véronique Montémont, dans l'ouvrage collectif sur Annie Ernaux, *Un Engagement d'écriture*, fait un état de la situation de l'avortement en littérature. Elle s'interroge sur le fait que bien que l'avortement soit une expérience vécue par énormément de femmes, rares sont les récits qui en font leur sujet principal. À titre d'exemple, elle cite quelques récits autobiographiques qui l'évoquent. Cependant, il s'agit à chaque fois de mentions anecdotiques dont le but est surtout de rappeler

¹⁰³ SAEY E., *Dépénalisation de l'avortement : trente ans après sa dépénalisation partielle, l'avortement reste un sujet tabou*, interview pour la RTBF, propos recueillis par *Belga*, 23 mars 2020 (URL : https://www.rtb.be/info/societe/detail_depenalisation-de-l-avortement-trente-ans-apres-sa-depenalisation-partielle-l-avortement-reste-un-sujet-tabou?id=10464822 ; consulté le 08/01/21).

¹⁰⁴ PAPAZOGLU J., *Dépénalisation de l'avortement : trente ans après sa dépénalisation partielle, l'avortement reste un sujet tabou*, interview pour la RTBF, propos recueillis par *Belga*, 23 mars 2020 (URL : https://www.rtb.be/info/societe/detail_depenalisation-de-l-avortement-trente-ans-apres-sa-depenalisation-partielle-l-avortement-reste-un-sujet-tabou?id=10464822 ; consulté le 08/01/21).

¹⁰⁵ ANONYME, *Sujet tabou : l'avortement*, interview pour *Femmes d'aujourd'hui*, 23 juin 2017 (URL : <https://www.femmesdaujourd'hui.be/actu/sujet-tabou-lavortement/> ; consulté le 08/01/21).

historiquement ce à quoi les femmes étaient confrontées avant la dépénalisation. Dans les dernières années, les quelques récits existants proviennent plutôt de personnes appartenant à l'institution médicale comme *Hôpital Silence* de Nicole Malincoli ou *La Vacation* et *La Maladie de Sachs* de Martin Winckler¹⁰⁶. Montémont précise qu'il existe toutefois quelques œuvres de fiction abordant la thématique de l'avortement mais que celles-ci mettent en avant la problématique du choix, présenté comme déchirant, plutôt que l'avortement en lui-même. Nous pouvons ainsi citer comme exemple récent *Bluebird* de Geneviève Damas, paru en 2019.

Les quelques exceptions du corpus français de récits ayant comme thème principal l'avortement et qui ne se limitent pas à des ellipses ou à de vagues allusions, sont publiées après *L'Événement* d'Annie Ernaux. À titre d'exemples, un recueil de témoignages : *Paroles d'avortées* (2004) de Xavière Gauthier et *Dix-sept ans* (2015) de Colombe Schneck. Dans ce dernier ouvrage, l'autrice témoigne avoir eu envie de partager son expérience après avoir lu une interview d'Annie Ernaux qui expliquait qu'en refusant de parler de l'avortement, les femmes prenaient le risque que ce droit leur soit enlevé. Enfin, en 2019, Aude Mermilliod, une bédéiste québécoise publie *Il fallait que je vous le dise* où elle revient sur son avortement. Elle aussi pointe le silence omniprésent autour de la question comme une des raisons qui l'ont poussée à écrire : « C'est encore compliqué d'en parler entre amis, dans le couple. Il y a une espèce de pudeur [...] Quand la société n'assume pas complètement un acte, ça n'est pas anodin »¹⁰⁷.

La narratrice de *L'Événement* fait le même constat :

Je n'avais aucun indice, aucune piste. Si beaucoup de romans évoquaient un avortement, ils ne fournissaient pas de détails sur la façon dont cela s'était exactement passé. Entre le moment où la fille se découvrait enceinte et celui où elle ne l'était plus, il y avait une ellipse. À la bibliothèque j'ai cherché dans le fichier au mot *avortement*. Les références ne concernaient que des revues médicales. [...] J'espérais trouver des renseignements pratiques mais les articles ne parlaient que des suites de *l'avortement criminel*, et celles-ci ne m'intéressaient pas.¹⁰⁸

Annie Ernaux revient sur la réception de *L'Événement* lors de la publication :

Il n'a eu aucun retentissement. L'accueil média a été épouvantable. Une sorte de loi du silence l'a accompagné. Alors que Bernard Pivot avait l'habitude de m'inviter, là il s'est abstenu. Un journaliste n'a pas voulu en parler, car, m'avait-il dit : « La lecture du livre m'a donné la nausée. » Pour beaucoup de médias ce combat était dépassé. Arte a estimé

¹⁰⁶ MONTEMONT V., *Avorter : scandale*, in Annie Ernaux. *Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p.29.

¹⁰⁷ MERMILLIOD A., *L'avortement comme on ne vous l'a jamais raconté*, interview pour *La Presse*, propos recueillis par GALIPEAU S., 13 juin 2019, (URL : <https://www.lapresse.ca/societe/famille/2019-06-13/l-avortement-comme-on-ne-vous-l-a-jamais-raconte> ; consulté le 08/01/21).

¹⁰⁸ ERNAUX A., *L'Événement*, *Op. cit.*, p.39-40.

qu'il n'y avait aucun intérêt à revenir sur ce sujet. Il y a eu un consensus pour ne pas en parler.¹⁰⁹

Cette « loi du silence » pose question. En 2000, Ernaux est une autrice déjà consacrée et jouit d'une reconnaissance publique et critique, ses autres livres font toujours l'objet d'un bon traitement médiatique. Il s'agit d'un signe indiscutable que l'autrice aborde dans cette œuvre un thème encore bel et bien tabou. Cette tendance se confirme par le peu de récits présents en littérature sur l'avortement en tant que tel, et encore moins des récits portés par des femmes.

Après avoir montré que l'avortement est encore bel et bien tabou, que cela soit en littérature ou dans la société, nous allons à présent réaliser la même analyse pour le viol.

3.2.3. Le viol : un sujet tabou

Le viol est tabou dans notre société. Un des indicateurs les plus frappants de ce phénomène est le nombre réduit de victimes qui se rendent à la police. En effet, on estime à 10 % les personnes qui portent plainte après un viol¹¹⁰. Les associations féministes expliquent ce pourcentage par la honte et le sentiment de culpabilité des victimes, la peur de ne pas être crue, le manque de sensibilisation sur ce qu'est une agression sexuelle et le désir de ne pas avoir à revivre cette dernière en en parlant. À titre d'exemple, ce témoignage, semblable à des centaines d'autres : « Pour vos proches, le viol est un sujet tabou. C'est sale, on a honte, on a du dégoût »¹¹¹. Autre fait révélateur, les victimes qui osent en parler le font souvent des années après leur agression. Enfin, la majorité des viols sont commis par un proche de la victime¹¹², ce qui renforce naturellement le tabou, car la personne craint les conséquences que la dénonciation peut avoir sur son entourage et sur sa famille.

Cependant, depuis l'affaire Weinstein et l'amplification¹¹³ du mouvement #MeToo en 2017, suivis de près par #BalanceTonPorc en France, les témoignages se multiplient. Des femmes sortent du silence, prennent la parole publiquement, en particulier sur les réseaux sociaux, et racontent comment elles ont été agressées sexuellement.

¹⁰⁹ ERNAUX, A., *Annie Ernaux : "J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes"*, *Op. cit.*

¹¹⁰ Selon une enquête de l'Institut national d'études démographiques (INED) et intitulée « Violences et rapports de genre » en 2016 et disponible en ligne (URL : <https://www.ined.fr/fr/publications/editions/document-travail/violences-rapports-genre/> ; consulté le 12/11/20).

¹¹¹ ANONYME, *Le viol est un sujet tabou*, interview pour *L'Humanité*, propos recueillis par BARBIER M., 14 juin 2017, (URL : <https://www.humanite.fr/le-viol-est-un-sujet-tabou-cest-sale-honte-637380> ; consulté le 08/01/21).

¹¹² Selon une enquête d'Amnesty International Belgique réalisée en 2019 et disponible en ligne (URL : <https://www.amnesty.be/campagne/droits-femmes/viol/article/sondage-viol-chiffres-2020> ; consulté le 12/11/20).

¹¹³ Le mouvement #MeToo est lancé par Tarana Burke en 2007. Toutefois, il prendra une ampleur considérable à partir de 2017.

Cette libération de la parole des victimes, manière de briser les tabous persistants autour du viol, se retrouve également en littérature. En effet, depuis quelques années, de nombreux livres sont écrits par des femmes qui parlent de leur agression et, utilisant les ressources propres à l'autofiction et au récit testimonial, reviennent en détail sur ce qu'elles ont vécu contrairement aux ellipses qui prédominaient jusque-là dans les récits mentionnant des viols. Néanmoins, comme nous l'avons déjà mis en évidence, ce phénomène est assez récent. Dans *King Kong Théorie*, Virginie Despentes revient sur son viol et fait le même constat que la narratrice de *L'Événement* :

Les premières années, après le viol, surprise pénible : les livres ne pourront rien pour moi. Ça ne m'était jamais arrivé. Quand par exemple, en 1984, je suis internée quelques mois, ma première réaction, en sortant, a été de lire *Le pavillon des enfants fous*, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*, et les essais sur la psychiatrie, l'internement, la surveillance, l'adolescence. Les livres étaient là, tenaient compagnie, rendaient la chose possible, dicible, partageable. Prison, maladie, maltraitance, drogues, abandons, déportations, tous les traumatismes ont leur littérature. Mais ce trauma crucial, fondamental, définition première de la féminité, « celle qu'on peut prendre par effraction et qui doit rester sans défense », ce trauma-là n'entrait pas en littérature. Aucune femme après être passée par le viol n'avait eu recours aux mots pour en faire un sujet de roman. Rien, ni qui guide, ni qui accompagne. Ça ne passait pas dans le symbolique. C'est extraordinaire qu'entre femmes on ne dise rien aux jeunes filles, pas le moindre passage de savoir, de conseils pratiques simples. Rien.¹¹⁴

Cette citation est évocatrice du tabou qui régnait alors autour du viol que cela soit dans la société ou en littérature. Bien que la situation ait un petit peu évolué grâce aux mouvements féministes et à certaines autrices, le viol est encore très tabou dans la société lorsque Virginie Despentes publie *King Kong Théorie* en 2006.

Par ailleurs, bien que nous nous concentrons dans ce travail particulièrement sur le récit du viol de Despentes, il faut souligner que *King Kong Théorie* et ses autres œuvres abordent d'autres thématiques considérées comme taboues telles que la pornographie ou la prostitution par exemple.

Dans cette sous-partie, nous avons démontré que le viol, comme l'avortement est un tabou lorsqu'il est raconté de manière non-fictionnelle. Nous allons enfin vérifier si cela est également le cas pour les abus sexuels sur personne mineure.

¹¹⁴ DESPENTES V, *Op. cit.*, p. 40-41.

3.2.4. Les violences sexuelles sur mineur·e·s : un sujet tabou

Les violences sexuelles sur personne mineure sont souvent considérées comme « l'ultime tabou » de nos sociétés. En effet, alors que parmi les victimes d'agressions sexuelles, 48 % déclarent les avoir subies avant leurs 19 ans¹¹⁵, les récits de ces agressions sont beaucoup moins présents dans le discours public, médiatique ou littéraire que ceux de personnes majeures. Les raisons sont les mêmes que celles qui empêchent les victimes de viol adultes de témoigner mais dans une proportion encore plus forte : honte, culpabilité, méconnaissance de ce qu'est une agression, et ce, *a fortiori* lorsque l'agresseur est connu et proche de la victime, ce qui est le cas pour 80 % des victimes¹¹⁶.

Vanessa Springora, avec *Le Consentement*, s'attaque à ce type de violence mais aussi à toute la complaisance du milieu intellectuel – en particulier littéraire – français de son adolescence. En effet, bien que sa relation avec Gabriel Matzneff n'était pas secrète et malgré les dénonciations à la police, toute une série de personnes ont protégé l'écrivain sous prétexte qu'il était un artiste en vogue de l'époque.

Par ailleurs, tout comme Annie Ernaux et Virginie Despentes, Vanessa Springora s'étonne qu'aucune femme avant elle n'ait publié le récit de ce qui lui est arrivé :

À vrai dire, je suis surprise qu'avant moi aucune autre femme, jeune fille à l'époque n'ait écrit pour tenter de corriger la sempiternelle succession de merveilleuses initiations sexuelles que G. déroule dans ses textes. J'aurais aimé qu'une autre le fasse à ma place. Elle aurait peut-être été plus douée, plus habile, plus dégagée aussi. Et cela m'aurait sans doute soulagée d'un poids.¹¹⁷

Bien que le sujet du *Consentement* soit au moins aussi tabou que *L'Événement*, à l'inverse de ce dernier, le livre de Springora n'a pas subi un silence médiatique. Au contraire, l'autrice a directement été propulsée à la une des médias et le débat a pris tellement d'ampleur qu'il a été surnommé *l'Affaire Matzneff*. Cette réception particulière est à mettre en lien avec une nette évolution des mentalités et une nouvelle perception des violences sexuelles. Un autre facteur important est le rôle des réseaux sociaux comme nouvel espace d'expression pour les victimes. Celles-ci peuvent désormais publier un témoignage qui sera ensuite relayé. Après le

¹¹⁵ Selon une enquête d'Amnesty International Belgique réalisée en 2019 et disponible en ligne (URL : <https://www.amnesty.be/campagne/droits-femmes/viol/article/sondage-viol-chiffres-2020> ; consulté le 12/11/20).

¹¹⁶ Selon la fédération des centres de planning familial belge. Les statistiques sont disponibles sur leur site internet (URL : <https://www.planningsfps.be/nos-dossiers-thematiques/dossier-violences-sexuelles/le-viol/> ; consulté le 12/11/20).

¹¹⁷ SPRINGORA V., *Op. cit.*, p.203.

mouvement #MeToo, la société a appris à laisser la place à la parole des victimes et des femmes comme le soulève justement Vanessa Springora à la fin du *Consentement* :

Ce qui a changé aujourd'hui, et dont se plaignent, en fustigeant le puritanisme ambiant, des types comme lui et ses défenseurs, c'est qu'après la libération des mœurs, la parole des victimes soit, elle aussi, en train de se libérer.¹¹⁸

C'est également ce qui explique le regain des ventes de *King Kong Théorie* en 2018, l'année suivant le mouvement #MeToo.

3.3. Pourquoi aborder des sujets tabous en littérature ?

Ces trois thématiques sont considérées comme taboues notamment à cause du franchissement des frontières de la fiction. Force est de constater que les écrits de Gabriel Matzneff – qui se cachait derrière la fiction – n'ont jamais provoqué le même scandale que celui de Vanessa Springora. Pareillement, les viols décrits par Zola dans *l'Assommoir* ou dans *Germinal* ne sont pas considérés comme si problématiques car les lecteur·rice·s peuvent se réfugier derrière l'étiquette du roman, se persuader que cela n'est pas vraiment arrivé et qu'il n'y a pas de conséquences réelles. En revanche, quand des autrices, des femmes, victimes de ces violences les décrivent – souvent d'ailleurs de manière moins crue que dans les récits fictionnels –, le public est choqué car il sait que ces récits sont véridiques.

Finalement, la transgression de ces tabous s'articule autour d'une même problématique qui se retrouve dans le célèbre slogan « the personal is political »¹¹⁹ apparu lors de la deuxième vague féministe¹²⁰. Il permet de soulever que des difficultés féminines (telles que l'avortement ou le viol) sont reléguées au rang du privé, de l'intime alors qu'il s'agit en fait de sujets sociétaux, qui nécessiteraient des actions politiques. Depuis des siècles, dans nos sociétés occidentales à tout le moins, les femmes sont restées confinées dans le foyer et leurs problèmes ne devaient pas en sortir. Nous pouvons donc supposer que les thématiques abordées par les autrices étudiées dans ce mémoire sont considérées comme taboues notamment pour cette raison. En réalité, ce serait cette irruption du privé dans la sphère publique, et en particulier de la sexualité des femmes, qui serait choquante pour la société.

¹¹⁸ SPRINGORA V., *Op. cit.*, p.203-204.

¹¹⁹ Traduction : « Le privé est politique ».

¹²⁰ Le mouvement féministe est souvent divisé en trois grandes périodes, ou vagues. Alors que la première vague revendiquait surtout le droit de vote et d'autres droits fondamentaux, la deuxième se concentre surtout sur la sexualité, la place de la femme dans la société et la famille et des notions-clés comme le viol conjugal. Pour plus d'informations, voir RIOT-SARCEY M., *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008.

En reprenant la définition anthropologique du tabou que nous avons explicitée précédemment et qui considère la transgression comme étant productive, l'engagement des autrices que nous étudions apparaît pleinement. En effet, si la transgression du tabou régnant autour des violences sexuelles – et en particulier en littérature – est productive, cela signifie qu'elle demande une réponse de la société, qu'elle est exigeante d'une réparation. En révélant publiquement les violences qu'elles ont vécues et en les présentant comme un problème structurel, qui concerne la majorité des femmes, ces écrivaines demandent à la société de leur rendre des comptes, d'ouvrir les yeux et de réagir. Toutefois, la réaction n'est pas forcément celle attendue car ces œuvres subissent différentes formes de censure bien particulières que nous allons développer dans le point suivant.

3.4. La censure invisible

Au vu des tabous entourant les thématiques des œuvres que nous analysons et des réactions lors de leur publication – en particulier pour Ernaux et Despentès – il paraît légitime de se poser la question de l'existence d'une censure non pas officielle mais plutôt inconsciente, voire invisible. Cette notion de censure invisible a été formulée en 2006 par Pascal Durand. Il définit ce phénomène comme un « effet spontané de mise en forme et de mise aux normes produit par les structures de l'univers social ou professionnel auxquelles tout agent individuel, en s'y trouvant comme un poisson dans l'eau, adhère de toute la force de la socialisation qu'il y a connue »¹²¹.

Plus concrètement, la censure invisible consiste en ce que « toute production de discours comme toute appréhension du monde sont déterminées par des cadres de perception, de pensée et de construction du propos, qui vont limiter préalablement l'espace du pensable et du représentable et gouverner la mise en forme de ce qui sera pensé et communiqué. Toute parole, autrement dit, est déterminée par différentes normes microsociales plus ou moins implicites autant que par un contexte »¹²². De plus, selon Durand, elle est particulièrement présente dans les médias et est même portée par ces derniers. Le problème relevé par le chercheur est que l'institution médiatique est celle qui relaye tous les discours et connaissances du public sur les autres institutions. Donc, les réalités du champ journalistique sont porteuses d'effets sur les locuteur·rice·s mais également sur les décideur·euse·s et institutions que la presse prend comme sujets. Cette situation réduit les possibilités de débats de fond, de réels questionnements car, en

¹²¹ DURAND P., *La censure invisible*, Arles, Acte Sud, 2006.

¹²² *Idem*.

reprenant et en ressassant toujours les mêmes types de discours, les mêmes mots qui finissent par être vidés de leur sens, les médias ouvrent la voie à une dépolitisation du discours. Ce contexte contribue à polariser la société, en laissant la place à seulement quelques prises de position bien définies, ceci empêchant la véritable réflexion et les débats contradictoires que cette dernière devrait susciter. En fin de compte, il en résulterait une sorte d'évidement sémantique, conséquence de l'emploi généralisé des mêmes mots et expressions, qui évacue de nos champs de pensée toute une part de la réalité, en la simplifiant¹²³.

Chez les trois autrices étudiées, nous pouvons déceler cette forme de censure à l'œuvre. Dans le cas de *L'Événement* d'Annie Ernaux, il s'agit du silence médiatique qui a accompagné sa publication et dont nous avons parlé précédemment. Cette forme de censure médiatique, de silence, est assez simple à repérer et est à mettre en lien avec la forte transgression du tabou entourant l'avortement que réalise l'autrice. La thématique du livre est considérée comme obscène, sale et la presse préfère tout simplement ne pas aborder le sujet.

Le cas de Virginie Despentes s'apparente plus à une démarche visant à limiter la censure invisible telle que définie par Pascal Durand. Depuis ses débuts en littérature, Despentes emploie un langage littéraire bien particulier et parsemé d'insultes, de mots d'argot et d'anglicismes. Le tout s'accompagne d'une oralité très présente au sein de ses textes. Il nous semble que ce choix n'est pas simplement esthétique mais qu'il s'agit d'une manière pour Despentes de contrer la censure invisible. Les thématiques qu'elle aborde dans son œuvre étant toujours relatives à des sujets tabous tels que la prostitution, le sexe ou la drogue, l'autrice est consciente qu'elle risque cette censure. Elle a par ailleurs vécu une censure, non plus invisible mais bien concrète, avec la sortie de son film *Baise-moi* (2000). Celui-ci a été interdit aux personnes mineures et classé « X », rendant sa diffusion plus compliquée que pour un film classique. Le débat lors de la censure de *Baise-moi* a été houleux en France et a fait ressurgir des questions liées à la liberté d'expression. Il a d'ailleurs été à l'origine d'une modification de la législation française en matière de cinéma. Elle revient sur cet événement dans *King Kong Théorie* :

Puis il y a le film. Interdiction. La vraie censure, évidemment, ne passe pas par les textes de loi. C'est plutôt un conseil qu'on te donne. Et on s'assure qu'il t'arrive bien. Il faut donc interdire que trois hardeuses et une ex-pute s'occupent de faire un film sur le viol. Même à petit budget, même un film de genre, même sur le mode parodique. C'est important. À croire qu'on menace la sécurité de l'État. Pas de film sur une tournante où les victimes ne

¹²³ DURAND P., *Op. cit.*

larmoient pas avec le nez qui coule sur des épaules d'hommes qui les vengeront. Pas de ça. Soutien limite unanime de la presse : leur fameux droit de dire non.¹²⁴

Tout comme Durand, elle remarque que la véritable censure provient plus des médias et du discours doxique que des textes de loi. Elle lie également cette censure au fait qu'elle soit une femme qui aborde le sujet de la sexualité. Donc, Despentes étant bien consciente de la censure invisible entourant son œuvre, son langage littéraire particulier peut être considéré comme une manière de la contrer. En effet, en jouant la carte de la provocation et en choquant le public, l'écrivaine force tout un chacun à se dévoiler et essaye ainsi d'empêcher les discours doxiques et bien-pensants.

Cependant, il nous semble que cette manière de fonctionner est à double tranchant. En effet, à sa sortie, *King Kong Théorie* est catégorisé d'essai « trash », « provocateur », « radical »¹²⁵, de « pipi de chatte »¹²⁶ ou encore « d'essai plein de gros mots »¹²⁷. Ces qualificatifs, qui reviennent dans les critiques négatives mais également positives, posent question. En effet, en se focalisant sur le style vulgaire et sur certaines idées de Despentes qui peuvent choquer, la majorité des articles en oublie l'essentiel. Point de place dans ceux-ci pour les réflexions de l'autrice sur la société, sur les réalités économiques de la France contemporaine ou sur les propositions de solutions qu'elle développe. À force de caractériser Virginie Despentes comme une autrice radicale et punk dans les médias, les lecteur·rice·s non averti·e·s peuvent passer à côté des messages bien plus subtils que son œuvre contient. Énormément d'articles se limitent à parler seulement de ses positions sur la pornographie et la prostitution qui diffèrent de certaines féministes alors que ces réflexions s'étendent sur quelques pages à peine du livre. C'est comme si les auteur·rice·s des articles et critiques choisissaient parmi le récit les idées les plus « scandaleuses » et « choquantes » de *King Kong Théorie* afin de confirmer l'image d'écrivaine féministe radicale et à la marge de Despentes. Cela a pour effet de restreindre largement la portée de ses propos et de ses réflexions.

Enfin, la publication du *Consentement* a fait couler beaucoup d'encre dans la presse. Il est intéressant de s'intéresser de plus près à cette avalanche d'articles et d'interventions

¹²⁴ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.120.

¹²⁵ SHANGOLS, *King Kong Théorie de Virginie Despentes*, article de blog, 9 octobre 2006 (URL : <http://shangols.canalblog.com/archives/2006/10/09/2865029.html> ; consulté le 10/01/21).

¹²⁶ NOLLEAU E., *L'auteur(e) des chiennes savantes lorgne à présent vers les chiennes de garde. Le manifeste pour un nouveau féminisme de Virginie Despentes ferait plutôt penser à du pipi de chat(te)*, in *Le Matricule des Anges*, n° 79, janvier 2007 (URL : https://lmda.net/2007-01-mat07930-chronique_mediatocs?debut_articles=%405457 ; consulté le 10/01/21).

¹²⁷ DE LARMINAT A., *Laide et fière de l'être*, article pour *Le Figaro*, 16 novembre 2006 (URL : https://www.lefigaro.fr/livres/2006/11/16/03005-20061116ARTFIG90166-laide_et_fiere_de_l_etre.php ; consulté le 10/01/21).

télevisées concernant Vanessa Springora. Si, à première vue, un grand retentissement médiatique peut sembler être l'opposé de la censure, il nous semble que la situation mérite d'être analysée un peu plus en profondeur. En effet, à la lecture des nombreux journaux, il apparaît que ce qui intéresse leurs auteur·rice·s n'est pas tellement le contenu du récit de Springora mais plutôt le côté « scandaleux » de la dénonciation d'une personnalité française célèbre, Gabriel Matzneff. Nous avons presque l'impression de lire de la presse *people* alors qu'il s'agit d'articles apparaissant dans des quotidiens français habituellement considérés comme « sérieux » et éloignés de la presse à scandale. Pascal Durand affirme qu'une « presse sensationnaliste tendra, par exemple, à sensationnaliser en retour la vie politique, le marché de l'édition ou encore l'espace universitaire, par des effets de boucle dont nous sommes témoins jour après jour »¹²⁸. Ainsi, ce focus opéré par la presse sur le côté scandaleux de la relation entre Vanessa Springora et Gabriel Matzneff tend à retirer à l'œuvre de l'autrice ses spécificités littéraires et les différents messages qu'elle souhaite transmettre. Ici aussi, il s'agit donc d'une forme de censure invisible, de *sensure*¹²⁹. Ce phénomène amène finalement à s'intéresser plus aux personnes qu'aux idées et, dans ce cas précis, à la « déchéance » de Matzneff plutôt que d'ouvrir un débat de fond sur la question des relations sexuelles avec des personnes mineures et sur la notion de consentement. À ce titre, il est révélateur que le tourbillon médiatique enclenché par la publication du *Consentement* ait été rapidement nommé « l'Affaire Matzneff » : l'accent est bien mis sur la personne (et l'agresseur) plutôt que sur la qualité littéraire de l'ouvrage de Vanessa Springora ou sur les réflexions, pourtant profondes, qu'elle y développe sur la société française contemporaine.

Cette différence de réception, de traitement médiatique d'œuvres abordant des thématiques semblables peut s'expliquer, en partie, par la chronologie et l'évolution des mentalités de 2000 à 2020. Caroline de Haas¹³⁰ précise sur Twitter le 25 janvier 2021 qu'au sujet des violences sexuelles « ce n'est pas la parole qui se libère, c'est l'écoute ». Cette affirmation nous semble pertinente à mettre en lien avec le monde littéraire également. Quand *L'Événement* paraît, en 2000, le silence autour de l'œuvre est assourdissant tandis qu'en 2020, *Le Consentement* fait la une de plusieurs journaux. Pareillement, on constate une nette hausse des ventes et des articles à propos de *King Kong Théorie* en 2018, dans la lignée du mouvement

¹²⁸ DURAND P., *Censure invisible et pression de conformité médiatique*, in *Salut et Fraternité*, n° 71, 2010 (URL : <https://www.calliege.be/salut-fraternite/100/censure-invisible-et-pression-de-conformite-mediatique/> ; consulté le 12/01/21).

¹²⁹ Il s'agit d'un terme inventé par Pascal Durand qui consiste justement en cette censure invisible, la censure comme une réduction du sens.

¹³⁰ Militante féministe du collectif *Nous Toutes*.

#MeToo alors que l'ouvrage est sorti en 2006. Cependant, malgré une présence bien plus forte dans la presse et les médias, nous avons montré qu'une forme de censure, plus insidieuse était encore à l'œuvre. Il y a donc bel et bien une évolution dans la réception de la parole des victimes mais cette dernière est loin d'être parfaite d'où l'importance des publications d'autrices telles que Virginie Despentes, Annie Ernaux et Vanessa Springora.

À la fin de ce chapitre, nous pouvons conclure que les trois œuvres analysées dans ce mémoire sont bien engagées car, en abordant des sujets tabous, elles opèrent une véritable transgression qui implique forcément une réaction de la société. Cependant, différentes formes de censure sont à l'œuvre autour de ces récits, ce qui s'explique par deux raisons principales : d'une part les autrices sont des femmes qui mettent en scène des sujets tabous, d'autre part, elles transgressent les frontières rassurantes de la fiction. Dès lors, leurs propos sont considérablement affaiblis que cela soit parce qu'ils sont tout simplement absents de la sphère publique, soit réduits à quelques idées ou traits caricaturaux, voire engloutis par une forme de scandale. Toutefois, notre hypothèse est que les trois autrices sont conscientes de cette censure et qu'elles utilisent justement le langage littéraire comme une arme contre cette dernière.

Nous allons à présent, dans le dernier chapitre de cette partie, définir la notion d'agentivité qui relie ce que nous avons relevé précédemment : des autrices qui sont engagées mais qui essaient d'aller encore au-delà. En franchissant les frontières de la fiction et en s'exposant à la censure, elles essaient de briser les tabous et les silences entourant les problématiques qu'elles dénoncent. Cette entreprise passe par un usage particulier du langage littéraire que nous allons étudier à partir du concept d'agentivité.

Chapitre 4 : L'agentivité

Dans les premiers chapitres de ce mémoire, nous nous sommes attachée à définir l'engagement et ses différentes acceptions. Nous avons ensuite proposé une brève synthèse des théories contemporaines sur cette question, notamment en matière de littérature impliquée. Ce qui nous a permis de montrer que les trois autrices sur lesquelles porte le présent travail reposaient la question de l'engagement littéraire. Dans un deuxième temps, nous avons évoqué l'importance du franchissement des frontières de la fiction, des tabous et de la censure.

Nous avons constaté qu'un des points communs reliant les récits sur lesquels nous travaillons est le recours à l'autobiographie et la place centrale que prennent les narrations des violences subies au sein des œuvres. En cela, il nous semble que ces récits se distinguent légèrement des œuvres que Blanckeman considère comme impliquées et des fictions critiques définies par Viart. En effet, lors de leurs analyses de romans impliqués, ils mentionnent presque exclusivement des récits fictionnels où, justement, la fiction n'est pas directement liée aux problèmes que les écrivain·e·s cherchent à dénoncer. Ces problématiques servent plutôt de toile de fond à d'autres enjeux. Tandis que chez les trois autrices sur lesquelles nous travaillons, les thématiques qui sont dénoncées sont au centre du récit, elles sont le moteur et le sujet de toute l'écriture. Pour illustrer nos propos, nous citerons deux exemples de récits impliqués. Le premier s'intitule *À ce stade de la nuit* de Maylis de Kerangal, petit roman sorti en 2015. L'autrice y fait le récit de la nuit blanche d'une femme. Cette dernière écoute la radio et entend un flash spécial sur un naufrage d'une embarcation de personnes migrantes à Lampedusa. À partir de là, la narratrice et personnage principal nous emmène dans ses réflexions sur le voyage, les humains, ses souvenirs, etc. Ce récit est impliqué car la mention de Lampedusa et de la catastrophe vécue par les réfugié·e·s est bien présente en toile de fond et est clairement dénoncée par l'autrice. Cependant, il ne s'agit pas de l'enjeu principal de l'œuvre qui consiste plutôt en l'exploration de la conscience d'une femme, en une suite continue de digressions, permettant par ailleurs à l'écrivaine une écriture poétique. Le second ouvrage qui constitue un bon exemple de récit impliqué se nomme *L'Art de perdre*, d'Alice Zeniter et publié en 2019. L'écrivaine y présente un récit familial, sur trois générations, d'une famille dont le grand-père a été harki¹³¹ durant la guerre d'Algérie, avant d'immigrer en France lors de l'indépendance. Si la problématique de la guerre d'Algérie et de la situation actuelle dans les HLM et les cités en France sont au cœur du récit, l'enjeu principal consiste surtout à interroger la transmission d'une

¹³¹ Les harkis sont des militaires algériens ayant aidé l'armée française durant la guerre d'Algérie. Très peu d'entre eux furent rapatriés en France après l'Indépendance et une grande partie de ceux restés en Algérie furent massacrés.

mémoire familiale et les relations, pas toujours évidentes, entre les différents membres de cette famille. Grâce à ces exemples, nous voyons bien la nuance existant entre des récits impliqués et les trois œuvres étudiées dans ce travail.

Nous avons également exposé que la publication des œuvres de Desportes, Ernaux et Springora avait suscité des réactions – ou absence de ces dernières – particulières justement car elles jouent sur les limites de la fiction. C’est l’autobiographie qui rend la sortie de ces livres problématique pour une partie du public et de la critique. Or, Blanckeman¹³² explique que les auteur·rice·s impliqué·e·s sont des personnes généralement discrètes, que la sortie de leurs œuvres ne fait pas de vague et ne s’accompagne pas de grandes déclarations ou discours publics enflammés, ce qu’il distingue de l’engagement comme envisagé à l’époque de Sartre. *A contrario*, les trois autrices étudiées ont une forte présence dans les médias et, bien qu’elles distinguent leur rôle dans la société de celui de l’écrivain·e engagé·e sartrien·ne, elles prennent souvent position via des textes militants (tribunes, pétitions, lettres ouvertes) ou des interviews.

Ainsi, si la définition d’écrivaine impliquée fonctionne sur certains points – notamment l’importance du langage littéraire et des ressources propres à la littérature pour faire passer un message qui entend agir sur le monde –, ce qui se joue chez Annie Ernaux, Virginie Desportes et Vanessa Springora est légèrement différent. Dans leur cas, comme nous l’avons déjà mis en évidence, la situation dénoncée est au centre du récit et non plus en toile de fond. Toutefois, elles portent une parole qui ne se contente pas d’être militante et c’est en cela que leur écriture se fait littéraire. En effet, comme tout l’enjeu de leurs récits consiste non pas à simplement dire l’oppression mais à franchir la censure, les tabous et les silences, le langage littéraire est une arme essentielle pour y parvenir.

Si les concepts de récits impliqués et de fictions critiques ne nous paraissent pas rendre compte parfaitement de tous les enjeux présents chez les trois autrices que nous étudions, celui d’agentivité, au contraire, nous semble opératoire. Dans ce chapitre, nous allons donc le définir et montrer comment, grâce à celui-ci, les enjeux des œuvres d’Annie Ernaux, Vanessa Springora et Virginie Desportes nous apparaissent pleinement. Ce concept théorique opérera le lien entre tout ce que nous avons relevé précédemment. En effet, il permet d’allier la volonté d’agir sur le monde avec l’importance de la subjectivité et le dépassement, nécessaire, des silences et des tabous. Le langage est au fondement de l’agentivité, il est à la fois ce qui la rend possible et ce qui la justifie.

¹³² BLANCKEMAN B., *Op. cit.*

4.1. Agentivité : définition

L'*agency*, traduite en français soit par *agentivité*, soit par *capacité ou puissance d'agir*, est à l'origine un concept propre aux sciences sociales et à la philosophie. Il a été théorisé, notamment¹³³, par Judith Butler, une philosophe américaine, en 1990, dans un ouvrage intitulé *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*¹³⁴. Rapidement – en tant que concept articulant l'intime et le politique, le sujet et la collectivité – beaucoup de chercheuses féministes se le sont approprié.

Concrètement, l'agentivité « fait référence aux actions, jugées signifiantes, effectuées par un individu ou par un groupe, à l'intérieur d'un cadre social ou institutionnel particulier »¹³⁵. Barbara Havercroft, à qui nous devons la traduction du terme en français, explique que « l'agentivité suppose une interaction entre la société et le sujet féminin, dans laquelle ce dernier vise à provoquer des mutations sur le plan des normes, des contraintes ou des limites »¹³⁶. Havercroft développe les liens étroits entre subjectivité et agentivité. Cette dernière étant définie comme « la capacité d'agir de façon autonome, d'influer sur la construction de sa propre subjectivité et sur sa place et sa représentation dans l'ordre social »¹³⁷. Au sein de cette théorie, il existe deux types de sujets d'énonciation : ceux qui ne parviennent pas à devenir des agents car leurs discours ne produisent aucun changement social ou politique et les autres qui, au contraire, remettent en question les discours et les critiquent. Dès lors, le langage joue un rôle fondamental dans l'agentivité et c'est cela qui va amener Barbara Havercroft, chercheuse en littérature, à l'utiliser dans le cadre d'analyses littéraires.

Selon Judith Butler, tous les sujets commencent par être assujettis par les institutions et les discours ambiants. Ce sont ces derniers qui offrent justement la possibilité au sujet de devenir agent grâce au langage et à la répétition :

Malgré sa sujétion perpétuelle, le sujet saurait néanmoins répéter le même discours qui l'emprisonne pour le critiquer, le mettre en question ou le resituer dans un autre contexte où il est susceptible d'engendrer de nouvelles significations. Il incombe alors au sujet d'employer les « outils » discursifs à sa disposition pour les reconfigurer, même si ceux-ci

¹³³ D'autres chercheur·euse·s ont proposé leur définition de ce terme mais nous nous baserons dans le présent travail sur l'agentivité tel que pensée par Butler. Nous avons fait ce choix méthodologique d'une part car Butler est une des chercheuses les plus connues et citées pour la question de l'agentivité. D'autre part, Barbara Havercroft qui adapte ce concept à la littérature se base sur la définition butlérienne de l'agentivité.

¹³⁴ Il sera traduit et publié en France en 2005.

¹³⁵ HAVERCROFT B., *Autobiographie et agentivité. Répétition et variation au féminin*, in *Politique de l'autobiographie*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2018, p.266.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Idem*.

sont à l'origine de son assujettissement. Cette réitération discursive fait partie intégrante de la théorie butlerienne de l'agentivité puisque c'est au cours de l'acte performatif de la répétition que le sujet parvient à effectuer une intervention critique dans le discours qui l'assujettit [...], la tâche n'étant pas de simplement répéter les normes, mais de les déplacer par le type de répétition en question.¹³⁸

Si Judith Butler ne s'intéresse pas à la littérature, de son côté, Havercroft propose d'appliquer l'agentivité à certains textes littéraires. Elle constate que si le lien entre langage et engagement n'est pas une nouveauté – Sartre en parlait déjà dans *Qu'est-ce que la littérature* –, l'apport de cette théorie est l'idée que « l'engagement saurait s'inscrire dans la forme même du texte, que cela soit dans le genre littéraire en question [...] ou dans des stratégies textuelles spécifiques »¹³⁹. Ainsi, Havercroft relève l'engagement présent dans certains récits autobiographiques écrits par des femmes et, plus particulièrement, portant sur un trauma personnel tel qu'un avortement, un viol, un inceste, etc.,. De plus, elle constate que ces récits « constituent en fait des lieux importants d'agentivité scripturale »¹⁴⁰.

Ce concept d'agentivité est opératoire dans le cadre d'une analyse de l'esthétique littéraire des autrices que nous étudions pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il suppose une conception dialogique, pragmatique de la littérature, à savoir l'idée que cette dernière est un discours parmi d'autres, avec ses spécificités propres, qui répond aux autres discours du temps. Elle établit une relation dialogique avec ceux-ci car elle est toujours une prise de position par rapport à ces derniers. En effet, l'agentivité consiste à reprendre les discours dominants afin de les analyser pour pouvoir les critiquer. Par ailleurs, Lacan – dont s'est inspirée Judith Butler – affirme que l'homme est un être de langage, un *parlêtre*, et qu'il entretient avec ce langage un rapport problématique de l'ordre de l'aliénation¹⁴¹. Cette dernière est liée à notre rapport à l'Autre car chaque sujet est soumis à une langue qui lui vient de l'Autre, de la communauté donnée dans laquelle il évolue. Or, la littérature permettrait un nouveau rapport au langage considéré alors à la fois comme ce qui constitue l'aliénation du sujet mais également ce qui lui permet de s'en libérer. Ainsi, l'agentivité est un concept qui nous permet d'étudier l'esthétique littéraire de Virginie Despentes, Vanessa Springora et Annie Ernaux car elle suppose ce rapport aliénant au langage et aux discours du temps et propose justement d'utiliser la répétition de ces discours afin de (re)devenir agent·e.

¹³⁸ HAVERCROFT B., *Op. cit.*, p.269.

¹³⁹ *Ibid.*, p.267.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 271.

¹⁴¹ PIRET P., *LROM2710 : Questions d'esthétique littéraire (communication personnelle)*, 2019.

Concrètement, dans un texte littéraire, l'agentivité se construit grâce aux ressources propres au langage et à la littérature qui permettent la répétition telles que l'intertextualité, la citation, l'autocitation, le stéréotype, la métatextualité, etc. C'est la répétition, dans un nouveau contexte d'énonciation – ici le récit littéraire –, qui fonde l'agentivité car elle permet la réappropriation d'une part et la dénonciation d'autre part. Avant de nous pencher sur l'analyse littéraire des œuvres, nous allons définir brièvement quelques concepts de théorie littéraire qui ont trait à la répétition. En effet, nous mobiliserons ces derniers lors de l'analyse et il nous semble dès lors nécessaire de les définir.

4.2. Quelques concepts théoriques propres à la répétition

Dans le cadre d'un acte de répétition en littérature, nous pensons directement à la citation, procédé récurrent au sein de l'histoire littéraire. En effet, selon Antoine Compagnon, l'acte de citation « est au cœur de toute pratique du texte »¹⁴², il en est « le geste élémentaire »¹⁴³. D'après lui, écrire c'est citer car nous réécrivons toujours ce qui a déjà été dit. C'est ainsi que ce chercheur distingue la citation – considérée ici comme tout acte d'écriture – du travail de la citation. Ce dernier consiste en un déplacement du sens : il s'agit d'une répétition à laquelle s'ajoute une nouvelle signification, propre au scripteur mais également au lecteur. Dans une des définitions que Compagnon propose pour la citation, il lie celle-ci avec l'énonciation : « L'acte de citation est une énonciation singulière ; une énonciation de répétition ou la répétition d'une énonciation (une énonciation répétante), une ré-énonciation »¹⁴⁴. Cet acte de citation se retrouve dans le concept d'agentivité qui accorde une place prépondérante au sujet énonciateur, à la subjectivité. Pour cette raison, l'agentivité est liée à l'autobiographie et le sujet énonciateur est celui qui cherche à devenir agent.

Compagnon ajoute que la citation appelle deux réactions de la part du lecteur. D'une part la reconnaissance : la citation doit être reconnue comme telle, comme un corps étranger, un signe interdiscursif appartenant à un autre système. D'autre part, elle doit être comprise, « c'est-à-dire que sa signification comme énonciation nouvelle est entendue »¹⁴⁵. Lors de l'analyse littéraire, nous verrons que les autrices utilisent divers moyens permettant aux lecteur·rice·s de reconnaître les différentes formes de répétition (guillemets, parenthèses, italiques, références bibliographiques complètes, etc.). Ces multiples manières de rapporter les

¹⁴² COMPAGNON A., *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.10.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.55.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.72.

propos d'un individu changent en fonction du type de répétition et de l'effet recherché par les écrivaines. Par ailleurs, si le nouveau contexte d'énonciation est la plupart du temps suffisant pour que les lecteur·rice·s saisissent la nouvelle signification de la citation, les autrices y ajoutent parfois des commentaires. L'objectif étant toujours d'analyser les discours repris afin de les critiquer et de montrer ce qu'ils ont de retors. Nous analyserons en détail ces différents procédés afin de comprendre leur fonctionnement et les effets de sens qui en découlent.

La répétition et le travail de la citation sont au cœur de l'agentivité telle que définie par Havercroft. Après avoir défini la citation selon Compagnon et avoir montré l'importance de l'énonciateur, il est important de rappeler brièvement les différents types de citations relevés par Havercroft dans le cas de l'agentivité en littérature puisque nous nous appuierons sur ces notions lors de notre analyse littéraire. Il s'agit de l'intertextualité, de la métatextualité, de l'autocitation et du discours rapporté.

4.2.1. Intertextualité

Gérard Genette définit l'intertextualité comme suit : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »¹⁴⁶. Il ajoute par ailleurs que « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) »¹⁴⁷. Dans le cadre des œuvres que nous analysons, nous verrons qu'il s'agit de citations provenant de textes littéraires mais également de textes de loi, de paroles de chansons ou encore de définitions du dictionnaire. Nous nous attacherons à comprendre les effets de sens particuliers de la présence de phénomènes d'intertextualité dans les récits étudiés.

4.2.2. Métatextualité et autocitation

La métatextualité est « la relation, on dit plus couramment de commentaire, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer »¹⁴⁸. Or, il y a énormément de commentaires métatextuels dans les œuvres que nous étudions. Les autrices reviennent sur des moments particuliers de leur vie où elles écrivaient déjà (par exemple Annie Ernaux dans son journal intime ou Virginie Despentes parlant de la réception de son premier roman, *Baise-Moi*). Elles commentent dès lors souvent ce qu'elles ont pu écrire ou penser à l'époque avec leur regard actuel de narratrice en

¹⁴⁶ GENETTE G., *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.8.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.10.

convoquant des autocitations. Par ailleurs, elles interrompent souvent le cours de leurs récits pour s'interroger sur leur pratique d'écriture actuelle, elles se posent des questions sur la manière de dire l'événement. Il conviendra donc de distinguer dans l'analyse les différents temps de l'écriture et à quels textes les commentaires métalittéraires font référence.

4.2.3. Citations provenant de personnes « réelles »

Les autrices ont également souvent recours à des citations provenant de personnes réelles. Le statut de ces citations est différent des références intertextuelles car il s'agit en fait de réécrire, à partir de leurs souvenirs, des paroles qu'elles ont entendues. Ce ne sont donc pas des reprises textuelles mais bien des discours directs rapportés. Parmi ces citations, il faut également distinguer celles qui ont réellement été prononcées – l'autrice précise alors de qui proviennent les paroles – et celles inventées par les écrivaines qui traduisent les propos de l'air du temps et qui sont souvent des considérations plus générales. Cet usage de la citation peut être qualifié de documentaire car il permet aux autrices de transmettre une réalité qu'elles ont vécue. Toutefois, en analysant ces citations documentaires à partir du concept d'agentivité, nous verrons que leur usage dépasse la simple retranscription d'une réalité passée et qu'elles permettent également l'engagement et la dénonciation.

4.3. L'agentivité en pratique

Nous allons à présent, dans la deuxième partie du présent travail, analyser les trois récits sur lesquels porte ce mémoire. La notion d'agentivité nous permettra de comprendre les raisons pour lesquelles les autrices ont recours à la littérature afin de partager non seulement leur récit intime mais également un message engagé féministe. En effet, grâce au langage littéraire et à ses spécificités, elles ont l'opportunité de devenir agentes de ce qu'elles ont vécu. Ce procédé permet finalement une réappropriation d'un épisode intime de leur vie. Cela est particulièrement visible chez Vanessa Springora dont l'histoire avait été écrite et publiée par Gabriel Matzneff. Grâce à l'écriture, elle donne sa propre version des faits et, ainsi, devient agente de ce qu'elle a vécu.

Par ailleurs, nous avons défini dans ce chapitre diverses formes de répétition et de citations mais précisons que la force de l'agentivité ne réside pas dans sa simple capacité à citer des discours, pour éventuellement les dénoncer, mais bien à analyser ces derniers pour montrer en quoi ils sont problématiques. L'agentivité suppose une réflexion sur le discours et non pas sa simple répétition. Il s'agit pour un sujet d'échapper à l'aliénation d'un discours alors qu'il

n'en a la plupart du temps pas conscience, étant pris dans celui-ci. Ainsi, il doit s'en mettre à distance avant de se le réapproprier via la répétition et l'analyse qui permettent l'agentivité.

Enfin, nous avons montré précédemment dans ce travail que les trois autrices remarquaient et regrettaient l'absence d'œuvres littéraires autobiographiques sur les violences qu'elles ont subies. L'écriture permet donc également de combler ce manque, d'empêcher que d'autres victimes se trouvent seules et désemparées comme elles ont pu l'être.

PARTIE II : ANALYSE LITTÉRAIRE : LE LANGAGE AU SERVICE DE L'AGENTIVITÉ

Dans la première partie du présent mémoire, nous avons montré qu'Annie Ernaux, Vanessa Springora et Virginie Despentes reposaient la question de l'engagement en littérature tout d'abord au niveau de leurs postures respectives qui, bien qu'elles soient toutes les trois singulières, nous amènent à les considérer comme des autrices engagées. Nous avons également remarqué que ces écrivaines s'engageaient par leurs choix thématiques au sein de leurs œuvres littéraires en abordant des problématiques particulières et taboues mais surtout en jouant avec les limites de la fiction. Enfin, nous avons noté que leur engagement se marquait aussi dans leur volonté d'allier le récit intime à la collectivité, d'inscrire leur expérience personnelle dans une histoire plus grande.

Toutefois, nous avons émis l'hypothèse qu'il s'agissait pour ces autrices d'aller au-delà du simple engagement, que leur message n'était pas simplement militant. En effet, en abordant des sujets tabous, elles subissent différentes formes de censure que nous avons décrites précédemment. Dès lors, leur objectif serait non seulement de produire un message engagé et de dénoncer les violences systémiques qu'elles ont vécues mais également de dépasser la simple parole militante. Or, c'est ce dépassement, cette volonté d'aller plus loin qui rend leur écriture littéraire. En effet, elles doivent mettre en place des stratégies langagières afin de contourner la censure et les tabous, de franchir cet écran de silence et d'oppression.

Grâce à notre mise au point théorique sur l'agentivité, nous savons qu'elle se construit par la répétition de certains discours dans un nouveau contexte d'énonciation, dans ce cas-ci, le récit littéraire. Cette deuxième partie poursuit donc l'objectif de comprendre ce que les autrices mettent en place dans leur usage du langage et de quelle manière elles utilisent les ressources propres à la littérature. Nous avons choisi de consacrer un chapitre par autrice afin de montrer les spécificités de chacune d'entre elles et nous concluons en relevant les similitudes présentes. Si la majorité de notre analyse se base sur l'agentivité, certains points ne traiteront pas de cela mais de d'autres caractéristiques telles que le rapport particulier qu'entretiennent ces écrivaines à la littérature. Il nous a semblé important de les mentionner car, si ne nous pouvons pas analyser tous les effets de sens présents dans une œuvre littéraire et que l'agentivité est ce qui nous permet de répondre à nos questions de recherche, certaines caractéristiques ou procédés étudiés dans ce travail sont pertinents en ce qu'ils interrogent le rapport des autrices avec l'engagement,

le langage littéraire, l'indicibilité des violences vécues ou encore la difficulté de transmettre avec exactitude leur message.

Chapitre 1 : Annie Ernaux – *L'Événement*

Avec *L'Événement*, Annie Ernaux s'attaque à un sujet considéré comme tabou : l'avortement (clandestin). En choisissant de mettre en lumière à la fois son expérience personnelle et celles de nombreuses femmes, l'autrice pose un acte que nous pouvons qualifier d'impliqué mais pas seulement. Nous avons montré dans le troisième chapitre que cette thématique était sujette à une forme de censure. Dès lors, le récit de l'autrice ne consiste pas simplement à adresser un message militant sur l'avortement – ce qu'elle aurait très bien pu faire via un autre média que la littérature – mais aussi, et surtout, à dépasser ces silences. Il s'agit de trouver un langage qui permet de franchir le voile du tabou et de l'oppression.

Ce chapitre a donc pour objectif d'établir d'une part qu'Annie Ernaux est consciente de cet interdit et d'autre part qu'elle utilise les ressources et les spécificités du langage littéraire afin de le contourner. Nous allons pour ce faire utiliser la notion d'agentivité définie dans notre première partie et voir si elle est opératoire dans le cas de *L'Événement*. Nous montrerons ainsi la part militante de cette œuvre mais surtout l'emploi particulier du langage littéraire afin de dépasser la censure et les tabous, de se réapproprier une place dans le langage et le symbolique.

1.1. Une impossible évocation

Avant de commencer l'analyse littéraire, il nous faut distinguer deux temporalités différentes existantes dans *L'Événement* : en premier lieu, il y a le temps de l'expérience, vécu par la jeune Annie Ernaux au moment de son avortement, durant les années soixante, et, en second lieu, le temps de l'écriture, des années plus tard, représenté dans l'œuvre par les commentaires métalittéraires de la narratrice, c'est-à-dire l'écrivaine actuelle.

Tout au long de son expérience, la jeune Annie Ernaux tourne autour du mot avortement sans oser ni l'écrire dans son agenda, ni en parler autrement que d'une manière détournée à des ami·e·s ou aux différents médecins. Ainsi, les extraits de son journal de l'époque ne nomment jamais le fœtus autrement que par des pronoms ou déterminants. Elle en fait le constat au début du livre :

Pour penser ma situation, je n'employais aucun des termes qui la désignent, ni « j'attends un enfant », ni « enceinte », encore moins « grossesse », voisin de « grotesque ». Ils contenaient l'acceptation d'un futur qui n'aurait pas lieu. Ce n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. Dans l'agenda, j'écrivais : « ça », « cette chose-là », une seule fois « enceinte ».¹⁴⁹

¹⁴⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.30.

Selon nous, deux raisons distinctes expliquent ce silence omniprésent. La première, que nous voyons à l'œuvre dans la citation ci-dessus, est une sorte de déni de la part de la jeune fille : elle ne veut pas accepter sa grossesse ni le fait que ce qu'elle a dans le ventre est potentiellement un enfant. Pour fuir la réalité d'une certaine manière, elle évite de la nommer ce qui la rend moins tangible, moins concrète. Il s'agit d'un état psychologique régulièrement observé dans le cas d'une jeune fille qui se découvre enceinte sans l'avoir décidé, et ce en particulier à l'époque de la jeunesse d'Annie Ernaux où les relations sexuelles hors mariage étaient très mal vues.

Toutefois, ce qui est intéressant à étudier dans ce livre est l'autre silence que nous pouvons observer. C'est finalement la société toute entière qui se refuse à évoquer l'avortement et c'est, en partie, ce tabou qu'Annie Ernaux dénonce. Par exemple, lors de sa consultation chez le médecin, elle écrit : « je n'ai pas osé lui demander de m'avorter, je l'ai seulement supplié de me faire revenir les règles, à tout prix »¹⁵⁰. De la même manière, aux rares personnes à qui elle en parle, elle l'annonce « sous une forme détournée »¹⁵¹. Elle conclut à la fin de la visite chez le médecin par ces quelques lignes évocatrices : « Ni lui ni moi n'avions prononcé le mot avortement une seule fois. C'était quelque chose qui n'avait pas de place dans le langage »¹⁵².

Déjà à l'époque, la narratrice se rend compte du tabou, de l'interdit allant jusqu'à l'impossible évocation du terme avortement. La citation ci-dessous montre cependant l'irrésistible besoin d'expliquer sa condition, de mettre des mots sur son état :

Je constate ceci : le désir qui me poussait à dire ma situation ne tenait compte ni des idées ni des jugements possibles de ceux à qui je me confiais. Dans l'impuissance dans laquelle je me trouvais, c'était un acte, dont les conséquences m'étaient indifférentes, par lequel j'essayais d'entraîner l'interlocuteur dans la vision effarée du réel.¹⁵³

Cette citation est révélatrice de la conception d'Annie Ernaux du langage comme performatif. Elle n'attend rien mais éprouve une nécessité absolue – effarante face au poids du tabou – de dire son état. C'est un acte essentiel. Ainsi, quelques jours avant son avortement, elle dit à ses amies qu'elle a peur et invente qu'elle va simplement se faire enlever un point de beauté car « cela [la] soulageait de dire qu'[elle] avai[t] peur »¹⁵⁴. Plusieurs semaines après son avortement, elle remarque : « j'aurais voulu lui parler de cela et de Mme P.-R. »¹⁵⁵. Même avec

¹⁵⁰ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.44.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.33.

¹⁵² *Ibid.*, p.60.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.81.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.120. (Madame P.-R. est la faiseuse d'anges).

les personnes qui l'ont aidée à avorter, les seules au courant de la situation, la narratrice remarque le caractère factice de leur conversation, qui ne rend finalement pas compte de son expérience :

À Jean T., L. B., et J. B. venus me voir ensemble, j'ai fait le récit de la prise en charge punitive de l'Hôtel-Dieu. Une narration sur le mode de l'humour, qui leur faisait plaisir à entendre – où n'apparaissait aucun des détails dont je n'ai cessé ensuite de me souvenir. L.B. et moi nous comparions avec jubilation nos avortements. [...] On plaisantait sur les cent francs que j'aurais pu économiser.¹⁵⁶

Le récit de tous ces silences, de ces diverses manières d'éviter de nommer la réalité de l'avortement permet à Annie Ernaux de dénoncer toute l'hypocrisie de la société française à ce moment-là. Même à l'hôpital où elle est emmenée après son avortement, la feuille sur son lit mentionne « utérus gravide ». La narratrice constate qu'« on ne voulait donc pas dire ce que j'avais eu »¹⁵⁷. En mettant en lumière ces silences et cette hypocrisie de la société qui refuse de nommer la réalité d'énormément de femmes, Annie Ernaux pose un premier acte contre la censure et le poids du tabou. Ceci nous permet de nous rendre compte qu'elle en est consciente et qu'elle le dénonce.

1.2. La littérature comme un droit et une obligation

Dans ces conditions, l'écriture de *L'Événement* apparaît à l'autrice à la fois comme un droit et comme une obligation. En effet, à plusieurs reprises, elle évoque la publication de son livre et les réactions que cela va susciter :

(Il se peut qu'un tel récit provoque de l'irritation, ou de la répulsion, soit taxé de mauvais goût. D'avoir vécu une chose, quelle qu'elle soit, donne le droit imprescriptible de l'écrire. Il n'y a pas de vérité inférieure. Et si je ne vais pas au bout de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde.)¹⁵⁸

Cette citation est révélatrice de la perception de l'autrice face à son entreprise d'écriture. En effet, elle exprime clairement son droit imprescriptible à écrire, sans rien occulter, mais va encore plus loin en affirmant que ne pas publier ce livre serait finalement un acte la plaçant du côté de la domination masculine. Plus tard dans le récit, elle revient sur son écriture et conclut avec ces mots :

J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en ai jamais rien fait. Comme un don reçu et gaspillé. Car par-

¹⁵⁶ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.113.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.109.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

delà des raisons sociales et psychologiques que je peux trouver à ce que j'ai vécu, il en est une dont je suis sûre plus que tout : les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte.¹⁵⁹

Comme nous pouvons le voir, bien plus qu'un droit, il s'agit d'un devoir pour l'autrice de rendre compte de cet événement, d'en faire quelque chose afin de ne pas le gaspiller. Dans un autre extrait, elle se fait la réflexion qu'elle pourrait mourir sans avoir écrit sur cet avortement et que « s'il y avait une faute, c'était celle-là »¹⁶⁰.

Ainsi, Annie Ernaux écrit d'une part pour mettre fin au silence omniprésent qui entourait son avortement, mais également tous les autres. D'autre part, il s'agit pour elle d'un droit et d'un devoir, d'une façon de mettre à profit cet événement afin qu'il ne soit pas arrivé pour rien. Les questions que nous nous posons donc à présent sont de comprendre pour quelles raisons rendre compte de cet avortement via un récit littéraire, quels sont les apports de ce média au langage particulier ?

1.3. Le langage littéraire pour dire l'indicible

1.3.1. Dépossession et exclusion du littéraire

La narratrice de *L'Événement*, étudiante en lettres, semble être exclue du monde de la littérature lorsqu'elle apprend qu'elle est enceinte. En effet, elle explique qu'elle n'arrive plus à écrire son mémoire, qu'elle ne lit plus, qu'elle n'a plus l'impression d'appartenir au même monde que les autres étudiant·e·s :

Maintenant le « ciel des idées » m'était devenu inaccessible, je me trainais au-dessous avec mon corps embourbé dans la nausée. Tantôt j'espérais être de nouveau capable de réfléchir après que je serais débarrassée de mon problème, tantôt il me semblait que l'acquis intellectuel était en moi une construction factice qui s'était écroulée définitivement. D'une certaine façon, mon incapacité à rédiger mon mémoire était plus effrayante que ma nécessité d'avorter. Elle était le signe indubitable de ma déchéance invisible ».¹⁶¹

Comme nous pouvons le voir, elle relie le fait d'être intellectuelle avec celui de ne pas être enceinte et son incapacité à rédiger lui paraît symptomatique de la déchéance sociale dans laquelle la plonge son état. Elle est sous l'emprise de son corps qui semble rendre les mots dérisoires. À la lecture de ces lignes, nous voyons que, pour la narratrice, le fait d'être enceinte

¹⁵⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.124-125.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.25.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.50.

l'exclut du monde universitaire et littéraire. Ainsi, elle note qu'elle « ne [se] souvien[t] pas d'avoir lu quoi que ce soit pendant les cinq jours qu'[elle a] passés à l'Hôtel-Dieu »¹⁶².

Après son avortement, elle explique ne garder comme seul souvenir des jours suivants que la lecture des *Poésies* de Gérard de Nerval¹⁶³. Toutefois, malgré le retour de sa capacité à lire après le départ du fœtus, elle ne parvient toujours pas à écrire. Elle le constate à diverses reprises : « Il y avait d'un côté les êtres et les choses qui signifiaient trop, de l'autre les paroles, les mots, qui ne signifiaient rien. J'étais dans un état fébrile, de conscience pure, au-delà du langage »¹⁶⁴. Plus loin, elle explique que bien qu'elle s'intéresse à nouveau à son mémoire et qu'elle reprenne ses recherches, elle n'arrive pas à écrire : « J'étais ivre d'une intelligence sans mots »¹⁶⁵. Enfin, plus tard, elle dit être revenue dans « le monde qu'on appelle normal »¹⁶⁶ et avoir enfin « commencé à rédiger [s]on mémoire »¹⁶⁷.

Il y a dans cette œuvre un rapport singulier à la lecture, à l'écriture et au langage. En effet, l'écrivaine en est dépossédée lorsqu'elle est enceinte et passe ensuite par une sorte d'étape intermédiaire, où tout lui apparaît avec une signification allant au-delà des mots et du langage. C'est seulement après, lors d'une forme de retour à la normale, qu'elle récupère sa capacité à écrire. Pareillement, elle aura attendu plusieurs dizaines d'années avant d'écrire *L'Événement*, de le « mettre en mots »¹⁶⁸. Il est possible, selon nous, de considérer l'écriture de ce livre comme une forme d'aboutissement, de dernière étape à cette réappropriation du langage qui se clôturera par la publication du récit. Dès lors, la question qui se pose est la suivante : comment écrire ce récit si particulier qu'est l'avortement ?

1.3.2. La double temporalité du récit

Une des premières particularités littéraires de ce récit est la double temporalité. En effet, nous suivons tour à tour les actions et réflexions d'une Annie Ernaux jeune, au moment de son avortement et celles de l'écrivaine actuelle, qui nous partage ses pensées liées à l'écriture, au retour sur son passé. Cette forme de dédoublement de la narratrice a plusieurs conséquences. La première est l'existence de métadiscours. En effet, l'écrivaine actuelle revient souvent sur les émotions qu'elle a pu éprouver à l'époque et les analyse désormais avec son regard adulte,

¹⁶² ERNAUX A., *Op. cit.*, p.114.

¹⁶³ *Ibid.*, p.116.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.117.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.118.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.122.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.123.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.124.

rétrospectif, qui lui permet une analyse plus poussée des événements. À titre d'exemple, citons cet extrait où l'Annie Ernaux contemporaine commente la réaction d'un médecin :

(Je ne pouvais pas l'imaginer – comme je suis capable de le faire maintenant – brusquement envahi de sueur à son bureau en entendant cette voix de fille annonçant qu'elle se promène depuis trois jours avec une sonde dans l'utérus. Figé par le dilemme. S'il acceptait de la voir, la loi l'obligeait à lui retirer aussitôt cet engin et à lui faire continuer la grossesse dont elle ne voulait pas. S'il refusait, elle risquait d'en mourir. Il n'y avait donc rien de bon à choisir et il était seul.)¹⁶⁹

Cette remarque de l'écrivaine, mise entre parenthèses afin de bien marquer la rupture avec le récit en cours, met en évidence plusieurs éléments. Tout d'abord, il s'agit de rappeler aux lecteur·rice·s la loi en vigueur à l'époque ce qui permet d'expliquer la réaction du médecin. Celle-ci, au premier abord, pourrait en effet paraître choquante selon notre regard actuel. Par ailleurs, ces quelques lignes montrent aussi le recul que prend Annie Ernaux par rapport à ce moment. Elle écrit qu'elle ne pouvait pas se mettre à la place du médecin à l'époque mais que, maintenant, elle comprend bien le dilemme face auquel il se trouvait. Cette double temporalité permet finalement l'engagement de l'autrice. En effet, il ne s'agit pas simplement de raconter mais également de commenter et d'analyser, avec un regard réflexif, son expérience passée. Ce phénomène est particulièrement visible dans cet extrait :

(Au moment où j'écris, des réfugiés kosovars, à Calais, tentent de passer clandestinement en Angleterre. Les passeurs exigent des sommes énormes et parfois disparaissent avant la traversée. Mais rien n'arrête les Kosovars, non plus que tous les migrants des pays pauvres : ils n'ont pas d'autre voie de salut. On pourchasse les passeurs, on déplore leur existence comme il y a trente ans celle des avorteuses. On ne met pas en cause les lois et l'ordre mondial qui l'induisent.)¹⁷⁰

La narratrice actuelle compare la situation de l'avortement clandestin avec la crise des réfugié·e·s et inscrit les deux situations dans une perspective plus étendue. Elle critique donc le système dans sa globalité. Il s'agit bien d'une posture engagée, rendue possible par la double temporalité du récit. En effet, l'écrivaine a du recul et les connaissances nécessaires sur le monde pour affiner sa réflexion, pour formuler des critiques construites, ce qu'elle n'était pas en mesure de faire lorsqu'elle était en train d'essayer d'avorter.

Par ailleurs, cette double temporalité du récit permet à Annie Ernaux de proposer plusieurs discours métalittéraires. À de nombreuses reprises, elle s'interroge sur sa pratique littéraire, sur la pertinence de la littérature pour la narration d'un récit tel que celui-ci et sur les

¹⁶⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.94.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.92.

capacités du langage littéraire à retranscrire exactement les émotions qu'elle a ressenties à l'époque. Au début du livre, elle explique en détail sa méthode d'écriture ainsi que son objectif et conclut que seule la narration, seule la littérature, pourra en rendre compte :

Je veux m'immerger à nouveau dans cette période de ma vie, savoir ce qui a été trouvé là. Cette exploration s'inscrira dans la trame d'un récit, seul capable de rendre un événement qui n'a été que du temps au-dedans et en-dehors de moi [...] Je m'efforcerai par-dessus tout de descendre dans chaque image, jusqu'à ce que j'aie la sensation physique de la « rejoindre », et que quelques mots surgissent, dont je puisse dire « c'est ça ».¹⁷¹

Nous pouvons voir dans cet extrait la volonté de choisir les mots exacts, d'employer le langage littéraire comme un moyen de retrouver, de retranscrire, de transmettre parfaitement les sensations d'une époque, d'un moment fondateur de sa vie.

Plusieurs de ses commentaires métalittéraires sont intéressants à citer dans ce travail afin de comprendre ce qui est à l'œuvre au niveau du langage dans *L'Événement*. Par exemple, dans l'extrait ci-dessous, Ernaux explique son envie, malgré la difficulté, de retranscrire le temps comme elle l'a vécu lors de cette période de sa vie. Pour cela, elle a recours à des procédés stylistiques tels que l'emploi de l'imparfait ou la description minutieuse de détails :

(Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un sens, celui du malheur en marche inéluctablement. Je m'oblige à résister au désir de dévaler les jours et les semaines, tâchant de conserver par tous les moyens – la recherche et la notation des détails, l'emploi de l'imparfait, l'analyse des faits – l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves.)¹⁷²

Cette double temporalité, si elle est un avantage en autorisant les discours métalittéraires ainsi qu'un regard rétrospectif et réflexif sur une situation passée, peut également être un danger selon l'écrivaine. En effet, elle souhaite rester au plus près de la réalité de ce qu'elle a vécu et s'inquiète à plusieurs reprises de projeter ses émotions actuelles dans le récit :

En écrivant, je dois parfois résister au lyrisme de la colère ou de la douleur. Je ne veux pas faire dans ce texte ce que je n'ai pas fait dans la vie à ce moment-là, ou si peu, crier et pleurer. Seulement rester au plus près de la sensation d'un cours étale du malheur telle que me l'ont donnée la question d'une pharmacienne et la vision d'une brosse à cheveux à côté de la cuvette d'eau où trempait une sonde. Car le bouleversement que j'éprouve en revoyant des images, en réentendant des paroles n'a rien à voir avec ce que je ressentais alors, c'est seulement une émotion d'écriture.¹⁷³

¹⁷¹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.26-27.

¹⁷² *Ibid.*, p.48.

¹⁷³ *Ibid.*, p.96.

Cette volonté de ne pas s'éloigner de la réalité, de ne pas romancer, est aussi à mettre en lien avec la démarche sociologique de l'autrice sur laquelle nous reviendrons. Nous avons précisé dans le chapitre sur l'agentivité que la répétition en est une des dimensions fondamentales. Or, les métadiscours et la double temporalité du récit sont une forme de répétition puisqu'il s'agit de répéter les événements, de les revivre une deuxième fois en les recontextualisant ce qui permet la réflexion et la réappropriation. Ainsi, déjà dans la structure narrative de *L'Événement*, l'agentivité apparaît grâce au dédoublement, à la répétition de la figure de la narratrice.

1.3.3. La citation et le stéréotype au service de l'agentivité

Un procédé esthétique récurrent dans *L'Événement* est le recours à la citation. Il nous semble nécessaire de l'analyser en profondeur car ces reprises textuelles permettent à l'autrice de produire un texte engagé. Dans un article consacré à Annie Ernaux, Barbara Havercroft présente la notion d'agentivité et souligne que :

Le discours utilisé pour (re)présenter le passé dans l'œuvre d'Annie Ernaux est lui-même susceptible de constituer une forme d'agentivité, critiquant les contraintes et les mentalités antérieures et actuelles et agissant sur les attitudes du lectorat et sur les normes sociales. En effet, certaines stratégies discursives d'ordre itératif – la citation, le cliché, le stéréotype, la métatextualité et l'intertextualité – permettent une répétition critique dans le contexte de l'ouvrage en question. La fonction de ces procédés textuels dépasse le seul but de faire revivre la vie d'antan ; leur emploi crée également une source notable d'agentivité discursive.¹⁷⁴

Nous allons à présent, dans la continuité des propos d'Havercroft, analyser en profondeur comment certains procédés langagiers – tels que le stéréotype ou la citation – sont à l'œuvre dans *L'Événement* et y apportent une dimension engagée.

Le stéréotype peut se définir comme une représentation collective figée dont l'usage s'applique tant à notre expérience concrète des interactions sociales qu'à celle de sa reproduction dans des discours de fiction¹⁷⁵. Havercroft remarque qu'Annie Ernaux présente souvent des personnages de l'ordre du stéréotype que cela soit l'épouse bourgeoise emprisonnée dans une vie monotone dans *La Femme gelée* ou la femme jalouse dans *L'Occupation*. Ces stéréotypes de personnages féminins permettent à l'autrice de les analyser puis de les rejeter. C'est également ce qui est à l'œuvre dans *L'Événement*. En effet, la narratrice peut s'apparenter

¹⁷⁴ HAVERCROFT B., *Op. cit.*, p.83.

¹⁷⁵ TILLEUIL J.-L., *LROM2740 : Sociologie de la littérature (communication personnelle)*, 2020.

au stéréotype de la jeune fille imprudente, aux mœurs légères, qui tombe enceinte. Ce qui est intéressant, c'est qu'elle en est consciente et en fait le constat à diverses reprises.

« Pour lui, j'étais passé de la catégorie des filles dont on ne sait pas si elles acceptent de coucher à celle des filles qui, de façon indubitable, ont déjà couché »¹⁷⁶. Cette opposition binaire est présentée par la narratrice comme normale. Elle se voit à travers le regard stéréotypé des autres : « À la voir, j'ai mesuré que j'étais en train de devenir une pauvre fille »¹⁷⁷. Annie Ernaux utilise ces stéréotypes pour dénoncer la mentalité de l'époque et cela, grâce à un regard distancié sur la situation. Par exemple :

Dans une époque où la distinction entre les deux importait extrêmement et conditionnait l'attitude des garçons à l'égard des filles, il se montrait avant tout pragmatique, assuré en outre de ne pas me mettre enceinte puisque je l'étais déjà.¹⁷⁸

Ce constat, réalisé par l'autrice actuelle avec son regard distancié sur la situation de l'époque, permet de critiquer le stéréotype, à savoir, l'opposition entre « filles qui acceptent ou non de coucher ». Finalement, c'est la répétition de ce discours, auparavant considéré comme parfaitement normal, qui interpelle le lecteur actuel et qui permet à Ernaux de théoriser, de s'engager.

Ainsi, elle-même fait usage du stéréotype face à d'autres filles comme elle le montre dans l'exemple suivant :

Je la connaissais de vue, pour avoir suivi avec elle un cours de philologie, une fille petite et brune, avec de grosses lunettes, d'aspect sévère. Lors d'un exposé, elle avait reçu un vif éloge du prof. Qu'une fille comme elle ait eu un avortement me rassurait.¹⁷⁹

Tout en usant du cliché de la fille sérieuse à lunettes, elle le déconstruit en expliquant que les filles qui ont avorté ne ressemblent pas forcément à l'image qu'on peut avoir d'elles et que cette problématique concernait finalement toutes les femmes et pas seulement les filles « aux mœurs légères ». Ces stéréotypes sont liés par l'autrice à son statut de femme mais également à sa classe sociale :

J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence de lettres

¹⁷⁶ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.36.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.47.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.36.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.37.

n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème.¹⁸⁰

L'extrait ci-dessus est révélateur, notamment avec l'emploi du mot « emblème ». Ernaux, alors qu'elle essaye de s'éloigner de sa classe sociale grâce à ses études, remarque qu'elle en suit, au contraire, le chemin stéréotypé.

Un dernier personnage stéréotypé mérite que nous nous attardions sur lui : la faiseuse d'ange. La première description qu'en fait l'autrice est la suivante :

Cette femme [...] ouvrait la porte en tablier et en pantoufles à pois, un torchon à la main : « C'est pour quoi mademoiselle ? ». Mme P.-R. était courte et replète, avec des lunettes, un chignon gris, des vêtements sombres. Elle ressemblait aux femmes âgées de la campagne.¹⁸¹

Cette description nous montre une vieille femme, d'un milieu populaire, qui ressemble à toutes les autres. Il s'agit d'un personnage type, récurrent. L'écrivaine est bien consciente de sa vision stéréotypée, car elle en fait elle-même la remarque dans un commentaire métalittéraire :

(Je ne suis plus sûre qu'elle ait gardé ses chaussons. Que je lui ai toujours attribué cette coutume des femmes sortant ainsi de chez elles pour une course à l'épicerie du coin montre qu'elle est pour moi une figure du milieu populaire, dont j'étais alors en train de m'éloigner.)¹⁸²

Cependant, après l'avortement, la narratrice a une tout autre vision de la faiseuse d'ange :

Je me sentais abandonnée du monde, sauf de cette vieille femme en manteau noir qui m'accompagnait comme si elle était ma mère. Dans la lumière de la rue, hors de son antre, avec sa peau grise, elle m'inspirait de l'aversion. La femme qui me sauvait ressemblait à une sorcière ou une vieille maquerelle.¹⁸³

Ce qui est intéressant c'est que cette modification de la description et de la perception de la narratrice par rapport à la faiseuse d'ange nous fait passer d'un stéréotype à un autre. En effet, si la première description était caractéristique d'une vieille femme de milieu modeste, la seconde la compare à deux personnages topiques des contes et de la littérature : la sorcière et la maquerelle. Le fait de qualifier la maison de la femme d'« antre » est également significatif. Il s'agit d'un terme appartenant à l'imaginaire du surnaturel, du conte, de la sorcière.

¹⁸⁰ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.31-32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.77-78.

¹⁸² *Ibid.*, p.88.

¹⁸³ *Idem.*

Finalement, Ernaux utilise les stéréotypes en les rendant omniprésents dans *L'Événement*, et, par cette répétition, elle agit sur ces discours au lieu de simplement les subir. En effet, elle les analyse, les critique et les déconstruit. Ce procédé spécifique de l'agentivité est à l'œuvre lorsqu'elle s'éloigne explicitement des discours grâce à des commentaires métalittéraires ou, plus discrètement, par le simple fait de les inclure au récit, tout en sachant qu'ils vont avoir un effet sur le lecteur actuel. C'est la répétition dans le nouveau contexte d'énonciation qu'est le récit qui permet à l'écrivaine de devenir agente.

Tout comme le stéréotype, le recours à la citation est un dispositif discursif abondamment utilisé par Annie Ernaux dans son œuvre. *L'Événement* ne déroge pas à la règle et contient différents types de reprises textuelles telles que des parties de son journal intime et de son agenda, des phrases prononcées par des connaissances, par des médecins, des ami·e·s ou encore des membres de la famille, des paroles de chansons, des textes littéraires, etc.

Dans le cadre de ce mémoire, il n'est ni possible ni pertinent d'analyser toutes les citations présentes dans *L'Événement*. Cependant, nous allons nous arrêter plus longuement sur certaines d'entre elles, à savoir celles qui nous paraissent les plus significatives dans le cadre d'une analyse de l'agentivité de l'autrice.

La première est une phrase prononcée par un médecin à Annie Ernaux lorsqu'elle lui demande de l'aide pour avorter : « Je ne veux pas savoir où vous irez. Mais vous allez prendre de la pénicilline, huit jours avant et huit jours après. Je vous fais l'ordonnance »¹⁸⁴. Cette courte phrase permet aux lecteur·rice·s de prendre conscience de la situation de l'époque. En effet, en quelques mots, nous comprenons d'une part le désarroi du docteur qui est pris entre la loi, son propre conformisme et son serment d'Hippocrate. Il doit lutter entre plusieurs tensions contradictoires. Cela montre qu'Annie Ernaux ne dénonce pas les individus en tant que tels mais bien l'Autre. D'autre part, cette phrase transmet toute la solitude qu'a pu éprouver l'autrice, sommée de se débrouiller seule. Enfin, la mention de la pénicilline signale également le danger auquel s'exposaient les femmes qui avortaient. En deux lignes, l'écrivaine retranscrit toute l'hypocrisie de l'époque qui avait été dénoncée par Simone Veil lors de son discours en faveur de la dépénalisation de l'avortement à l'Assemblée Nationale le 26 novembre 1974 :

Parce qu'en face d'une femme décidée à interrompre sa grossesse, ils [les médecins] savent qu'en refusant leur conseil et leur soutien ils la rejettent dans la solitude et l'angoisse d'un acte perpétré dans les pires conditions, qui risque de la laisser mutilée à jamais. Ils savent que la même femme, si elle a de l'argent, si elle sait s'informer, se rendra dans un pays

¹⁸⁴ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.59.

voisin ou même en France dans certaines cliniques et pourra, sans encourir aucun risque ni aucune pénalité, mettre fin à sa grossesse. Et ces femmes, ce ne sont pas nécessairement les plus immorales ou les plus inconscientes. Elles sont 300.000 chaque année. Ce sont celles que nous côtoyons chaque jour et dont nous ignorons la plupart du temps la détresse et les drames.¹⁸⁵

Une autre phrase révélatrice de l'usage que fait Annie Ernaux de la citation est la suivante : « Je ne suis pas le plombier »¹⁸⁶. Elle est prononcée par le jeune interne de l'hôpital dans lequel se trouve Annie Ernaux après son avortement clandestin, qui lui réalise un curetage de l'utérus. Barbara Havercroft l'analyse remarquablement et note que « cette seule et unique phrase, composée de six mots, réussit à performer toute une critique des normes, des attitudes et des comportements de l'époque »¹⁸⁷. En effet, ces quelques mots transmettent à la fois l'indifférence et le manque de compassion du futur médecin face à la jeune femme ainsi que son mépris pour les classes populaires auxquelles il pense qu'appartient Annie Ernaux¹⁸⁸. En seulement six mots, l'autrice nous replonge dans les préjugés machistes et sociaux de l'époque tout en y ajoutant l'énorme absence d'empathie du corps médical et la souffrance qu'a pu ressentir la jeune fille.

À plusieurs reprises, les citations rapportées par l'autrice proviennent de personnages masculins et sont en complet décalage avec la manière dont elle perçoit la situation. Ces brusques changements de ton permettent de rendre compte de l'indifférence et de l'ignorance à laquelle elle a été confrontée de la part d'hommes. Nous allons en analyser deux à titre d'exemple. La première est prononcée par Jean T., un étudiant qu'elle connaît vaguement et qui est engagé au planning familial. Alors qu'elle lui expose sa situation désespérée dans une brasserie, il réagit de la manière suivante :

Ses sandwiches finis, Jean T. s'est étalé dans sa chaise en souriant de toutes ses dents écartées : « C'est bon de manger. » J'avais mal au cœur et je me suis sentie seule ».¹⁸⁹

Cette phrase de Jean T. est plus qu'inappropriée dans la situation. Tout comme le médecin de l'hôpital, il fait preuve d'un manque d'empathie et de compréhension flagrant de ce que peut ressentir Annie Ernaux. En effet, dès qu'elle a fini son récit, il s'en désintéresse et passe à autre chose, la laissant sans la moindre solution et tout aussi démunie. De la même

¹⁸⁵ VEIL S., discours prononcé à l'Assemblée Nationale le 26 novembre 1974, (URL : <https://www.nouvelobs.com/politique/20170630.OBS1430/verbatim-l-integralite-du-discours-de-simone-veil-du-26-novembre-1974-sur-l-ivg.html> ; consulté le 24/02/21).

¹⁸⁶ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.107.

¹⁸⁷ HAVERCROFT B., *Op. cit.*, p.83.

¹⁸⁸ En effet, en apprenant qu'elle est étudiante, il viendra s'excuser auprès d'elle le lendemain matin.

¹⁸⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.37-38.

manière, le premier docteur qu'elle va voir, après avoir refusé de l'aider à avorter et en apprenant qu'elle est étudiante, lui parle du fils d'un de ses amis :

« C'est un très gentil garçon n'est-ce pas ? » Le docteur souriait et il a paru heureux de mon approbation. Il avait oublié pourquoi j'étais là. Quand il m'a raccompagnée à la porte, il paraissait soulagé. Il ne m'a pas dit de revenir.¹⁹⁰

Cette fois encore, la citation, mise entre guillemets par l'autrice et composée de quelques mots à peine, permet de montrer toute l'indifférence que sa situation engendre et accentue son décalage par rapport aux autres personnes, en particulier les hommes. Ces deux brèves phrases montrent à quel point les personnes qu'elle côtoie sont déconnectées de sa réalité.

1.3.4. L'intertextualité au service de l'implication

Une autre forme de citation omniprésente dans l'œuvre d'Annie Ernaux est l'intertextualité. Elle l'utilise abondamment dans *l'Événement* qu'il s'agisse de textes littéraires, de paroles de chansons ou encore d'autocitations. Rappelons à ce sujet que nous distinguons les citations réelles, qui ont été prononcées par de vraies personnes à Annie Ernaux et les citations textuelles, provenant d'œuvres littéraires.

Un premier cas d'intertextualité qui nous paraît particulièrement pertinent à citer dans le cadre de ce travail se trouve au début de la deuxième partie du livre. Celle-ci s'ouvre sur un extrait du *Nouveau Larousse Universel*, édition de 1948 :

Dr. Sont punis de prison et d'amende 1) l'auteur de manœuvres abortives quelconques ; 2) les médecins, sages-femmes, pharmaciens, et coupables d'avoir indiqué ou favorisé ces manœuvres ; 3) la femme qui s'est fait avorter elle-même ou qui y a consenti ; 4) la provocation à l'avortement et la propagande anticonceptionnelle. L'interdiction de séjour peut en outre être prononcée contre les coupables, sans compter, pour ceux de la 2^e catégorie, la privation définitive ou temporaire d'exercer leur profession.¹⁹¹

Cette citation est le seul texte présent sur la page, en ouverture à la deuxième partie du livre, et n'est accompagnée d'aucun commentaire ou explication. Ce rappel, explicite, de la loi que la narratrice s'apprête à enfreindre s'ancre parfaitement dans sa démarche d'écriture : il s'agit de témoigner, de rendre compte de ce que signifiait avorter à l'époque. À ce titre, reproduire simplement un texte de loi, sans le commenter directement, est frappant. En effet, s'il n'y a pas de commentaire explicite de l'autrice sur cette citation, ils abondent dans les pages qui suivent. Tout le récit d'Ernaux peut déjà être considéré comme une réaction, une réponse à la loi : en montrant l'hypocrisie de la société ainsi que la solitude et la souffrance auxquelles

¹⁹⁰ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.45.

¹⁹¹ *Ibid.*, p.29.

elle est confrontée, l'autrice conteste cette législation. De plus, l'autrice théorise et confirme cette critique à diverses reprises : « Et, comme d'habitude, il était impossible de déterminer si l'avortement était interdit parce que c'était mal, ou si c'était mal parce que c'était interdit. On jugeait par rapport à la loi, on ne jugeait pas la loi »¹⁹². Ce procédé d'écriture s'ancre dans la démarche de l'agentivité car la répétition de la loi dans le nouveau contexte qu'est son récit permet de la critiquer, de lui donner une nouvelle portée. L'intertextualité est donc ici présente non seulement afin de rendre compte d'une réalité mais elle permet également de critiquer cette dernière, de la mettre en question en utilisant le récit en entier comme réponse à cette citation.

Par ailleurs, l'intertextualité permet aussi un ancrage dans le discours du temps. Outre cette mention d'un texte de loi, l'autrice insère à plusieurs reprises des paroles de chansons de l'époque. Par exemple :

Dans mon agenda, « on danse au casino » – « on va à la Tannerie » – « hier soir, la Grange ».
Mais je ne revois rien, que la neige et le café bondé où l'on s'attablait en fin d'après-midi,
et le juke-box passait *Si j'avais un marteau, ce serait le bonheur*.¹⁹³

De la même façon, entendre par hasard *La javanaise, J'ai la mémoire qui flanche*,
n'importe quelle chanson qui m'a accompagnée dans cette période, me bouleverse.¹⁹⁴

L'insertion de paroles et de titres de chanson de la période permettent à l'autrice de faire ressentir aux lecteur·rice·s la manière dont elle se souvient. C'est-à-dire, comme elle le souligne, qu'elle ne se souvient pas d'événements précis mais plutôt de sensations, d'endroits, de chansons. L'intertextualité permet d'établir que sa mémoire se range du côté des sensations, des sens plutôt que de l'exactitude.

Une autre source intertextuelle dont abonde le récit est l'autocitation. Annie Ernaux reprend des phrases de son agenda et du journal qu'elle tenait à l'époque. Ce procédé permet plusieurs choses. Tout d'abord, elle s'en sert de manière scientifique, à titre de preuve. Elle veut donner le récit le plus fidèle et complet possible et, pour ce faire, ces deux sources sont des ressources très fiables : « Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les preuves nécessaires à l'établissement des faits »¹⁹⁵. Ainsi, à plusieurs reprises, la narratrice fait le récit d'un événement puis y ajoute une phrase tirée de l'agenda : « Mangé avec T. sur les quais. Les problèmes s'amoncellent »¹⁹⁶. Il nous faut distinguer le statut particulier de cette

¹⁹² ERNAUX A., *Op. cit.*, p.47.

¹⁹³ *Ibid.*, p.71.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.25.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.26.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.38.

écriture première, dans l'agenda et le journal intime. Il ne s'agit pas d'un récit à proprement parler mais plutôt d'une trace des émotions ressenties alors. Ainsi, la jeune Annie Ernaux ne peut pas être considérée comme une narratrice, ni comme la même énonciatrice que celle qui écrit *L'Événement*. Ces extraits permettent une sorte de commentaire métatextuel, provenant du passé. Ils donnent l'impression que la jeune fille commente en direct les événements qu'elle vit et permettent d'accéder à ses pensées et émotions de l'époque :

Dans mon journal, « j'ai l'impression d'être enceinte avec abstraction » – « je me touche le ventre, c'est là. Et pas davantage d'imagination. Si je laisse faire le temps, en juillet prochain, on sortira un enfant de moi. Mais je ne le sens pas ». ¹⁹⁷

Finalement, toutes ces citations – qu'elles proviennent d'Annie Ernaux elle-même, d'autres personnes, d'ouvrages littéraires ou de chansons – ont plusieurs effets. Le premier d'entre eux concerne l'autrice puisqu'elles lui permettent de se rapprocher au plus près de ce qu'elle a vécu et de transmettre ses sensations le plus exactement possible :

Que quelques mots surgissent, dont je puisse dire, « c'est ça ». D'entendre à nouveau chacune de ces phrases, indélébiles en moi, dont le sens devait être alors si intenable, ou à l'inverse si consolant, que les penser aujourd'hui me submerge de dégoût ou de douceur. ¹⁹⁸

Le deuxième effet est plus engagé : il s'agit, grâce à la citation de phrases qui ont été adressées à la narratrice, d'indigner les lecteur·rice·s, de leur faire prendre conscience de la situation dans laquelle se trouvait la narratrice et de prendre pleine mesure des violences – verbales comme physiques – qu'elle a subies. Il s'agit donc à la fois de s'immerger dans le passé mais aussi, notamment grâce aux ruptures de ton, de produire un texte engagé, réflexif. Ce dernier questionne non seulement la loi mais aussi les réactions des personnes de l'entourage d'Annie Ernaux. Enfin, la répétition des discours dans un nouveau contexte d'énonciation est ce qui permet l'agentivité. Ainsi, grâce aux citations, l'autrice redevient agente de ce qu'elle a vécu, elle se réapproprie l'événement en tant que sujet qui agit sur elle-même et sur le monde.

1.3.5. L'écriture plate

L'écriture d'Annie Ernaux est souvent qualifiée de « blanche » ou « plate » que cela soit par les critiques, les chercheur·euse·s ou l'autrice elle-même. Ce style – ou absence de style – produit plusieurs effets de sens que nous allons développer ici.

Il faut tout d'abord souligner que si un style « plat » a souvent une connotation péjorative et pourrait laisser penser qu'Annie Ernaux ne se soucie pas de la forme, cela n'est pas le cas ici.

¹⁹⁷ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.66.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.26-27.

À l'étude de son œuvre, il est évident que le travail sur la forme y occupe une place importante et l'autrice elle-même affirme souvent en entretien ou dans son journal d'écriture – *L'Atelier Noir* – y consacrer la majeure partie de son travail.

Un des premiers objectifs de l'écrivaine en adoptant cette écriture plate est la volonté assumée de ne pas se mettre du côté de la culture dominante. Ernaux vient d'un milieu très populaire, où on ne lit pas, et elle souhaite garder ce langage clair et accessible. La première motivation à ce choix étant de proposer des récits accessibles à tous et à toutes et pas à une minorité intellectuelle et universitaire. Par ailleurs, son œuvre rendant compte de l'univers dans lequel elle a grandi, il lui paraît nécessaire de garder le langage de sa jeunesse et de son milieu. C'est ce qu'elle explique au début de *La Place*, un de ses premiers romans :

Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant », ou d'« émouvant ». [...] Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles.¹⁹⁹

Nous retrouvons donc dans son écriture, comme dans les sujets qu'elle aborde dans son œuvre (les supermarchés, la vie de son père, la campagne, etc.), une volonté de se placer « en dessous » de la littérature traditionnelle, à la marge de toute cette culture dominante. Ce choix stylistique se voit également dans *L'Événement*.

Un autre avantage de l'écriture plate est de permettre la description purement factuelle des événements. Ernaux se met dans la posture d'une romancière-sociologue et cherche à observer, à raconter les faits de manière objective. Pour cela, une écriture plate, sans fioritures et ajouts stylistiques est très efficace. L'autrice exprime d'ailleurs dans *L'Événement* devoir résister au « lyrisme » pour rester au plus près des faits et des sensations. À ce titre, il est intéressant de remarquer les différences d'écriture qui existent entre *Les Armoires vides* (1974) et *L'Événement*. En effet, le premier était déjà un récit de son avortement mais il est beaucoup plus marqué par la colère et la révolte que le deuxième. Ce dernier, notamment grâce à l'écriture plate, rend compte des événements de la manière la plus objective possible ce qui permet à la fois le regard réflexif et la condamnation. Véronique Montémont souligne cette différence de traitement narratif d'un même événement :

On est frappé, en lisant *Les Armoires vides*, par la charge de violence, de hargne, qui traverse ce texte percutant et puissamment amer : et dans sa langue, crue, véhémence, implacable, et dans le caractère radical de son propos. Ainsi, l'avortement lui-même est-il

¹⁹⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.24.

décrit en des termes acerbes et argotiques : « La quantité de chose écrabouillée, celle-là, crochée, crevée, qu'il va falloir recracher toute seule aux chiottes ». À lire *L'Événement*, qui au contraire aspire à une approche plus distanciée, on comprend, rétrospectivement, que le déploiement de cette violence rhétorique, cette crudité explosive, est aussi la contrepartie du silence qui fut imposé à l'époque aux femmes qui avortaient, du poids de la réprobation sociale, exerçant ses ravages à plusieurs niveaux.²⁰⁰

Finalement, l'écriture plate est le signe de la prise de distance, de l'analyse réalisée avec le recul, lui-même dû aux les années qui ont passé depuis son avortement. Il s'agit également d'une mise à distance du soi. Malgré une œuvre presque entièrement dédiée à l'écriture du moi, Annie Ernaux attache de l'importance à l'altérité : elle écrit sur elle-même mais, ce faisant, elle parle des autres aussi. C'est ce que confirme Violaine Houdart-Merot dans un article intitulé *Altérité et engagement* : « soi-même comme un autre »²⁰¹. Cette notion de « soi comme un autre » est notamment possible grâce à l'utilisation de l'écriture plate. En effet, en se limitant à la description factuelle des événements, l'autrice met son moi à distance et s'observe presque scientifiquement, comme s'il s'agissait d'une autre personne. Ce choix stylistique radical véhicule en fait un rapport au monde de l'ordre de l'observation, de la sociologie.

1.4. La véritable mémoire est matérielle

Une des thématiques traversant toute l'œuvre d'Annie Ernaux est son rapport à la mémoire, individuelle et collective, et au temps qui passe. Dans *L'Événement*, cette question est omniprésente et est renforcée par la double temporalité du récit. En effet, l'écrivaine actuelle est toujours en train de se demander si elle retranscrit bien les événements, si elle n'est pas influencée par son regard actuel. Elle est constamment en questionnement sur la manière de ne pas se tromper et de ne rien oublier d'essentiel. Afin de contrer les limites de sa mémoire, dès le début du récit, l'autrice définit une méthode, à savoir se baser sur son agenda et son journal intime de l'époque, trouver des preuves matérielles :

(Se pose toujours, en écrivant, la question de la preuve : en dehors de mon journal et de mon agenda de cette période, il ne me semble disposer d'aucune certitude concernant les sentiments et les pensées, à cause de l'immatérialité et de l'évanescence de ce qui traverse l'esprit. Seul le souvenir de sensations liées à des êtres et des choses hors de moi – la neige du Puy Jumel, les yeux exorbités de Jean.T., la chanson de Sœur Sourire – m'apporte la preuve de la réalité. La seule vraie mémoire est matérielle.)²⁰²

²⁰⁰ MONTEMONT V., *Op. cit.*, p. 30.

²⁰¹ HOUDART-MEROT V., *Altérité et engagement* : « soi-même comme un autre », in Annie Ernaux. *Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p.91-99.

²⁰² ERNAUX A., *Op. cit.*, p.74-75.

À la lecture du récit, nous comprenons qu'une des grandes préoccupations de l'autrice est de rester au plus près de l'exactitude. Elle est sans cesse – à travers des commentaires métatextuels et grâce à la double temporalité de la narration – en train de se demander si elle n'est pas en passe d'inventer une émotion, si elle n'oublie pas quelque chose, etc. À ce titre, la citation suivante est révélatrice :

Car le bouleversement que j'éprouve en revoyant des images, en réentendant des paroles n'a rien à voir avec ce que je ressentais alors, c'est seulement une sensation d'écriture. Je veux dire : qui permet l'écriture et en constitue le signe de vérité.²⁰³

Il y a donc chez elle une réelle volonté de ne pas tomber dans les « pièges » de la mémoire. Si une partie de son travail et de son analyse consiste à relire les événements avec son regard actuel qui est forcément différent de l'état d'esprit dans lequel elle se trouvait alors, elle veut absolument réussir à retrouver les sensations de l'époque, de l'expérience vécue. Pour ce faire, il y a, dans toute son œuvre, une véritable fascination pour les traces matérielles et notamment les taches et les photos. Elle le constate d'ailleurs elle-même dans *L'Usage de la photo* : « Je m'aperçois que je suis fascinée par les photos comme je le suis depuis mon enfance par les taches »²⁰⁴. Ce livre est d'ailleurs tout entier basé sur des photographies tout comme *Les Années*. Dans *L'Événement*, cette recherche de traces matérielles, d'une mémoire concrète se marque non seulement par son agenda et son journal intime mais également par des réflexions métatextuelles sur des notes retrouvées ou à propos d'une photographie :

(Ces noms et les cotes, [...] figurent sur la page de garde de mon carnet d'adresses de cette époque. Je regarde ces traces gribouillées au stylo à bille bleu avec un sentiment d'étrangeté et de fascination, comme si ces preuves matérielles déterraient, de façon opaque et indestructible, une réalité que ni la mémoire ni l'écriture, en raison de leur instabilité, ne me permettraient d'atteindre.)²⁰⁵

Michèle Bacholle-Bošković met en évidence que si l'œuvre d'Annie Ernaux est traversée par le motif de la tache, *L'Événement* s'ouvre justement par l'absence de celle-ci : « J'espérais toujours voir une tache dans mon slip »²⁰⁶. Cette absence de tache est le motif principal du début du récit, quand elle a un « bref écoulement de sang rosâtre »²⁰⁷, la narratrice dépose « le slip et le pantalon de toile tachés sur le tas de linge sale, bien en évidence »²⁰⁸ pour

²⁰³ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.96.

²⁰⁴ ERNAUX A., MARIE M., *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2005, p. 99.

²⁰⁵ ERNAUX A., *L'Événement*, *Op.Cit.*, p.40-41.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.17.

²⁰⁷ *Ibid.*, p.23.

²⁰⁸ *Idem.*

« donner le change à [s]a mère »²⁰⁹. Par après, quand la sonde commence à fonctionner, elle compare le sang qu'elle perd à un autre souvenir de tache :

(Sur cette image se glisse maintenant une autre, antérieure de neuf ans. Celle de la grande tache rosée, de sang et d'humeurs, laissée au milieu de mon oreiller par la chatte morte pendant que j'étais à l'école.)²¹⁰

Toutes les taches présentes dans *L'Événement* sont rouges ou roses et en lien avec le sang à une exception près : « Nous regardons le corps minuscule, avec une grosse tête, sous les paupières transparentes les yeux font deux taches bleues »²¹¹. Selon Michèle Bacholle-Bošković, « dans l'œuvre ernalienne, la tache est liée au monde populaire – taches de nourriture, taches organiques, montrées ou cachées »²¹². Dans *L'Événement*, il s'agit plus de taches organiques, liées au corps féminin et à la maternité mais Ernaux rattache le fait de tomber enceinte alors qu'elle est encore jeune à sa condition sociale également : « C'est à cela que s'emploie l'écrivaine dans ses divers textes, non à ôter la tache, il n'y a pas de détachant, mais à l'exposer et la transfigurer, et, ce faisant, à purifier les lecteurs »²¹³. Cette obsession de la tache s'ancre donc bien dans le projet littéraire d'Ernaux d'une part en montrant une situation sans rien occulter et d'autre part en agissant sur les lecteur·rice·s en les « purifiant ».

1.5. Un seul langage pour dire l'événement

Nous avons analysé les caractéristiques du langage littéraire particulier employé par Annie Ernaux dans son œuvre et plus particulièrement dans *L'Événement*. À la lumière de cette analyse, il apparaît que l'autrice considère le récit littéraire comme le seul capable de rendre compte de son avortement. Elle constate d'ailleurs qu'elle emploie toujours les mêmes phrases, les mêmes comparaisons dans ces différents brouillons :

(Je viens de retrouver dans mes papiers cette scène déjà écrite, il y a plusieurs mois. Je m'aperçois que j'avais employé les mêmes mots, « il était capable de me laisser mourir », etc. Ce sont toujours aussi les mêmes comparaisons qui me sont venues à chaque fois que j'ai pensé au moment où j'avorte dans les toilettes, le jaillissement d'un obus ou d'une grenade, la bonde d'un fût qui saute. Cette impossibilité de dire les choses avec des mots différents, cet accollement définitif de la réalité passée et d'une image à l'exclusion de toute autre me semblent la preuve que j'ai *réellement* vécu *ainsi* l'événement.)²¹⁴

²⁰⁹ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.23.

²¹⁰ *Ibid.*, p.98.

²¹¹ *Ibid.*, p.101.

²¹² BACHOLLE-BOŠKOVIĆ M., *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, (URL : 10.4000/books.pur.40745 ; consulté le 15/03/21).

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ ERNAUX A., *Op. cit.*, p.104-105.

Cette constatation de l'autrice nous montre qu'il n'existe pour elle qu'une seule manière de narrer l'événement et que cela passe par la littérature. Grâce aux spécificités et aux ressources propres au langage littéraire, elle parvient à contourner, à dépasser le silence qui entourait cet événement mais également à montrer et à dénoncer cet interdit qui lui refuse une place jusque dans le langage. Nous sommes donc face à un cas d'agentivité littéraire. En effet, Ernaux utilise des caractéristiques propres à la littérature de l'ordre de la répétition telles que la citation, l'intertextualité ou un usage particulier du stéréotype. L'ensemble de ces procédés permet non seulement la transmission et le récit d'une époque mais également la dénonciation de cette dernière. Le choix narratif de la double temporalité du récit est également une ressource propre à la littérature qui permet à l'autrice de croiser les regards – diégétique et rétrospectif – sur diverses situations. Grâce à ces différents usages de la répétition de discours dans un nouveau contexte, celui du récit littéraire, l'autrice redevient agente de ce qu'elle a vécu mais aussi des discours entourant cet événement. Ceci lui permet de produire non seulement un récit fidèle à son expérience, des réflexions et des analyses engagées mais également de contourner et dépasser la censure et les tabous.

En définitive, l'analyse de l'esthétique littéraire d'Annie Ernaux nous permet de nous rendre compte de l'apport spécifique de la littérature à la narration d'un récit autobiographique. Le choix de la littérature comme média est pertinent en ce qu'il permet de contourner une certaine censure, de plonger les lecteur·rice·s dans une époque et des sensations tout en s'en éloignant par le regard réflexif, analytique et rétrospectif qui permet l'implication de l'autrice.

Nous allons à présent analyser le *Consentement* de Vanessa Springora afin de mettre en évidence les particularités littéraires de cette œuvre mais également de soulever des points de comparaison avec le récit d'Annie Ernaux.

Chapitre 2 : Vanessa Springora – *Le Consentement*

Le Consentement est le premier roman de Vanessa Springora, jusqu'alors éditrice. Il s'agit également de la première fois qu'elle parle publiquement de l'abus sexuel dont elle a été victime. Ce chapitre, par l'analyse littéraire de son œuvre, nous permettra de comprendre les raisons qui expliquent son choix d'utiliser ce support bien particulier pour s'exprimer. Qu'apporte le langage littéraire à son récit ? Tout comme pour Annie Ernaux, nous allons utiliser le concept théorique d'agentivité qui nous semble fonctionnel dans le cadre de cette analyse. En effet, cette dernière devrait nous permettre d'appuyer l'hypothèse que le texte de Springora n'est pas seulement engagé mais qu'un de ses enjeux principaux est le franchissement des tabous et de la censure, et ce, grâce au langage littéraire.

2.1. Les livres : une dialectique entre arme et prison

Le rapport qu'entretient Vanessa Springora avec les livres est particulier et est d'ailleurs abondamment développé dans le récit. Rien que dans le prologue, ce sont les livres et la passion que l'autrice a pour eux qui sont évoqués :

Avant même de savoir lire et écrire, j'en [des livres] fabriquais avec tout ce qui me tombait sous la main : des journaux, des magazines, du carton, du scotch, de la ficelle. Aussi solides que possible. D'abord l'objet. L'intérêt pour le contenu viendrait plus tard.²¹⁵

Cependant, une ligne après seulement, l'autrice fait ce constat amer :

Aujourd'hui, c'est avec méfiance que je les observe. Une paroi de verre s'est dressée entre eux et moi. Je sais qu'ils peuvent être un poison. Je sais quelle charge toxique ils peuvent renfermer.²¹⁶

Ce rapport ambivalent aux livres se retrouve durant tout le récit. Il s'agit en fait d'une opposition paradoxale entre les livres considérés à la fois comme une prison mais également comme l'arme qui permet d'en sortir. En effet, Vanessa Springora considère que son enfance passée dans « le royaume des livres »²¹⁷ et son respect pour la figure de l'écrivain·e sont, en partie, ce qui a pu causer sa fascination pour Gabriel Matzneff, un auteur renommé et admiré à l'époque. Après le départ de son père, sa mère, alors éditrice, invite des personnalités littéraires presque tous les jours à leur maison et, très tôt, la jeune fille éprouve une admiration sans bornes pour le monde littéraire :

²¹⁵ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.10.

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ *Ibid.*, p.25.

Tout ce beau monde est cultivé, brillant, spirituel, et parfois célèbre. C'est un univers merveilleux, paré de toutes les qualités. Les professions des autres, les parents de mes amis, les voisins, me paraissent, par comparaison, ennuyeuses et routinières.

Un jour, moi aussi, j'écrirai des livres.²¹⁸

Avec le recul, analysant les « conditions » qui ont permis qu'elle tombe dans le piège de Matzneff, l'autrice évoque son amour des livres :

Un père aux abonnés absents qui a laissé dans mon existence un vide insondable. Un goût prononcé pour la lecture. Une certaine précocité sexuelle. Et, surtout, un immense besoin d'être regardée.

Toutes les conditions sont maintenant réunies.²¹⁹

Ainsi, dès leur première rencontre, Vanessa Springora établit des liens entre sa relation avec Matzneff et la littérature. À titre d'exemple, lorsqu'elle entend le nom de l'écrivain pour la première fois, elle est directement intriguée par son nom aux « consonances slaves »²²⁰ qu'elle associe aux romans de Dostoïevski. Pareillement, elle est émerveillée par une coïncidence : la première ligne du premier livre de Matzneff qu'elle lit commence par sa date de naissance exacte. Finalement, il y a dès le début une confusion entre la littérature et son agresseur. Elle le constate d'ailleurs par ces mots :

Comment ne pas me sentir flattée qu'un homme, qui plus est un « homme de lettres », ait daigné poser les yeux sur moi ? Depuis l'enfance, ce sont les livres qui me tiennent lieu de frères et sœurs, de compagnons de route, de tuteurs et d'amis. Et par vénération aveugle de l'« écrivain » avec un grand E, je confonds dès lors l'homme et son statut d'artiste.²²¹

Toute la suite de leur relation sera placée sous le signe des livres. Dans le studio de l'écrivain, ils sont « entourés jusqu'au vertige par des centaines de livres »²²². Par la suite, avec l'accumulation des lettres de dénonciation, des visites de la Brigade de Protection des Mineurs et la menace d'être atteint du sida²²³, elle remarque que « la vie auprès de G. ressemble plus que jamais à un roman. Sa fin sera-t-elle tragique ? »²²⁴. La littérature – et l'art de manière générale – est en fait utilisée comme une arme par Matzneff pour justifier leur relation. En effet, celui-ci cite à Vanessa Springora plusieurs exemples célèbres d'artistes ayant eu des relations avec des personnes mineures : Edgar Poe, Lewis Carroll, Irina Ionesco, Roman Polanski, David

²¹⁸ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.26.

²¹⁹ *Ibid.*, p.34.

²²⁰ *Ibid.*, p.40.

²²¹ *Ibid.*, p.44.

²²² *Ibid.*, p.59.

²²³ En effet, Springora raconte dans son récit que, suite à des lettres de dénonciation anonymes, la Brigade de Protection des Mineurs se rendra à plusieurs reprises chez Matzneff et qu'il sera convoqué à la police. Cependant, l'enquête n'aboutira pas. Cet épisode coïncide avec le moment où l'écrivain pense être atteint par le Sida.

²²⁴ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.112.

Hamilton, etc. Ces modèles permettent à l'écrivain de conforter la jeune adolescente dans l'idée que leur relation est normale :

La litanie est sans fin. Devant tant d'exemples aussi édifiants, comment ne pas s'incliner ? Une fille de quatorze ans a le droit et la liberté d'aimer qui elle veut. J'ai bien retenu la leçon. En prime, ma vie est devenue celle d'une égérie.²²⁵

Un autre exemple de la manière dont Matzneff instrumentalise la littérature est leur relation épistolaire. À quatorze ans, Vanessa Springora trouvait cela romantique et comprenait la nécessité de rester discrets :

Nous avons correspondu par lettres, comme au temps des *Liaisons dangereuses*, me suis-je dit avec ingénuité. G. m'a tout de suite convaincue d'utiliser ce mode de communication, sans doute parce qu'il est écrivain, en premier lieu, mais par sécurité, aussi, bien sûr, pour protéger notre amour des oreilles et des regards indiscrets.²²⁶

Cependant, en analysant la situation avec du recul, elle se rend compte qu'il s'agit à nouveau d'une technique de l'écrivain non seulement pour garantir sa propre sécurité, en prouvant le consentement des jeunes filles dont il abusait, mais également pour produire du contenu pour ses œuvres à venir :

J'ai fini par percevoir à jour la fonction de ces dizaines de lettres qu'il m'écrivait de façon frénétique dès notre toute première rencontre. Parce que chez G. l'amoureux des adolescentes se double de l'écrivain, l'autorité, l'emprise psychologique dont il jouit conduisent sa nymphette du moment à affirmer par écrit qu'elle est comblée. Une lettre laisse des traces, on se doit d'y répondre, et quand celle-ci est d'un lyrisme enflammé, il faut se montrer à la hauteur. Par cette injonction muette l'adolescente se donne alors comme mission de rassurer G. sur tout le plaisir qu'il lui donne, de sorte qu'en cas de descente de police, son consentement ne fasse aucun doute.²²⁷

En reproduisant les lettres de ses amantes dans ses livres, Matzneff les « enferme » à l'intérieur de la littérature, sans leur laisser un droit de réponse. Comme le dit l'autrice, il les change petit à petit en personnages de son œuvre : « depuis que G. a commencé à écrire ce roman, le réel change de camp : de muse, je me transforme peu à peu en personnage de fiction »²²⁸. Effectivement, après leur séparation, Gabriel Matzneff va publier plusieurs livres parlant de Vanessa Springora ainsi que le journal qu'il tenait à cette époque :

Je découvre à mes dépens que les livres peuvent être un piège dans lequel on enferme ceux qu'on prétend aimer, devenir l'instrument le plus contondant de la trahison. Comme si son passage dans mon existence ne m'avait pas suffisamment dévastée, il faut maintenant qu'il

²²⁵ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.61.

²²⁶ *Ibid.*, p.89.

²²⁷ *Ibid.*, p.91-92.

²²⁸ *Ibid.*, p.94.

documente, qu'il falsifie, qu'il enregistre et qu'il grave pour toujours ses méfaits. [...] S'emparer avec une telle brutalité de l'image de l'autre, c'est bien lui voler son âme.²²⁹

L'autrice raconte les crises d'angoisse que la lecture des œuvres de G. entraîne chez elle et son sentiment de révolte. À ce moment-là, pour la première fois, elle commence à se sentir victime. Elle évoque d'ailleurs, à de nombreuses reprises, la métaphore des livres et des mots comme une prison pour exprimer son ressenti :

M'avoir transformée en personnage de fiction, alors que la vie d'adulte n'a pas encore pris forme, c'est m'empêcher de déployer mes ailes, me condamner à rester figée dans une prison de mots.²³⁰

Vanessa Springora passera par des périodes d'anorexie et finira par être internée en psychiatrie. Dans ce contexte, les premiers mots, révélateurs, qu'elle dira au médecin sont les suivants : « Alors tout ça, c'est vrai ? Je ne suis pas...une fiction ? »²³¹. Elle se sent « comme une page blanche »²³².

Quelques lignes plus tard, elle conclut, amèrement, avec ces mots :

C'en est fini, pour moi, de toute velléité littéraire.

J'arrête de tenir mon journal.

Je me détourne des livres.

Plus jamais je n'envisage d'écrire.²³³

Malgré ces paroles, le monde littéraire continue à faire partie de sa vie. En effet, les lecteur·rice·s tiennent son livre entre leurs mains et, avant d'être écrivaine, Vanessa Springora est éditrice. De personnage de fiction, elle en devient l'autrice et se réapproprie son histoire au moment où elle décide de la mettre en récit littéraire. C'est d'ailleurs la conclusion du prologue du *Consentement* :

Jusqu'au jour où la solution se présente enfin, là, sous mes yeux, comme une évidence : prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre.²³⁴

Un basculement s'opère : d'une prison, les livres deviennent son arme. Ce rapport entre la littérature, le langage, la fiction et l'abus qu'elle a vécu est intéressant. En effet, comme nous l'avons relevé précédemment, dès sa rencontre avec G., elle confond l'homme qu'il est avec

²²⁹ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.167.

²³⁰ *Ibid.*, p.171.

²³¹ *Ibid.*, p.177.

²³² *Ibid.*, p.179.

²³³ *Ibid.*, p.172.

²³⁴ *Ibid.*, p.10.

une image faussée de l'Écrivain. Ensuite, elle assimile leur relation à un roman, leurs lettres aux *Liaisons dangereuses* et elle-même à une « muse », une « égérie ». Petit à petit, ce lien entre la littérature et leur relation qu'elle appréciait au début commence à lui apparaître dans toute sa perversité. Par exemple, la première fois qu'elle va vraiment se disputer avec G. c'est parce qu'il écrit sa dissertation de français à sa place. La narratrice constate, avec un regard rétrospectif :

La dépossession commençait comme ça, entre autres choses.

Par la suite, jamais G. ne s'intéressera à mon journal, ne m'encouragera à écrire, ne m'incitera à trouver ma voie.

L'écrivain, c'est lui.²³⁵

Pour assoir toujours plus son emprise sur elle, l'écrivain va jusqu'à lui refuser l'écriture, à la déposséder du langage. En relisant plus tard les lettres qu'elle lui avait envoyées et en les comparant avec celles des autres victimes de Gabriel Matzneff, Vanessa Springora se rendra compte qu'elles sont toutes semblables, interchangeables :

Par leur style, leur exaltation, et même par leur vocabulaire, elles semblent constituer un même corpus s'étalant sur des années, où s'entendrait la voix lointaine d'une jeune fille idéale, composée de toutes les autres. [...] On croirait lire la prose naïve et désuète d'amoureuses d'un autre siècle. Ce ne sont pas les mots de gamines de notre âge, ce sont les termes universels et atemporels de la littérature épistolaire amoureuse. G. nous les souffle en silence, les insuffle dans notre langue même. Nous dépossède de nos propres mots.²³⁶

Après la dépossession de son langage, G. ira plus loin et utilisera dorénavant la littérature comme arme contre Vanessa Springora. Il utilise chacune de ses phrases, « la moindre parole est retenue contre [elle] »²³⁷, et toute leur relation est réécrite à l'avantage de l'écrivain :

Je ne suis maintenant plus qu'un personnage en sursis, comme les filles précédentes, qu'il ne tardera pas à gommer des pages de son maudit journal. Pour ses lecteurs, ce ne sont que des mots, de la littérature. Pour moi, c'est le début d'un effondrement. Mais que vaut la vie d'une adolescente anonyme au regard de l'œuvre littéraire d'un être supérieur ?²³⁸

Plus que jamais, à la lecture des livres sortis après leur rupture, elle se sent comme un personnage de fiction :

Après la lecture de ce livre, j'ai le sentiment profond d'une existence gâchée avant d'avoir été vécue. Mon histoire y est biffée d'un trait de plume, consciencieusement effacée, puis

²³⁵ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.84.

²³⁶ *Ibid.*, p.90-91.

²³⁷ *Ibid.*, p.134.

²³⁸ *Ibid.*, p.134-135.

revisitée, réécrite noir sur blanc, tirée à des milliers d'exemplaires. Quel rapport peut-il bien y avoir entre ce personnage de papier créé de toutes pièces et ce que je suis en réalité ?²³⁹

Petit à petit, Vanessa Springora reprend pied, rencontre un homme qu'elle aime, a un fils, travaille dans le milieu de l'édition. Cependant, G. est toujours là, à envoyer des lettres, à la harceler de mails. L'élément déclencheur sera finalement la remise du prix Renaudot à G., en 2013, dans la catégorie essai. Elle se décide à écrire, seul moyen de tirer un trait sur cet épisode fondateur :

Si je voulais étancher une bonne fois pour toutes ma colère et me réapproprier ce chapitre de mon existence, écrire était sans doute le meilleur des remèdes. [...] Parce qu'écrire, c'était redevenir le sujet de ma propre histoire. Une histoire qui m'avait été confisquée trop longtemps.²⁴⁰

Elle s'étonne d'ailleurs d'être la première des victimes de G. à franchir ce cap, à utiliser les livres afin de se défaire complètement de l'emprise de Matzneff. Le livre se finit quelques pages plus loin également par la thématique de la littérature. En effet, elle s'imagine détruisant des œuvres de Gabriel Matzneff :

Même si les autodafés m'ont toujours inspiré le pire effroi, je ne serais pas contre un grand carnaval de confettis. Avec les livres dédicacés et les lettres de G. que j'ai récupérées récemment, au fond d'une caisse restée chez ma mère durant toutes ces années. Je les étalerais autour de moi, une belle paire de ciseaux à la main, et je les découperais consciencieusement en minuscules morceaux de papier que je jetterai ensuite au vent, un jour de tempête.²⁴¹

Ce rapport ambivalent aux livres, à la littérature semble être le miroir des sentiments ambivalents de Springora par rapport à G. et à leur relation. Tout comme pour les livres, elle éprouve d'abord une fascination admirative pour l'écrivain. Elle finit par tomber sous son emprise, matérialisée par son sentiment d'être enfermée dans son œuvre, d'être devenue un personnage qui ne s'appartient plus. Enfin, elle utilise « l'arme » de l'écrivain contre lui, afin de se venger complètement et d'en finir avec l'emprise qu'il a sur elle, ce qui passe, naturellement, par la littérature.

Par ailleurs, écrire, c'est s'approprier le langage. À la lecture du *Consentement*, nous pouvons remarquer qu'à de nombreuses reprises, l'autrice fait des liens entre sa rencontre avec G. et le silence, le fait de ne pas parler. Ainsi, la première fois qu'ils se rencontrent, elle

²³⁹ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.170-171.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.202.

²⁴¹ *Ibid.*, p.206.

remarque que « toute parole est superflue »²⁴². Quand il lui envoie les premières lettres, elle « n'ose pas répondre »²⁴³. Lors de leur premier rendez-vous, elle est « étourdie de paroles »²⁴⁴ et même lorsqu'elle se sent mal à l'aise, elle « ne [s]e lève pas, ne parle pas »²⁴⁵. Enfin, au terme du livre, lorsqu'elle revient sur leur relation, elle la qualifie de « violence sans nom »²⁴⁶.

Ce rapport particulier au monde littéraire permet déjà de comprendre pourquoi l'autrice fait le choix de la littérature pour raconter son récit. Il s'agit d'une part d'une réappropriation de son histoire, volée par un écrivain et enfermée dans ses livres à lui et d'autre part de son langage dont elle avait été dépossédée. De plus, il s'agit de « prendre le chasseur à son propre piège, l'enfermer dans un livre »²⁴⁷, de se venger à armes égales. Par ailleurs, dans le cadre d'une analyse de l'agentivité, ce récit peut être considéré comme une forme de répétition. En effet, Matzneff a déjà publié un livre sur leur histoire. En écrivant sa version des faits, Springora produit une répétition du récit dans un nouveau contexte : son propre livre. En se réappropriant cette histoire, en la répétant dans le cadre d'une nouvelle énonciation, elle en devient agente.

Dans ce premier point, nous avons développé le rapport ambigu qu'entretient l'autrice avec les livres. L'ensemble de l'analyse que nous avons faite nous amène à affirmer que Springora est consciente de cet enjeu consistant à se réapproprier les discours sur sa relation, à sortir du rôle de personnage de fiction dans lequel Matzneff l'avait enfermée et à rendre compte de son histoire avec son écriture, son style à elle.

Dans les points suivants, nous analyserons comment Vanessa Springora utilise les ressources du langage littéraire qu'elle maîtrise parfaitement afin de mener à bien son entreprise.

2.2. Un imaginaire des contes de fées

À la lecture du *Consentement*, nous avons été frappée par le nombre impressionnant de références à l'imaginaire des contes des fées. Il y a tout au long de l'ouvrage un champ sémantique lié à cet univers. Le prologue s'ouvre par une sorte d'avertissement :

Les contes pour enfants sont source de sagesse. Sinon pour quelle raison traverseraient-ils les époques ? Cendrillon s'efforcera de quitter le bal avant minuit ; le Petit Chaperon rouge se méfiera du loup et de sa voie enjôleuse ; la Belle au bois dormant se gardera d'approcher

²⁴² SPINGORA V., *Op. cit.*, p.42.

²⁴³ *Ibid.*, p.45.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.46.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.49.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.131.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.10.

son doigt de ce fuseau à l'attrait irrésistible ; Blanche-Neige se tiendra éloignée des chasseurs et sous aucun prétexte ne mordra la pomme, si rouge, si appétissante, que le destin lui tend...

Autant d'avertissements que toute jeune personne ferait bien de suivre à la lettre...²⁴⁸

Cette entrée en matière, particulière, se comprend au regard du reste du récit. Nous remarquons assez vite que Vanessa Springora s'identifie aux personnages qu'elle cite (Blanche-Neige, le Petit chaperon rouge, etc.) et assimile Gabriel Matzneff au chasseur typique des contes de fées. Dès le début du récit, l'autrice parle de la sexualité en termes appartenant au domaine du merveilleux, de la magie. Ainsi, en parlant de ses parents, elle affirme que « leur sexualité a sur moi l'effet d'un angle mort où serait tapi un monstre »²⁴⁹ ; celle-ci est qualifiée de « parfaitement ésotérique »²⁵⁰ ; « comme dans les contes pour enfants où le merveilleux fait brusquement irruption dans le réel, la sexualité s'apparente dans mon imaginaire à un processus magique, [...], [à une] puissance énigmatique »²⁵¹. Puis, plus tard, lors de ses premières découvertes de la sexualité avec un ami à elle, elle la compare à un « sortilège »²⁵². Lors de sa rencontre avec l'écrivain, elle est « changée en déesse »²⁵³.

Si la sexualité est d'emblée présentée comme quelque chose de surnaturel, magique, et légèrement inquiétant, les hommes sont également décrits par des termes rappelant l'univers des contes de fées. Ainsi, l'exhibitionniste qu'elle croise dans la rue s'apparente à « un fantôme »²⁵⁴ et lorsque son père reprend contact avec elle, elle évoque une « baguette magique »²⁵⁵. Le vocabulaire employé pour parler de Gabriel Matzneff est quant à lui intéressant à analyser en profondeur. Dès le début du récit, il est comparé à un « chasseur »²⁵⁶ – comme celui des contes de fées –, son entreprise de séduction à une « chasse » tandis que Vanessa Springora se qualifie elle-même de « proie ». Tout d'abord, les descriptions physiques de G. le comparent de manière très explicite à un prédateur : il a un « sourire carnassier de grand fauve blond »²⁵⁷, sa langue est « vorace »²⁵⁸, il se « repaît de [s]on corps comme un affamé »²⁵⁹. Au contraire, quand il lui ment sur ses autres relations, il « prend son petit air d'agneau

²⁴⁸ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.10.

²⁴⁹ *Ibid.*, p.15.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.16.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Ibid.*, p.32.

²⁵³ *Ibid.*, p.53.

²⁵⁴ *Ibid.*, p.23.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.74.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.10.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.42.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.55.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.59.

innocent »²⁶⁰. Pareillement, au début de leur relation, Vanessa Springora dit avoir « mordu à l'hameçon »²⁶¹. Ensuite, la première fois qu'elle se retrouve seule avec lui, elle se sent « piégée »²⁶² puis, plus tard, lorsque la Brigade de Protection des Mineurs commence à enquêter, elle a l'impression d'être une « bête traquée »²⁶³. Elle s'interroge également sur son désir précoce d'être « dévorée »²⁶⁴. Enfin, les liens établis par Springora entre les champs lexicaux de la chasse et des contes de fées sont confirmés par la comparaison directe entre G. (jusque-là assimilé au chasseur surtout) et « Barbe-Bleue »²⁶⁵. C'est encore plus évident par la suite, lorsqu'elle parle de l'écrivain comme d'un ogre : « Non cet homme n'était pas animé que des meilleurs sentiments. Cet homme n'était pas bon. Il était bien ce qu'on apprend à redouter dès l'enfance : un ogre »²⁶⁶. Lorsqu'elle commence à se délier de l'emprise de Matzneff, le lexique employé est encore celui des contes :

Le sortilège se dissipe. Il était temps. Mais aucun prince charmant ne vient à mon secours pour trancher la jungle de lianes [...] Oui, le conte de fées touche à sa fin, le charme a été rompu et le prince charmant a montré son vrai visage.²⁶⁷

Si l'omniprésence de l'imaginaire des contes et du champ lexical lui étant lié ne fait aucun doute, il faut se demander pour quelles raisons Vanessa Springora a fait ce choix littéraire. La première que nous pouvons relever semble assez évidente : le recours à l'imaginaire des contes de fées permet d'imprégner le récit de la thématique de l'enfance. De cette manière, l'autrice fait subtilement passer un message fondamental aux lecteur·rice·s : elle était bel et bien une enfant lorsque Gabriel Matzneff a abusé d'elle. Si elle était une enfant, c'est bien un abus sexuel, un enfant n'étant pas capable de donner son consentement éclairé à un adulte.

Par ailleurs, les contes ont toujours un aspect mystérieux, incompréhensible et inquiétant ce qui traduit bien les sentiments que Vanessa Springora pouvait ressentir face à une relation pour laquelle elle n'était pas assez âgée. C'est également ce que permet le champ lexical plus spécifique du chasseur. En désignant G. de la sorte, l'autrice met en lumière non seulement le côté dangereux et menaçant de cet homme mais également son comportement manipulateur. En effet, elle compare leur relation à un piège qui s'est refermé sur elle, en décrivant étape par

²⁶⁰ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.87.

²⁶¹ *Ibid.*, p.45.

²⁶² *Ibid.*, p.48.

²⁶³ *Ibid.*, p.46.

²⁶⁴ *Ibid.*, p.29.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.88.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.130.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.132-135.

étape comment il a affirmé son emprise sur elle. Le fait d'avoir recours au vocabulaire de la chasse – préparée, avec une stratégie élaborée à l'avance et répétée sur d'autres « proies » – permet à Vanessa Springora de montrer que Matzneff est bien un prédateur sexuel, il réitère inlassablement les mêmes gestes et paroles avec d'autres personnes mineures et non-consentantes.

Cette dimension répétitive est également accentuée grâce au champ lexical du conte. En effet, ceux-ci ont toujours eu vocation à montrer l'universel. Ces histoires, transmises de génération en génération, sont là pour enseigner à tout un chacun comment se comporter face à des problématiques universelles, qui peuvent concerner n'importe qui. En rattachant son récit à la tradition du conte, nous pouvons émettre l'hypothèse que Vanessa Springora espère convaincre que ce qu'elle a vécu est loin d'être un cas particulier et encourager ainsi les (futures) victimes à prendre conscience de la situation dans laquelle elles se trouvent et à dénoncer les coupables.

2.3. Une structure didactique

Si grâce aux références au genre du conte de fées Vanessa Springora fait subtilement passer des messages à son lectorat, la structure de son récit est au contraire parfaitement claire et ne laisse aucun doute sur ses intentions. *Le Consentement* est divisé en six parties. Cette structure, respectant globalement l'ordre chronologique, montre les différentes étapes au terme desquelles Vanessa Springora est tombée sous l'emprise de Gabriel Matzneff puis a réussi, progressivement, à s'en défaire. Ce choix littéraire nous semble avoir un objectif didactique. Il s'agit pour l'autrice d'expliquer factuellement et le plus objectivement possible, les différentes étapes de ce qu'elle a vécu, le mécanisme par lequel elle est tombée dans le « piège » de Matzneff. Chacune de ces sections a un titre et s'ouvre par une citation que nous allons brièvement analyser.

La première s'appelle *L'enfant*. Elle est accompagnée d'une citation de Marcel Proust, tirée de son livre *Sur la lecture*. Il est assez aisé de comprendre pourquoi l'autrice a choisi cet extrait. En effet, toute cette partie consiste à raconter son enfance, au milieu des livres, à l'origine de sa fascination pour la littérature, la lecture et les écrivain·e·s. Par ailleurs, la citation évoque les « désirs » que peuvent nous donner certain·e·s auteur·rice·s, comme une sorte de prologue à ce qui va lui arriver avec G.

La deuxième partie, intitulée *La proie* est la seule à ne pas commencer par une citation tirée d'une œuvre littéraire. Elle s'ouvre par la définition du *Trésor de la langue française* du

mot « consentement ». Le titre, *La proie*, plonge directement les lecteur·rice·s dans l'horreur de ce que s'apprête à vivre la jeune Vanessa Springora. Cet intitulé permet de commencer le chapitre avec une ombre menaçante et ne laissant aucun doute sur le fait qu'elle est bel et bien une victime. Par ailleurs, la définition du dictionnaire est d'abord là en guise de rappel mais surtout afin de montrer qu'il s'agit d'un des enjeux principaux du récit. En effet, c'est avec la notion, souvent floue, de consentement que l'autrice s'est débattue pendant de nombreuses années et qui fait toute la complexité de sa relation avec l'écrivain. Elle y raconte les différentes stratégies mises en place par le « chasseur » pour parvenir à la piéger et à s'arranger pour que son « consentement » ne fasse aucun doute.

L'Emprise, le troisième chapitre, raconte en détail la relation entre G. et Vanessa Springora et comment celle-ci se retrouve de plus en plus contrôlée et isolée de ses proches. La citation choisie par l'autrice est tirée d'un des livres les plus scandaleux de Matzneff : *Les Moins de seize ans*. Si cela peut paraître paradoxal de citer la personne qui a abusé d'elle, il nous semble que l'objectif de Vanessa Springora, en choisissant cet extrait, est de montrer au grand public les propos choquants de l'écrivain en le citant directement. Cela lui permet également de dévoiler le caractère scandaleux de l'ouvrage dans sa globalité. Par ailleurs, alors que les autres auteur·rice·s sont cités avec leurs noms et prénoms complets, Matzneff est le seul à être désigné uniquement par ses initiales : « G.M. ». Ce choix graphique n'a certainement pas pour objectif de protéger l'anonymat de ce dernier car le titre du livre est, quant à lui, bien cité et parce qu'avec le récit, nous comprenons directement qui est ce mystérieux G. Il s'agit plutôt d'une manière de refuser à l'écrivain de prendre une place trop importante dans le récit, en lui refusant jusqu'à son nom.

La quatrième partie, intitulée *La déprise*, explique comment Vanessa Springora commence à se rendre compte que sa relation avec G. n'est pas saine et comment l'idée de le quitter germe peu à peu dans son esprit. La citation avec laquelle s'ouvre ce chapitre est tirée de *Lolita* de Vladimir Nabokov que l'autrice explique avoir « lu et relu après [s]a rencontre avec G. »²⁶⁸. Si ce choix peut paraître étrange, *Lolita* étant un roman assez controversé et parfois considéré comme une apologie de la pédophilie, Vanessa Springora explique dans son livre toute la différence qu'elle perçoit entre l'œuvre de Nabokov et celle de Gabriel Matzneff :

Il me semble que *Lolita* est tout sauf une apologie de la pédophilie. C'est au contraire la condamnation la plus forte, la plus efficace qu'on ait pu lire sur le sujet. [...] Malgré toute la perversité inconsciente de *Lolita*, malgré ses jeux de séduction et ses minauderies de

²⁶⁸ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.164.

starlette, jamais Nabokov n'essaie de faire passer Humbert Humbert pour un bienfaiteur, et encore moins pour un type bien. Le récit qu'il fait de la passion de son personnage pour les nymphettes, passion irrépressible et malade qui le torture tout au long de son existence, est au contraire d'une lucidité implacable.²⁶⁹

Elle explique que ce qui caractérise les pédocriminels et les prédateurs sexuels de manière générale, c'est le déni de la gravité de leurs actes. Gabriel Matzneff par exemple se présente dans son œuvre comme un « bienfaiteur » pour les adolescents :

Dans les ouvrages de G., on est loin de toute contrition, et même de tout questionnement. Pas une trace de regret, aucun remords. À le lire, il aurait presque été mis au monde pour apporter aux adolescents l'épanouissement qu'une culture étriquée leur dénie, les ouvrir à eux-mêmes, révéler leur sensualité, développer leur capacité à donner et à se donner.

Tant d'abnégation mériterait une statue au jardin du Luxembourg.²⁷⁰

Dans l'avant-dernière partie, *L'empreinte*, l'autrice fait le récit des années qui ont suivi sa rupture avec G. tout en expliquant l'influence qu'il continue à avoir sur elle, sur ses relations et sur sa vie en général. La citation choisie par Springora est très cohérente avec le chapitre vu qu'elle est tirée de *La Prisonnière* de Proust et évoque l'influence que laisse un premier amour dans la vie d'une personne.

Enfin, la dernière partie, *Écrire*, commence par une citation qui résume finalement parfaitement l'entreprise littéraire de Vanessa Springora : « Le langage a toujours été une chasse gardée. Qui possède le langage possédera le pouvoir »²⁷¹. Il s'agit d'un extrait de l'essai féministe de Chloé Delaume intitulé *Mes bien chères sœurs* qui s'inscrit dans la quatrième vague féministe et dans le mouvement post #MeToo. L'essai prône notamment la sororité comme un outil puissant contre le patriarcat. Cette dernière partie du récit raconte le processus qui a amené Vanessa Springora à écrire et publier *Le Consentement* ainsi que sa rencontre avec une autre des victimes de G. Le choix de citer un essai féministe avant d'elle-même théoriser la libération de la parole des victimes et la société qui laisse des hommes comme Matzneff se vanter publiquement de leurs crimes, nous paraît corroborer le fait que Springora propose ici un texte engagé.

Comme nous l'avons défini dans la première partie du présent mémoire, les citations intertextuelles sont une des caractéristiques principales de l'agentivité. Dans l'œuvre que nous analysons, les citations présentes à chaque début de partie poursuivent toutes des objectifs bien

²⁶⁹ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.165.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.166.

²⁷¹ *Ibid.*, p.183.

particuliers – que nous venons de décrire –, cependant il s’agit toujours de répéter un discours dans un nouveau contexte d’énonciation afin de lui donner une nouvelle portée, de se l’approprier. C’est aussi bien le cas quand Springora cite Gabriel Matzneff que Chloé Delaume. Ainsi, la citation peut être positive ou critique.

De manière plus générale, la première partie de son ouvrage ressemble presque à une séance de psychanalyse où l’auteur analyse sa propre personne en revenant sur son enfance, l’absence de son père et ce qui a pu la mener à tomber dans le piège de Matzneff. Les parties qui suivent, quant à elles, sont une explication distanciée et didactique des mécanismes employés par l’écrivain, accompagnées de réflexions sur la société de l’époque qui permet cette relation. Enfin, la dernière partie ressemble à un réquisitoire contre cette société, contre la complaisance du milieu littéraire et pour la libération de la parole des victimes. L’écrivaine termine d’ailleurs son récit par un post-scriptum qui est en fait un exemple de ce qu’elle prône dans les pages précédentes. Elle imagine un « avertissement au lecteur » qui pourrait être placé au début des livres de Matzneff :

Entre les lignes, et parfois de la manière la plus directe et la plus crue, certaines pages des livres de G.M. constituent une apologie explicite de l’atteinte sexuelle sur mineur. La littérature se place au-dessus de tout jugement moral, mais il nous appartient, en tant qu’éditeurs, de rappeler que la sexualité d’un adulte avec une personne n’ayant pas atteint la majorité sexuelle est un acte répréhensible, puni par la loi.

Voilà, ce n’est pas si difficile, même moi, j’aurais pu écrire ces mots.²⁷²

Cette façon particulière de clore son ouvrage est une prise de position explicite contre la permissivité du monde littéraire et en faveur d’un cadre plus clair en matière de protection des mineur·e·s. Par ailleurs, elle quitte ainsi sa position d’écrivaine pour revenir à son « véritable » métier d’éditrice.

À la lecture du *Consentement*, il est difficile de ne pas être impressionné·e par la structure parfaitement maîtrisée du récit. Pas un mot ou une phrase superflue, tout s’enchaîne de manière à la fois chronologique et cohérente, permettant aux lecteur·rice·s de comprendre clairement les différentes étapes qui ont mené Vanessa Springora à cette relation puis à s’en défaire. L’auteur explique qu’elle a travaillé ce texte durant de nombreuses années ce qui est confirmé par la structure. Il y a une véritable maturation et une élaboration narrative très travaillée ce qui renforce la force des propos de l’écrivaine. Cela n’est pas sans rappeler l’écriture « blanche » et distanciée que nous avons relevée chez Annie Ernaux.

²⁷² SPINGORA V., *Op. cit.*, p.207.

2.4. Des citations pour exprimer l'horreur

En plus des citations intertextuelles présentes à chaque début de partie, Vanessa Springora a recours à la citation de personnes qu'elle connaissait à l'époque comme ses parents, ses ami·e·s ou Gabriel Matzneff lui-même. Il s'agit d'un usage documentaire de la citation que nous avons défini lors du chapitre portant sur l'agentivité. Nous allons nous arrêter sur certaines d'entre elles qui nous semblent intéressantes à analyser en profondeur en ce qu'elles sont une source d'agentivité.

La première d'entre elles est une phrase de G. prononcée lors de leur première relation sexuelle. N'arrivant pas à pénétrer Vanessa Springora de manière « traditionnelle », il la sodomise :

Voilà comment je perds une première partie de ma virginité. *Comme un petit garçon*, me glisse-t-il à l'oreille.²⁷³

En quatre mots à peine, l'autrice fait prendre la pleine mesure aux lecteur·rice·s de l'horreur à laquelle elle est confrontée, de l'anormalité de cette relation et des penchants malsains de Gabriel Matzneff. Il s'agit bien ici d'agentivité car c'est en recontextualisant cette citation, en la répétant dans un nouveau contexte – son récit autobiographique –, que Springora utilise les mots de l'écrivain contre lui, en tant que preuve qu'il a abusé d'elle et qu'elle a bien été une victime.

La deuxième citation que nous allons analyser provient du psychologue que Vanessa Springora rencontre à l'hôpital (où elle est soignée pour rhumatismes). Cette phrase illustre parfaitement, en quelques mots, à quel point l'entourage proche de la jeune fille, en ce compris les professionnels qu'on pourrait imaginer suffisamment formés pour réagir correctement, n'a pas du tout été présent pour la protéger et l'aider dans cette situation :

- Je pourrais ajouter quelque chose, mais ça ne va pas te plaire : les rhumatismes, ce n'est pas vraiment de ton âge.²⁷⁴

L'autrice ne commente pas cette citation et ne juge pas le médecin mais grâce à cette phrase, nous comprenons qu'il est parfaitement au courant de la situation qu'elle subit, qu'il n'est pas spécialement en accord avec cela mais il se contente de blâmer la jeune fille en ironisant. Cette citation permet à l'écrivaine de montrer aux lecteur·rice·s dans quel environnement elle évoluait. En effet, bien que la citation soit choquante d'après notre regard

²⁷³ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.55.

²⁷⁴ *Ibid.*, p.72.

actuel, plusieurs personnes lui feront des remarques de ce type sans jamais agir concrètement pour l'aider. Ce discours direct rapporté est donc, lui aussi, une source d'agentivité.

La dernière citation que nous analyserons a été prononcée par la mère de Vanessa Springora :

Quand j'annonce à ma mère que j'ai quitté G., elle reste d'abord sans voix, puis me lance d'un air attristé : « Le pauvre, tu es sûre ? Il t'adore ! »²⁷⁵

Cette phrase, très choquante, permet à l'autrice de montrer, une fois de plus et en quelques mots à peine, toute la solitude à laquelle elle a été confrontée et toute la force qu'il a fallu déployer pour sortir de cette relation sans l'aide des adultes de son entourage.

Comme nous l'avons déjà précisé, l'agentivité suppose la répétition et les citations sont dès lors souvent employées par les autrices. Dans le cas de Springora, ces phrases permettent de transmettre rapidement et efficacement le message de l'autrice bien mieux que si elle expliquait avec ses mots ce qu'elle a enduré. Il s'agit d'apporter aux discours rapportés une dimension de dénonciation qu'ils n'avaient pas jusqu'alors, et ainsi, de devenir agente de ces citations en les dotant d'une nouvelle signification. C'est donc bien l'analyse de ces discours qui permet à l'écrivaine de montrer en quoi ils sont retors.

2.5. Une langue factuelle et distanciée, à la première personne

Ce qui frappe les lecteur·rice·s lors de leur première analyse du style littéraire de Vanessa Springora, c'est son écriture factuelle et distanciée. Il n'y a aucune place pour les fioritures ou le lyrisme. Ce choix d'écriture est relatif aux objectifs poursuivis par l'autrice et notamment le côté didactique, explicatif que nous retrouvons dans le *Consentement*. Il y a une réelle volonté d'expliquer en détail les mécanismes, les événements qui ont mené Vanessa Springora, premièrement, à tomber sous la coupe de Gabriel Matzneff et, par la suite, de comprendre comment une telle relation a pu être acceptée dans la société de l'époque. Les faits sont décortiqués, analysés avec régulièrement des apports de la narratrice afin de préciser, de commenter avec son regard adulte et rétrospectif. Ces commentaires sont percutants justement grâce au langage factuel. Si cela peut paraître contradictoire ou paradoxal, force est de constater que l'emploi de cette langue qui, sans être crue, n'omet rien est très efficace. C'est justement cette description froide et objective qui permet de rendre compte de l'horreur de ce qu'elle a vécu :

²⁷⁵ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.152.

À quatorze ans, on n'est pas censée être attendue par un homme de cinquante ans à la sortie de son collègue, on n'est pas supposée vivre à l'hôtel avec lui, ni se retrouver dans son lit, sa verge dans la bouche à l'heure du goûter.²⁷⁶

Par ailleurs, soulignons que ce langage sans mots superflus est à l'exact opposé du style de Gabriel Matzneff, connu pour ses phrases à rallonge et ses envolées lyriques. Vanessa Springora reprend tout de même un aspect des écrits de l'écrivain. En effet, dans son œuvre, il l'appelle « la petite V. ». Ainsi, durant tout le *Consentement*, il est nommé G. ou G. M. là où toutes les autres personnes sont citées au moins par leur prénom complet, souvent accompagné de leur nom de famille. Ce choix n'est pas anodin. L'écrivaine explique à quel point elle s'est sentie limitée, enfermée par cette initiale qui la cantonnait à son rôle de personnage de roman : « Cette initiale, V., qui résume désormais mon identité (au point que je signe inconsciemment tous mes mails de cette manière) »²⁷⁷.

Ce qui est étonnant c'est que ce style froid et factuel est écrit à la première personne. Ce choix stylistique peut paraître paradoxal car ce type de narration implique souvent plutôt des écritures subjectives, accordant une grande place à l'expression des émotions du ou de la narrateur·rice. Cependant, de manière comparable à ce que nous pouvons observer chez Annie Ernaux, l'écriture à la première personne n'empêche pas la mise à distance et l'objectivité de la part de Vanessa Springora. Cette dernière explique par ailleurs en entretien avoir écrit des dizaines de versions du texte avant de finalement s'arrêter sur ce type de narration.

2.6. Un récit en forme de réquisitoire

À la lecture du récit de Vanessa Springora, il paraît évident que nous sommes face à un texte engagé. Il ne s'agit pas simplement pour l'autrice de raconter son histoire mais bien de mettre en lumière des problématiques plus larges, de dénoncer toute une partie de la société. Il s'agit de témoigner, non pas simplement pour elle-même, mais également pour éviter que cela n'arrive à d'autres et pour mettre son agresseur face à ses actes, le forcer à les assumer. Le livre entier peut être comparé à un plaidoyer pour une meilleure protection des mineur·e·s en matière de sexualité et contre le milieu littéraire et artistique français qui se montre complaisant envers des pédophiles notoires. Cela se traduit dans l'écriture par de longues digressions sur la société de l'époque. En témoigne l'extrait suivant dans lequel, durant plusieurs pages, l'écrivaine explique, qu'à l'époque, des lettres ouvertes et des tribunes signées par une majorité des intellectuel·le·s de gauche paraissaient dans les journaux afin de plaider en faveur de la

²⁷⁶ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.112-113.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.185.

dépénalisation des relations sexuelles entre adultes et mineur·e·s. Elle cite le nom des signataires tout en essayant de comprendre comment cela a pu arriver et en analysant les effets pervers de la libération sexuelle à la suite de Mai 68 :

Pourquoi tant d'intellectuels de gauche ont-ils défendu avec tant d'ardeur des positions qui semblent aujourd'hui si choquantes ? Notamment l'assouplissement du code pénal concernant les relations sexuelles entre adultes et mineurs, ainsi que l'abolition de la majorité sexuelle ? C'est que, dans les années soixante-dix, au nom de la libération des mœurs et de la révolution sexuelle, on se doit de défendre la libre jouissance de *tous* les corps. Empêcher la sexualité juvénile relève donc de l'oppression sociale et cloisonner la sexualité entre individus de même classe d'âge constituerait une forme de ségrégation. [...] Une dérive, et un aveuglement dont presque tous les signataires de ces pétitions s'excuseront plus tard.²⁷⁸

En plus de ces diverses analyses de la société de l'époque et de la présentation objective de faits et d'événements, l'écrivaine s'interroge sur les particularités du milieu artistique et les dénonce en montrant le côté absurde de la situation :

Si les relations sexuelles entre un adulte et un mineur de moins de quinze ans sont illégales, pourquoi cette tolérance quand elles sont le fait du représentant d'une élite – photographe, écrivain, cinéaste, peintre ? Il faut croire que l'artiste appartient à une caste à part, qu'il est un être aux vertus supérieures auquel nous offrons un mandat de toute-puissance, sans autre contrepartie que la production d'une œuvre originale et subversive, une sorte d'aristocrate détenteur de privilèges exceptionnels devant lequel notre jugement, dans un état de sidération aveugle, doit s'effacer. Tout autre individu, qui publierait par exemple sur les réseaux sociaux la description de ses ébats avec un adolescent philippin ou se vanterait de sa collection de maîtresses de quatorze ans, aurait affaire à la justice et serait immédiatement considéré comme un criminel. En dehors des artistes, il n'y a guère que chez les prêtres qu'on ait assisté à une telle impunité. La littérature excuse-t-elle tout ?²⁷⁹

Ce qui est particulièrement remarquable, c'est toute l'analyse effectuée par Springora. Certaines parties du livre s'apparentent presque à un essai sur la complaisance des milieux littéraires dans les années 80 en France. On y retrouve un développement historique, une réflexion complète et approfondie des conditions historico-sociales qui ont pu permettre cette relation et une argumentation pour un renforcement de la législation qui concerne les relations sexuelles entre adultes et mineur·e·s. Toute cette réflexion est alimentée par l'expérience personnelle de l'écrivaine qui sert à la fois de point de départ à l'argumentation mais également d'exemple frappant. *Le Consentement* permet de comprendre tant ce qui est problématique dans ce type de relation entre un enfant et un adulte que les dégâts immenses et irrémédiables que cela entraîne sur les victimes.

²⁷⁸ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.64-65.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.193-195.

L'autrice fournit également un véritable travail de recherche et d'analyse autour de la notion de consentement. Elle commence par citer la définition du dictionnaire, comme un rappel objectif, mais elle va bien plus loin en expliquant comment et pourquoi un enfant ne peut pas être consentant. Ce qui est intéressant dans son cheminement, c'est qu'elle explique d'abord comment elle-même a mis des années avant de se rendre compte et d'accepter qu'elle était une victime et qu'elle ne pouvait tout simplement pas être consentante à cet âge-là :

Et lorsqu'il n'y a ni souffrance ni contrainte, c'est bien connu, il n'y a pas de viol. Toute la difficulté de l'entreprise consiste à respecter cette règle d'or, sans jamais y déroger. Une violence physique laisse un souvenir contre lequel se révolter. C'est atroce mais solide. L'abus sexuel, au contraire, se présente de façon insidieuse et détournée, sans qu'on en ait clairement conscience. [...] La *vulnérabilité*, c'est précisément cet infime interstice par lequel des profils psychologiques comme celui de G. peuvent s'immiscer. C'est l'élément qui rend la notion de consentement si tangente. Très souvent, dans les cas d'abus sexuel ou d'abus de faiblesse, on retrouve le même déni de réalité : le refus de se considérer comme une victime. Et, en effet, *comment admettre qu'on a été abusé, quand on ne peut nier avoir été consentant ?* Quand, en l'occurrence, on a ressenti du désir pour cet adulte qui s'est empressé d'en profiter ? Pendant des années, je me débattrai moi aussi avec cette notion de victime, incapable de m'y reconnaître.²⁸⁰

En outre, Vanessa Springora, en plus de dénoncer et d'analyser la situation, propose des solutions concrètes. Elle part de sa position d'éditrice pour énoncer ce qu'elle trouve problématique :

Aujourd'hui, alors que je suis moi-même devenue editrice, j'ai beaucoup de mal à comprendre que de prestigieux professionnels du monde littéraire aient pu publier les volumes du journal de G., comportant les prénoms, les lieux, les dates et tous les détails permettant, du moins pour leur entourage proche, d'identifier ses victimes, sans jamais faire précéder ces ouvrages d'un minimum de prise de distance vis-à-vis de leur contenu. Surtout lorsqu'il est explicitement écrit en couverture que ce texte est le journal de l'auteur, et pas une fiction derrière laquelle ce dernier pourrait habilement se retrancher.²⁸¹

Ainsi, après avoir pointé du doigt les problèmes, elle termine le livre sur une proposition de solution avec son avertissement au lecteur, déjà cité précédemment dans ce mémoire.

2.7. Un langage littéraire plus travaillé qu'il n'y paraît

Comme nous l'avons montré précédemment, le recours à la littérature s'impose comme une évidence pour Vanessa Springora en raison des particularités de ce qu'elle a vécu. Si une lecture peu attentive de son récit peut donner l'impression d'un style littéraire assez banal et peu travaillé, en l'analysant, il apparaît que, au contraire, ce texte a été revu et recoupé plusieurs

²⁸⁰ SPINGORA V., *Op. cit.*, p.165.

²⁸¹ *Ibid.*, p.192-193.

fois par l'autrice jusqu'à en garder seulement le plus pertinent ce qui aboutit à une œuvre percutante, où chaque mot a son rôle à jouer. Comme nous l'avons montré plus tôt, la structure du récit en particulier a été pensée pour être la plus didactique possible, avec des parties ayant des titres explicitant parfaitement à quel moment du récit – et de la relation – on se situe. Le style de Vanessa Springora sert donc son objectif principal, à savoir l'explication des conditions ayant permis à une telle relation d'exister. Par ailleurs, elle utilise des ressources propres à l'agentivité telles que l'utilisation de références intertextuelles, le recours à la citation ou encore l'emploi d'un champ lexical bien particulier. Le tout lui permet, grâce à une recontextualisation des discours et un emploi réfléchi du langage littéraire, de contourner la censure, de lever cet écran de silence mais également, grâce à la profondeur et la justesse de ses analyses, de produire un texte engagé.

Nous allons à présent, dans le troisième chapitre, analyser la troisième œuvre sur laquelle porte ce mémoire : *King Kong Théorie* de Virginie Despentes.

Chapitre 3 : Virginie Despentes – *King Kong Théorie*

Dans ce premier essai, Virginie Despentes part de son expérience personnelle dans plusieurs domaines concernant les femmes et la sexualité (le viol et la prostitution par exemple) pour ensuite proposer des considérations théoriques générales. Le langage littéraire de *King Kong Théorie* est très particulier et, s'il se situe dans la continuité de l'œuvre de Despentes, il s'éloigne fortement des essais traditionnels. Dans ce chapitre, nous allons tenter de comprendre quelles ressources propres à la littérature Despentes mobilise afin de transmettre ses opinions féministes mais également comment elle produit un texte qui ne se contente pas du simple militantisme. En effet, ce texte regorge d'agentivité et de réflexions sur la censure, les tabous et la réappropriation du langage.

3.1. Un essai autobiographique

King Kong Théorie est présenté par l'éditeur comme un « essai féministe ». Il convient de définir brièvement ce genre littéraire particulier afin d'en connaître les caractéristiques pour, ensuite, situer les particularités du livre de Despentes. Le *Dictionnaire du Littéraire* définit l'essai comme « un exercice de réflexion littéraire [...] qui permet le développement de la réflexion personnelle »²⁸². Il s'agit, selon les auteur·rice·s, de « la forme majeure de la littérature d'idées » qui se « nourrit d'éléments biographiques et de réflexions »²⁸³. Le *Dictionnaire du littéraire* pointe les particularités de ce genre difficile à classer et à définir et le catégorise de « genre de la diversité » en ce qu'il pourrait concerner tous les écrits appartenant à la non-fiction. Les auteur·rice·s de l'ouvrage théorique relèvent tout de même quelques caractéristiques propres à l'essai comme le *je* énonciateur et assumé qui s'adresse à ses contemporain·e·s à un moment précis, dans une société donnée.

Ces quelques points de définition correspondent bien à *King Kong Théorie*. En effet, il s'agit bien pour l'autrice d'expliquer des idées et des réflexions personnelles. Pour cela, elle s'appuie sur une longue bibliographie, présentée à la fin du livre. Enfin, l'écrivaine s'adresse effectivement à ses contemporain·e·s et ses réflexions sont ancrées dans la société occidentale, française en particulier, actuelle. Soulignons par ailleurs que c'est la première fois que Virginie Despentes publie une œuvre littéraire non-fictionnelle.

²⁸² SAINT-JACQUES D., VIALA A., ARON P., *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, p.193-194.

²⁸³ *Idem*.

Certain·e·s critiques et chercheur·euse·s rangent plutôt *King Kong Théorie* dans la catégorie d'un manifeste. Le *Dictionnaire du Littéraire* définit ce dernier comme :

les déclarations publiques des groupes qui annoncent des nouvelles manières de voir, en politique, en littérature ou dans les arts [...]. Le manifeste est un discours programmatique obéissant aux règles d'une argumentation organisée [...], il s'inscrit toujours dans une stratégie de rupture et de persuasion, qui impose une certaine théâtralité de la démarche et l'usage de nombreuses citations et références d'autorité, d'effets d'injonctions, de surprise et de provocation.²⁸⁴

Il nous semble que *King Kong Théorie* contient des caractéristiques présentes dans ces deux définitions mais nous le catégoriserons dans ce mémoire comme un essai autobiographique car c'est de cette manière que l'autrice le présente. Toutefois, dans notre analyse, nous verrons que les caractéristiques du manifeste sont intéressantes à exploiter et que nous les retrouvons bel et bien au sein de cette œuvre.

En effet, dans cet essai, Virginie Despentes théorise sa pensée féministe et explique son point de vue sur différentes thématiques et problématiques déjà présentes dans son œuvre fictionnelle. De ce fait, la définition de manifeste est intéressante à plusieurs niveaux. Tout d'abord car, spontanément, de nombreuses personnes qualifient *King Kong Théorie* ainsi : comme un « manifeste du nouveau féminisme ». Effectivement, à la lecture, nous sommes frappée par cette volonté de l'autrice de se placer comme représentante d'un groupe social entier, qui propose une nouvelle manière d'envisager le féminisme et la féminité. L'œuvre est en rupture avec la pensée féministe traditionnelle, la provocation y est omniprésente et elle fait référence à de nombreuses références d'autorité telles que des théoriciennes féministes célèbres comme Virginia Woolf, Angela Davis ou Simone de Beauvoir. Ces deux genres littéraires, l'essai et le manifeste, sont donc déjà à connotation engagée. Par leurs définitions, nous avons vu que tous deux impliquent pour les auteur·rice·s de donner leurs avis, opinions et réflexions personnelles dans le but de convaincre, de persuader leur public. Ainsi, le choix du genre de l'essai de Despentes est un premier élément qui rend son texte engagé. Cependant, nous allons voir qu'il ne s'agit pas simplement d'un message militant et que l'écrivaine dépasse la simple explication de ses opinions féministes.

3.2. La citation comme un moyen de se situer

Le recours à des théoriciennes d'autorité relevé dans notre premier point est accompagné d'une revendication d'appartenance au monde du punk-rock et à des références dès lors

²⁸⁴ SAINT-JACQUES D., VIALA A., ARON P, *Op. cit.*, p. 348.

considérées comme plus populaires. En mettant côte à côte des intellectuel·le·s de gauche – pas forcément accessibles à tou·te·s – et des groupes de rock, Virginie Despentes réconcilie deux domaines « opposés » de la culture. Cet aspect est également visible dans son style : elle écrit avec des mots d’argot, vulgaires ou en anglais mais ce langage sert à développer des réflexions longuement travaillées – appuyées par des penseur·euse·s reconnu·e·s – et novatrices que nous avons l’habitude de lire dans un langage plus « scientifique », « universitaire ». Ce mélange des cultures « hautes » et « populaires », cet usage du langage familier au service d’idées intellectuelles permet à Despentes de faire passer un des messages principaux de son essai : le féminisme, c’est l’affaire de tous et toutes, quels que soient notre classe sociale et notre niveau d’éducation. Il n’y a pas d’un côté les bourgeois qui peuvent prôner un féminisme « capitaliste » et de l’autre les personnes précaires pour lesquelles il s’agirait d’un combat secondaire. La convergence des luttes²⁸⁵ est un des piliers de la pensée de l’écrivaine et elle le montre jusque dans la forme de son œuvre en mélangeant les références intertextuelles et les langages littéraires à sa disposition. Si dans son œuvre romanesque Despentes donne de manière militante la parole aux personnes qui ne l’ont pas d’habitude (personnages marginaux, prostituées, personnes sans-abri, racisées, etc.), à l’inverse, elle attribue ici aux idées militantes le langage qui ne leur est pas habituellement réservé.

Par ailleurs, il y a dans cet essai une forte dimension autobiographique et l’objectif est, pour Despentes, de montrer d’où elle vient, d’où elle parle. Cela se voit à l’œuvre dans les célèbres premières lignes du livre :

J’écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du marché à la bonne meuf [...] J’écris donc d’ici, de chez les invendues, les tordues, [...], celles qui ne savent pas se tenir ; aussi bien et dans la foulée que pour les hommes qui n’ont pas envie d’être protecteurs, ceux qui voudraient l’être mais ne savent pas s’y prendre, ceux qui ne savent pas se battre, ceux qui chialent volontiers.²⁸⁶

Ainsi, pour Despentes, cette disparition de la frontière entre culture de masse et dominante sert à la fois à montrer d’où elle vient et où elle se place mais également à appuyer l’idée de convergence des luttes qu’elle théorise dans son livre : pas de féminisme sans justice sociale, pas d’essai féministe si on en exclut toute une part de la population.

²⁸⁵ La convergence des luttes est un concept militant qui entend faire converger au sein d’un seul et même mouvement différentes luttes. Par exemple, les activistes climatiques s’inscrivent souvent dans une démarche de convergence des luttes en revendiquant à la fois une justice climatique et une justice sociale. Dans le cas de Virginie Despentes, elle rattache à la destruction du capitalisme et à des mouvements sociaux ancrés à gauche.

²⁸⁶ DESPENTES V., *Op. cit.*, p. 9-13.

Un bon exemple de ce que nous venons de développer se situe au début du chapitre deux. Celui-ci est annoncé par une citation d'Angela Davis, militante célèbre du mouvement des droits civiques aux États-Unis, écrivaine et importante figure du féminisme. Le titre du chapitre, *Impossible de violer cette femme pleine de vices* est une parole de la chanson *Antisocial* du groupe de hard rock français Trust. Ces deux citations, toutes deux de sources très différentes que cela soit au niveau des médias utilisés (essai et chanson), de leur auteur·rice·s (une écrivaine, professeure d'université et un groupe de hard rock) et de la langue employée (langage scientifique ou paroles de rock) sont porteuses de beaucoup de significations.

La citation d'Angela Davis parle du lien entre violences sexuelles et classes sociales et explique comment les lois contre le viol ont été créées afin de protéger les hommes des classes aisées. Par ailleurs, le choix de citer cette autrice – figure incontournable de l'afroféminisme – montre que Desportes se soucie de l'intersectionnalité²⁸⁷ dans son combat féministe, ce qui est, en soi, une prise de position très claire.

Ensuite, la chanson *Antisocial* est un hymne contre la société, les privilèges de classe, etc. Choisir un extrait de ce titre, c'est se positionner du côté des personnes marginales, des exclus du système. Enfin, en analysant la chanson, on remarque que dans la phrase « Impossible de violer cette femme pleine de vices », le groupe fait en réalité référence à la justice.

Ainsi, grâce à une citation de quelques lignes et une phrase tirée d'une chanson, Desportes apporte déjà énormément d'informations sur ses opinions à propos du viol et du système patriarcal qui continue à protéger les agresseurs. La combinaison de deux sources appartenant à des pans opposés de la culture permet à l'autrice, d'une part, de donner un ancrage théorique solide et, d'autre part, d'exprimer le mécontentement et la colère qui l'habitent. Cette intertextualité est caractéristique de l'agentivité chez Desportes. C'est bien la répétition de ces citations, dans un nouveau contexte qui les place côte à côte, qui lui permet de se les approprier afin d'en proposer une nouvelle interprétation.

À ce titre, l'analyse de la longue bibliographie de l'essai est intéressante. En effet, les références théoriques les plus consensuelles (Virginia Woolf, Simone de Beauvoir) y côtoient des récits de prostituées (Claire Carthounet), de hardeurs (HPG) et d'actrices de films

²⁸⁷ L'intersectionnalité est un terme employé en sociologie et dans le langage militant afin de désigner la situation d'individus subissant plusieurs formes d'oppressions et discriminations. Par exemple, ici, l'afroféminisme spécifie que les femmes noires vivent une double oppression : le patriarcat et le racisme.

pornographiques (Nina Roberts). De cette manière, Desportes veut sans doute montrer à son lectorat que ses diverses sources peuvent être considérées comme d'un intérêt et d'une qualité égale.

Lucas Hollister, dans un article sur Desportes, propose de la considérer comme « un cas qui nous aide à repenser le genre aujourd'hui, et en particulier à repenser la logique du contenant et du contenu qui démarque les limites des genres à l'intérieur d'un objet d'étude qui serait la littérature française contemporaine »²⁸⁸. Nous avons donc un contenu dont la pertinence, la profondeur et la qualité du travail de recherche s'approchent de l'écrit universitaire mais un contenant qui, grâce au style oral, vulgaire et provocateur, se place du côté de la littérature populaire.

Ce choix littéraire de brouillage des frontières et des genres littéraires peut être mis en parallèle avec la pensée de Desportes en ce qui concerne le genre comme « construction sociale de l'identité sexuelle »²⁸⁹. Elle prône la fin des frontières strictes et binaires entre le genre masculin et féminin et estime que nous devrions tous·tes accepter notre part de virilité et de féminité. C'est d'ailleurs de cette idée que vient le titre, elle présente King Kong comme une créature non genrée :

Ce King Kong n'a ni bite, ni couilles, ni seins. Aucune scène ne permet de lui attribuer un genre. Il n'est ni mâle, ni femelle. [...] King Kong fonctionne ici comme une métaphore de la sexualité d'avant la distinction des genres [...]. King Kong est au-delà de la femelle et au-delà du mâle. [...] Hybride, avant l'obligation du binaire. [...] King Kong, ou le chaos d'avant les genres.²⁹⁰

Ainsi, comme nous avons pu l'observer, la construction de son œuvre littéraire vient appuyer ses théories féministes et ses revendications de manière générale. C'est-à-dire que, d'une part, elle brouille les frontières génériques entre essai, manifeste et autobiographie. D'autre part, elle associe culture « haute » et « populaire », provoquant ainsi un mélange surprenant dans sa bibliographie et ses références intertextuelles. Enfin, Desportes réalise une dernière forme de transgression en employant un langage oral et populaire pour évoquer des idées intellectuelles et universitaires. Cette hétérogénéité, ce refus des catégories strictes et prédéfinies dans la construction de la forme de son œuvre littéraire est le reflet de ses opinions féministes.

²⁸⁸ HOLLISTER L., *Virginie Desportes et le domaine du genre*, in *Elfe XX-XXI*, n°8, 2019, (URL : <https://doi.org/10.4000/elfe.888> ; consulté le 03/04/21).

²⁸⁹ *Le Robert en ligne*, (URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/genre> ; consulté le 05/05/21).

²⁹⁰ DESPORTES V., *Op. cit.*, p. 113-114.

3.3. Des citations provenant des discours ambiants

Nous avons montré dans le point précédent que Desportes utilise les citations afin de se situer, de s'ancrer dans une tradition théorique et culturelle et de montrer ses diverses influences. Il existe dans *King Kong Théorie* un autre type de citation, poursuivant un objectif bien distinct. Il ne s'agit pas ici de références intertextuelles ni de paroles ayant été prononcées par une personne en particulier mais d'idées générales, partagées par une grande partie de la population, que Desportes transmet en forme de paroles. Pour ce faire, elle les place entre guillemets, comme un discours direct rapporté. Par exemple :

Mais j'ai scrupuleusement évité de raconter mon histoire parce que je connaissais d'avance le jugement : « ah, parce qu'ensuite tu as continué à faire du stop, si ça ne t'a pas calmée, c'est que ça a dû te plaire. » Puisque dans le viol il faut toujours prouver qu'on n'était pas vraiment d'accord. La culpabilité est comme soumise à une attraction morale non énoncée, qui voudrait qu'elle penche toujours du côté de celle qui s'est fait mettre, plutôt que de celui qui a cogné.²⁹¹

La phrase rapportée par l'écrivaine ne lui a pas été véritablement adressée, elle ne l'a pas entendue, mais celle-ci permet de représenter l'opinion publique, comment certaines personnes perçoivent la réalité. Ce faisant, Desportes peut critiquer les discours ambiants et dominants et, ensuite, les analyser et les dénoncer de manière plus générale. La « fausse » citation permet de rendre son exemple plus vivant, sa pensée plus crédible que si elle se contentait de sa réflexion sur la culpabilité des victimes en matière d'agression sexuelle. Il s'agit donc également d'une ressource propre à l'agentivité littéraire.

Ces citations servent donc à rendre ses idées plus tangibles et vivantes mais également à critiquer certaines situations de manière plus frontale. Par exemple, en parlant des actrices de films pornographiques, elle dénonce l'attitude des hommes qui utilisent ces films pour se masturber mais qui critiquent ensuite ces femmes pour leur « manque de dignité ». Elle développe tout cela de manière théorique mais utilise la fausse citation afin de conclure et de synthétiser efficacement son propos :

Toute l'élégance et la cohérence masculines, résumées en une attitude : « Donne-moi ce que je veux, je t'en supplie, que je puisse ensuite te cracher à la gueule »²⁹²

Donc, la répétition des discours doxiques permet à l'autrice de les analyser pour ensuite les critiquer, transformant ainsi son essai en un lieu regorgeant d'agentivité.

²⁹¹ DESPORTES V., *Op. cit.*, p.44-45.

²⁹² *Ibid.*, p.96.

3.4. Des citations recontextualisées

Enfin, nous avons relevé un dernier emploi de la citation dans *King Kong Théorie*. Il s'agit pour Despentes de reprendre des paroles qui ont été réellement prononcées par des personnes de son entourage ou qu'elle a entendues dans les médias. Ces phrases, véhiculant des valeurs diamétralement opposées à celles prônées par l'autrice, sont répétées dans l'essai. Elles sont ainsi recontextualisées par l'écrivaine ce qui permet l'analyse et le regard critique :

Un otage est libérée, à la radio elle déclare : « J'ai enfin pu m'épiler, me parfumer, je retrouve ma féminité. » C'est en tout cas l'extrait qu'ils choisissent de passer. Elle veut pas sortir en ville, voir ses amis, lire les journaux. Elle veut s'épiler ? C'est son droit le plus strict. Mais qu'on ne vienne pas me demander de trouver ça normal.²⁹³

Il s'agit ici, comme chez Ernaux et Springora, d'agentivité permise grâce à un usage documentaire de la citation. L'autrice répète des paroles entendues dans le nouveau contexte d'énonciation qu'est son récit et, ce faisant, elle les critique et leur apporte une nouvelle signification.

3.5. Le récit du viol : l'indicible

La première mention du viol vécu par l'autrice se trouve dans le premier chapitre, lorsqu'elle propose une biographie rapide. Il est présenté comme un événement assez anecdotique, parmi d'autres : « J'ai fait du stop, j'ai été violée, j'ai refait du stop »²⁹⁴. Il faut attendre le chapitre deux, entièrement consacré à son viol, pour comprendre que cela n'est pas le cas et qu'elle le considère même comme un événement « fondateur »²⁹⁵.

Le deuxième chapitre commence par le récit de son agression, puis de la manière dont elle a appris à en parler. Despentes continue ensuite en exposant les théories de différentes autrices féministes à ce sujet puis propose ses réflexions personnelles sur le viol qu'elle considère comme un fait systémique, qui rassemblerait toutes les classes sociales. Cette structure est intéressante car elle est semblable à celle de tout son essai. Il s'agit à chaque fois de partir de son expérience personnelle pour ensuite relever des théories déjà existantes avant de proposer ses conclusions et réflexions novatrices.

Une de ses idées principales concerne le langage. Elle remarque que tout le monde, hommes et femmes, évite de nommer l'agression comme un viol. Or, elle estime que si on ne

²⁹³ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.140.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.19.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.53.

l'appelle pas ainsi, c'est que cela n'en n'était pas un. Refuser au viol sa place dans le langage, c'est nier son existence :

Les hommes continuent à faire ce que les femmes ont appris à faire pendant des siècles : appeler ça autrement, broder, s'arranger, surtout ne pas utiliser *le* mot pour décrire ce qu'ils ont fait. Ils ont « un peu forcé » une fille, ils ont « un peu déconné », elle était « trop bourrée » [...]. Dans la plupart des cas, le violeur s'arrange avec sa conscience, il n'y a pas eu de viol, juste une salope qui ne s'assume pas et qu'il a suffi de savoir convaincre [...]. Car les hommes condamnent le viol. Ce qu'ils pratiquent, c'est toujours autre chose.²⁹⁶

L'autrice remarque que ce phénomène s'applique également aux victimes :

Les rares fois – le plus souvent bien bourrée – où j'ai voulu en parler, est-ce que j'ai dit le mot ? Jamais. Les rares fois où j'ai cherché à raconter ce truc, j'ai contourné le mot « viol » : « agressée », « embrouillée », « se faire serrer », « une galère », whatever... C'est que tant qu'elle ne porte pas son nom, l'agression perd sa spécificité, peut se confondre avec d'autres agressions. [...] Alors le mot est évité. À cause de tout ce qu'il recouvre. Dans le camp des agressées, comme chez les agresseurs, on tourne autour du terme. C'est un silence croisé.²⁹⁷

Cette absence du viol dans le langage est également présente en littérature. Nous avons relevé précédemment dans ce travail le constat amer que Despentes réalise lorsqu'elle se rend compte que les livres « ne pourront rien pour [elle] »²⁹⁸. Cependant, peu après, une révélation va tout changer. En effet, elle découvre les écrits de la féministe italo-américaine Camille Paglia. Cette autrice, très controversée, propose de considérer le viol comme un risque à prendre, inhérent à la condition des femmes et dont elles peuvent se relever. Si cette idée choque d'abord Virginie Despentes, quelques minutes après elle se dit « sonnée »²⁹⁹, « surexcitée »³⁰⁰ :

Depuis, plus rien n'a jamais été cloisonné, verrouillé comme avant. Penser pour la première fois le viol de façon nouvelle. Le sujet jusqu'alors était resté tabou, tellement miné qu'on ne se permettait pas d'en dire autre chose que « quelle horreur » et « pauvres filles ». [...] [Paglia] était la première à sortir le viol du cauchemar absolu, du non-dit, de ce qui ne doit surtout jamais arriver. Elle en faisait une circonstance politique, quelque chose qu'on devait apprendre à encaisser. Paglia changeait tout : il ne s'agissait plus de nier, ni de succomber, il s'agissait de faire avec.³⁰¹

Finalement ce que Paglia propose permet de sortir le viol du tabou et du non-dit et c'est là la véritable révolution de sa pensée. En considérant l'agression comme un risque inhérent à toute femme, elle lui accorde une place dans le langage, lui donne la visibilité qu'elle n'avait

²⁹⁶ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.36.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.39-40.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.40.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.41.

³⁰⁰ *Ibid.*, p.42.

³⁰¹ *Ibid.*, p.42-43.

pas jusqu'alors. Desportes conclut d'ailleurs son chapitre en parlant du besoin obsédant qui l'habite de revenir, par tous les moyens, sur ce viol et d'en parler jusqu'à l'épuiser :

Pour moi, le viol a cette particularité : il est obsédant. J'y reviens, tout le temps. Depuis vingt ans, chaque fois que je crois en avoir fini avec ça, j'y reviens. Pour en dire des choses différentes, contradictoires. Romans, nouvelles, chansons, films. J'imagine toujours pouvoir un jour en finir avec ça. Liquidier l'événement, le vider, l'épuiser. Impossible. Il est fondateur. De ce que je suis en tant qu'écrivain, en tant que femme qui n'en est plus tout à fait une. C'est à la fois ce qui me défigure, et ce qui me constitue.³⁰²

Cette nécessité se vérifie au regard de l'œuvre de Desportes : énormément de ses récits fictionnels parlent de viol (*Baise-moi*, *Apocalypse Bébé*, etc.). Il est intéressant de constater que, tout comme Annie Ernaux qui est d'abord passée par la fiction (*Les Armoires vides*) avant le récit autobiographique de *L'Événement*, Desportes ait, elle aussi, eu recours à diverses œuvres de fiction où des personnages vivent des viols semblables à celui qu'elle a vécu avant de mettre en récit sa propre expérience. Écrire son agression est un moyen pour l'autrice de lui redonner une place dans le langage, dans le symbolique et ainsi prouver son existence et sa gravité. L'autobiographie permet donc un franchissement plus efficace et radical de la censure et des tabous que la fiction mais elle est également plus difficile à écrire vu la force de ces derniers.

3.6. Style littéraire : oralité, ironie, vulgarité

Quiconque ouvre un livre de Virginie Desportes, peu importe lequel, est d'emblée frappé par le style cru, voire vulgaire, qui y est employé. Les insultes, anglicismes et autres mots d'argot sont omniprésents et l'autrice adopte un ton véhément, radical et ouvertement provocateur. Comme nous l'avons soulevé précédemment, ce langage oral est, du moins en partie, destiné à montrer aux lecteur·rice·s d'où elle vient. Il y a donc un refus net et assumé de se placer du côté de la « haute » littérature et l'acte presque militant d'être accessible à tou·te·s.

Dans ce langage, nous pouvons également percevoir une critique du patriarcat. En effet, traditionnellement, les insultes et le langage vulgaire sont réservés aux hommes car ils sont considérés comme une caractéristique de la virilité alors que les femmes sont censées parler plus doucement. Elle cite d'ailleurs le premier article sur son premier livre – *Baise-moi* – et les remarques déplacées du journaliste :

Papy intervient, ciseaux en main, et il va me la rectifier ma bite mentale, il va s'en occuper des filles comme moi. Et de citer Renoir : « les films devraient être faits par de jolies femmes montrant de jolies choses ». Ça me fera au moins une idée de titre. Sur le coup, c'est tellement grotesque que je rigole. C'est par la suite que je change de ton, quand je

³⁰² DESPORTES V., *Op. cit.*, p.53.

réalise qu'on me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille.³⁰³

Plus loin, en parlant de son statut d'écrivaine, elle précise :

Moi, je suis de ce sexe-là, celui qui doit se taire, qu'on fait taire. Et qui doit le prendre avec courtoisie, encore montrer patte blanche. Sinon c'est l'effacement. Les hommes savent pour nous ce que nous pouvons dire de nous.³⁰⁴

Ainsi, ce langage vulgaire, oral, stéréotype masculin finalement, est une façon pour Despentes de s'approprier une langue qui lui était refusée de par son genre. Une fois de plus, il s'agit d'une ressource propre à l'agentivité. Despentes reproduit un langage « masculin », ce qui, dans le nouveau contexte d'énonciation qui est le sien, apporte une nouvelle signification à cette manière de parler. Elle veut choquer, parler fort et, ce faisant, affirmer que l'espace public et littéraire n'est pas réservé qu'aux hommes. Certains néologismes qu'elle invente illustrent parfaitement cette idée :

C'est en tant que *prolotte* de la féminité que je parle, que j'ai parlé hier et que je recommence aujourd'hui.³⁰⁵

La figure de la *looseuse* de la féminité m'est plus que sympathique, elle m'est essentielle.³⁰⁶

Heureusement qu'étant *punkette* pratiquante, ma pureté de femme bien, je pouvais m'en passer.³⁰⁷

En effet, en féminisant des mots qui ne le sont pas habituellement, elle attire l'attention des lecteur·rice·s dessus et sur l'emploi systématique du masculin comme « neutre ». Cela lui permet de s'approprier des rôles traditionnellement virils tels que le fait d'être « punk » ou « prolo ».

Finalement, ce style littéraire particulier lui permet de contrecarrer le problème d'être une femme écrivaine. En effet, elle soulève à plusieurs reprises qu'en tant qu'autrice, « on est sous-titrées, tout le temps, parce qu'on ne sait pas ce qu'on a dire. On ne le sait pas aussi bien que les mâles dominants, qui sont habitués depuis des siècles à écrire des livres sur la question de notre féminité et de ce qu'elle implique »³⁰⁸. Car, il n'y a que quand elle « craque », « de façon pas très féminine » qu'elle est « efficace, comme par hasard »³⁰⁹.

³⁰³ *Ibid.*, p.117.

³⁰⁴ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.137.

³⁰⁵ *Ibid.*, p.10.

³⁰⁶ *Idem.*

³⁰⁷ *Ibid.*, p.39.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.119.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.124.

Enfin, cette oralité ainsi que le recours à l'argot et aux anglicismes est également une manière de refuser l'identification à une certaine littérature d'élite, réservée aux universitaires et à quelques privilégié·e·s. Il y a donc une volonté de ne pas oublier d'où elle vient, c'est-à-dire, notamment, du milieu punk-rock.

Une autre caractéristique marquante d'un point de vue littéraire est le recours à l'ironie, très présente dans son œuvre. Ce procédé lui permet d'avancer ses arguments de manière claire et frappante, dans un ton souvent proche du pamphlet :

Preuve en est : si elles avaient le choix, les prostituées ne le feraient pas. Tu parles d'une rhétorique...comme si l'épileuse de chez Yves Rocher étalait de la cire ou perçait des points noirs par pure vocation esthétique.³¹⁰

3.7. Une conception particulière de la littérature et de la personne publique

Comme nous l'avions déjà mis en évidence, Virginie Despentes, après son viol, désirait trouver des réponses dans la littérature mais, « surprise pénible, les livres ne pourront rien pour [elle] »³¹¹. « Tous les traumatismes ont leur littérature »³¹² sauf celui-ci. Elle se questionne donc sur ce vide « extraordinaire »³¹³, ce qui l'amène une fois de plus à la conclusion que le viol, comme la parole des femmes, n'a pas sa place dans le symbolique. Rien n'existe pour rendre l'événement « dicible »³¹⁴. C'est que « bavarder est féminin. Tout ce qui ne laisse pas de trace, [...] ne porte pas de nom. Pas les grands discours, pas les grands livres »³¹⁵. C'est une nouvelle fois cet enjeu de donner à l'agression sa place non seulement dans le langage mais également dans la littérature, dans ce qui laisse une trace, de dépasser la censure et le silence.

C'est pour cette raison d'ailleurs qu'en relatant son viol, elle constate surtout avoir eu peur de mourir :

Quand le garçon se retourne et déclare « fini de rire » en me collant la première beigne, ça n'est pas la pénétration qui me terrorise, mais l'idée qu'ils vont nous tuer. Pour qu'ensuite on ne puisse pas parler. Ni porter plainte, ni témoigner. À leur place, somme toute, c'est ce que j'aurais fait.³¹⁶

Il est intéressant de noter qu'elle se dise qu'à la place de ses agresseurs, elle aurait éliminé toute possibilité de témoignage, de parole. En cherchant des réponses dans la

³¹⁰ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.58.

³¹¹ *Ibid.*, p.40.

³¹² *Idem.*

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Idem.*

³¹⁵ *Ibid.*, p.127.

³¹⁶ *Ibid.*, p.53.

littérature, elle constate d'ailleurs qu'elle rapproche plus son agression d'un trauma lié à la guerre :

Ça se rapproche davantage d'un trauma de guerre que du trauma du viol tel que je le lis dans les livres. C'est la possibilité de la mort, la proximité de la mort, la soumission à la haine déshumanisée des autres, qui rend cette nuit indélébile.³¹⁷

Ceci s'explique peut-être par le fait que les récits littéraires sur le viol sont rarement narrés par des femmes et encore moins autobiographiques. Rien qu'à la lecture de son œuvre fictionnelle, dans laquelle nous pouvons reconnaître des éléments fortement inspirés de sa vie (et de son viol), beaucoup de lecteur·rice·s sont choqué·e·s par les descriptions des agressions et de la violence qui en découle. Avec *King Kong Théorie*, Despentès franchit un cap, une forme d'interdiction implicite. Elle en est d'ailleurs bien consciente :

Dans la littérature féminine, les exemples d'effronterie ou d'hostilité contre les hommes sont rarissimes. Censurés.³¹⁸

Avec l'écriture autobiographique, il nous semble que Despentès se donne au moins deux objectifs. Le premier est de parler, de mettre des mots sur cette agression. En effet, à de nombreuses reprises, quand elle parle du viol dans *King Kong Théorie*, elle l'associe à un non-lieu dans le langage. Il s'agit de « l'acte condamné dont on ne doit pas parler »³¹⁹, de la « jouissance de l'annulation de l'autre, de sa parole »³²⁰, « sur la question, il n'y a que du silence, car ce qui est indicible peut saper sans entraves »³²¹. Le fait d'affirmer publiquement avoir été violée et en raconter le récit en détail permet à Despentès de redonner à cet événement sa place dans le langage, de le rendre dicible.

Le deuxième objectif est lié au fait que si les exemples de récits de viol existent depuis toujours dans la littérature et les arts en général, ils sont l'immense majorité du temps le produit d'artistes hommes, qui portent un regard masculin sur l'agression. Elle donne l'exemple de trois films³²², réalisés par des hommes, qui racontent de manière « ultra-sanglante »³²³ la vengeance de femmes qui ont été violées et se vengent en tuant leurs agresseurs. Despentès remarque que :

Quand des hommes mettent en scène des personnages de femmes, c'est rarement dans le but d'essayer de comprendre ce qu'elles vivent et ressentent en tant que femmes. C'est

³¹⁷ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.53.

³¹⁸ *Ibid.*, p.136-137.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

³²⁰ *Ibid.*, p.50.

³²¹ *Ibid.*, p.52.

³²² *La Dernière maison sur la gauche* de Wes Craven, *L'Ange de la vengeance* de Ferrara et *I Spit on your Grave* de Meir Zarchi.

³²³ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.45.

plutôt une façon de mettre en scène leur sensibilité d'hommes, dans un corps de femme. [...] Dans ces trois films, on voit donc comment les hommes réagiraient, à la place des femmes, face au viol. Bain de sang d'une impitoyable violence.³²⁴

Elle ajoute ensuite qu'à la sortie du film *Baise-moi*, qui raconte en substance la même réaction de femmes face à un viol, beaucoup de femmes ont réagi en condamnant l'usage de la violence contre les agressions sexuelles. En revanche, « les hommes n'ont pas osé se prononcer sur ce point »³²⁵. Publier le récit de son propre viol, en n'ayant plus recours à la fiction, c'est donc une manière pour Despentes de lutter contre ce double standard, contre cette censure plus présente pour les femmes que les hommes, et, en particulier, dans l'univers littéraire. Elle explique d'ailleurs la « condescendance amusée, en tant que femme »³²⁶ qu'elle reçoit quand elle fait son entrée sur la scène littéraire. Elle donne d'ailleurs un exemple concret de cette différence de traitement :

1948, Antonin Artaud meurt. Genet, Bataille, Breton ; les hommes font exploser les limites du dicible. Violette Leduc entreprend la rédaction de ce qui deviendra *Thérèse et Isabelle*. Texte magistral. Beauvoir à sa lecture écrit immédiatement « Quant à publier ça, impossible. C'est une histoire de sexualité lesbienne aussi crue que du Genet ». Violette Leduc édulcore le texte, que Queneau refuse aussitôt : « impossible à publier ouvertement ». Il faudra attendre 1966 pour que Gallimard l'édite ». ³²⁷

Elle conclut : « Ce que je supporte en tant qu'écrivain femme, c'est deux fois ce qu'un homme supporte »³²⁸.

Sa conception de son métier d'écrivaine est d'ailleurs particulière. En effet, elle compare la partie médiatique de la profession avec la prostitution :

J'ai arrêté-repris comme ça quelque temps, puis je suis devenue Virginie Despentes. La partie promotionnelle de mon taf d'écrivain médiatisé m'a toujours frappée par ses ressemblances avec l'acte de se prostituer. [...] Le sentiment de ne pas tout à fait s'appartenir, de vendre ce qui est intime, de montrer ce qui est privé, est exactement le même.³²⁹

Plus tard dans *King Kong Théorie*, elle pousse le parallèle encore plus loin et insiste également sur les spécificités d'être une autrice, de s'exposer publiquement en tant que femme :

Je commence à faire des passes fin 91, j'écris *Baise-moi* en avril 92. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un hasard. Il y a un lien réel entre l'écriture et la prostitution. S'affranchir, faire ce qui ne se fait pas, livrer son intimité, s'exposer aux dangers du jugement de tous, accepter

³²⁴ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.45.

³²⁵ *Idem*.

³²⁶ *Ibid.*, p.120.

³²⁷ *Ibid.*, p.137.

³²⁸ *Ibid.*, p.138.

³²⁹ *Ibid.*, p.75.

son exclusion du groupe. Plus particulièrement en tant que femme : devenir une femme publique. Être lue par n'importe qui, parler de ce qui doit rester secret, être exhibée dans les journaux...En opposition évidente avec la place qui nous est traditionnellement assignée : femme privée, propriété, moitié, ombre d'homme. Devenir romancière, gagner de l'argent facilement, provoquer la répulsion autant que la fascination : la honte publique est comparable à celle de la pute.³³⁰

Ainsi, chez Despentes, rien que l'acte d'écriture, au-delà du contenu de l'œuvre, peut déjà être considéré comme un acte féministe. Il s'agit de sortir du rôle traditionnellement assigné aux femmes, de proposer d'autres récits et visions de la société que ceux écrits par des hommes, avec leur regard masculin sur des événements par lesquels ils ne sont pas forcément directement concernés (comme le viol ou les agressions). Par ailleurs, il s'agit également d'offrir une place aux vécus féminins dans ce qui compte, qui laisse des traces, dans le domaine du dicible et du symbolique. Toutefois, cela est plus difficile pour les écrivaines que pour les auteurs puisqu'elles rencontrent plus de censure, plus de critiques et une dévalorisation plus importante de leur propos. En effet, comme nous l'avons relevé dans la première partie de ce travail, pour une femme, le fait de sortir de la sphère privée s'apparente déjà à une transgression.

3.8. Un refus de la culture légitime

Simplement en regardant les diverses productions artistiques de Virginie Despentes, les lecteur·rice·s sont frappé·e·s par sa polyvalence. Elle a écrit des livres, fictionnels ou non, a réalisé plusieurs films (documentaires ou de fiction), a composé des chansons pour des groupes de musique célèbres, a été actrice, disc-jockey, chanteuse, vendeuse de disques, critique de films pornographiques, etc. Ces différents métiers et sources d'influence se retrouvent dans son œuvre littéraire et *King Kong Théorie* ne déroge pas à la règle. Cette multidisciplinarité qui la caractérise vient, notamment, de son appartenance à la culture punk qui favorise le mélange des arts et des moyens d'expression :

Ce n'était pas lié qu'à la musique. J'ai grandi chez les punks, coupée du reste du monde, à l'abri, avec ce code hyper strict punk, en prenant cette culture très au sérieux, en misant tout là-dessus, tu apprends beaucoup de choses. On avait vu les mêmes films, lu les mêmes bouquins, écouté les mêmes groupes au même moment. Des films comme *Orange mécanique*, *Scarface*, *Mad Max* ou *L'Exorciste*, plein de gens les ont vus dix fois et les connaissent par cœur. Côté bouquins, c'était Ellroy ou le livre de Mesrine, tout le truc gauche dure.³³¹

³³⁰ DESPENTES V., *Op. cit.*, p.84.

³³¹ DESPENTES V., *Virginie Despentes en 1996 : "J'ai été punk vachement petite, j'avais 13 ans."*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par BOURMEAU S., le 28 mai 2015, (URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/virginie-despentes-en-1996-13-ans-un-bon-age-pour-etre-punk-93368-28-05-2015/> ; consulté le 04/04/21).

Dans *King Kong Théorie*, cet aspect se marque tout d'abord au niveau des références : Despentès cite des écrivain·e·s, des chanteur·euse·s, des films, des acteur·rice·s porno, etc. Un bon exemple est la liste de noms de personnes qui représentent, selon elle « une forme de force, ni masculine, ni féminine, qui impressionne, affole, rassure »³³² :

LEMMY CANTONA BREILLAT PAM GRIER HANK BUKOWSKI CAMILLE PAGLIA
DENIRO TONY MONTANA JOEY STARR ANGELA DAVIS ETA JAMES TINA
TURNER MOHAMED ALI CHRISTIANE ROCHEFORT HENRI ROLLINS AMELIE
MAURESMO MADONNA COURTNEY LYDIA LUNCH LOUISE MICHEL MARGUERITE
DURAS CLINT JEAN GENET...³³³

Par cette énumération de personnes appartenant à des milieux artistiques bien différents, et tou·te·s important·e·s pour Despentès, nous avons un aperçu de l'immense diversité de ses références et inspirations. Ce large panel de modèles est dans la continuité des idées politiques de l'écrivaine. En effet, il y a une volonté d'éclatement des genres (au sens artistique et sociologique du terme), des classes sociales, de toutes les frontières présentes dans notre société. Ainsi, elle écrit :

1991, première guerre du Golfe, retransmise sur petit écran, scuds sur Bagdad, single de Noir Désir en rotation intense, « Aux Sombres Héros », le Professeur Griff est évincé de Public Enemy, Neneh Cherry porte des caleçons moulants et des baskets énormes.³³⁴

Cette énumération d'événements peut parler à tout le monde. Il y a des références tellement différentes que même pour des personnes provenant de milieux socioculturels très éloignés, il y a de grandes chances que chaque lecteur·rice en reconnaisse au moins une. En effet, il y a des références à l'actualité et à plusieurs styles musicaux (rap, hip-hop et rock).

Nous pouvons voir ce phénomène à l'œuvre jusque dans le langage littéraire employé par l'autrice. En effet, cette dernière utilise des ressources langagières plutôt propres à la culture rap et punk et à l'oralité alors que, de manière générale, l'argot, les anglicismes et autres insultes ont rarement leur place dans un essai. C'est sûrement pour cette raison que *King Kong Théorie* a été adapté à plusieurs reprises au théâtre. Une des metteuses en scène dira notamment que « Despentès a un style, surtout dans cet essai-là, que je qualifierais de fleuri. Il y a quelque chose de vital qui se dégage de ce texte, d'hyper porteur sur une scène de théâtre »³³⁵. L'oralité

³³² DESPENTES V., *Op. cit.*, p.144.

³³³ *Idem.*

³³⁴ *Ibid.*, p.60.

³³⁵ JAQUEMARD E., *King Kong Théorie : Despentès adaptée au théâtre par une jeune compagnie féminine*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par KOPIEJWSKI F., le 16 janvier 2016, (URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/king-kong-theorie-despentès-adaptée-au-théâtre-par-une-jeune-compagnie-féminine-77855-16-01-2016/> ; consulté le 04/04/21).

du texte se transmet bien aux arts de la scène. Notons que cela n'est pas le cas simplement pour cet essai : plusieurs de ses autres œuvres littéraires ont été adaptées, notamment au cinéma³³⁶ et en bande-dessinée³³⁷.

3.9. Un essai aux influences multiples

Grâce à notre analyse littéraire, nous pouvons conclure que, ce qui caractérise *King Kong Théorie*, ce sont d'abord les multiples influences et références choisies par Desportes. Par la citation, l'intertextualité et la diversité de ses sources, l'autrice parvient, d'une part, à produire un message qui peut s'adresser à tou·te·s et, d'autre part, à accroître sa légitimité. Par ailleurs, ces choix textuels sont dans la lignée des revendications de l'écrivaine, ce qui assure une cohérence entre fond et forme. Finalement, ce qui est intéressant c'est la continuité entre ses choix littéraires et ses idées féministes. Par exemple, elle se prononce pour une abolition des différences entre les genres masculins et féminins, préférant une forme de brouillage et de non-binarité ce qui, au niveau textuel, se marque par un choix qui brouille les frontières génériques (entre l'essai, le manifeste et l'autobiographie). Toujours dans cette même optique, elle prône la justice sociale et la fin de la domination capitaliste, ce qui se voit dans le choix de ses références et de sa bibliographie qui accordent la même légitimité aux milieux universitaires et à ceux plus alternatifs, tels que le milieu punk ou celui des travailleur·euse·s du sexe.

Desportes utilise également abondamment les ressources littéraires propres à la répétition telles que l'intertextualité que nous venons d'évoquer mais surtout les citations (réelles ou inventées). Ces dernières permettent à l'autrice d'analyser certains discours pour ensuite mieux les critiquer et font de son récit un lieu regorgeant d'agentivité littéraire.

Enfin, selon l'autrice, l'écriture – et plus particulièrement son style provocant et « masculin » – est en soi un acte féministe. Son langage littéraire particulier est donc nécessairement un engagement pour les droits des minorités de genre car il permet de contourner la censure invisible et de se réapproprier une parole habituellement réservée aux hommes.

³³⁶ *Baise-moi, Bye Bye Blondie*.

³³⁷ *Vernon Subutex*.

Similitudes

En guise de conclusion de la deuxième partie de ce mémoire, nous allons montrer quelques similitudes générales présentes dans les trois œuvres étudiées. En effet, lors de l'analyse des récits d'Annie Ernaux, Vanessa Springora et Virginie Despentes, nous avons pu relever des spécificités propres à chacune d'entre elles mais également certains traits récurrents. Dans notre introduction, nous avons déjà remarqué que chaque autrice avait fait le choix de l'autobiographie. Nous en avons analysé les raisons dans la première partie de ce mémoire.

L'analyse littéraire, notamment grâce au concept de l'agentivité, nous a permis de constater la récurrence de certaines pratiques littéraires et langagières au sein des trois récits. Ceux-ci se rejoignent car des variantes de la répétition, notion centrale de l'agentivité, sont utilisées dans l'écriture et la construction du récit par les autrices. Ces dernières recourent toutes trois à différentes formes de répétition (usage documentaire de la citation, intertextualité, citations inventées, usage particulier du stéréotype, présence de métadiscours ou encore reprise d'un langage spécifique). Par ailleurs, toutes relèvent explicitement la censure et le silence omniprésent autour des thématiques qu'elles abordent. Elles utilisent donc le langage littéraire et ses ressources (notamment la répétition mais pas seulement) afin de passer outre ce voile de silence mais également de le dénoncer. Leur entreprise dépasse ainsi bien la parole militante féministe. Cette dernière est présente mais n'est pas centrale, il s'agit d'aller au-delà de cela, de devenir agente à la fois de ce qu'elles ont vécu mais aussi du langage, des discours sur ces événements.

De plus, toutes les trois entretiennent une relation particulière avec les livres et la mentionnent dans leurs récits. Que cela soit un rejet du monde des lettres pour Annie Ernaux durant son avortement, une relation ambiguë avec les livres entre arme et prison chez Springora ou encore la comparaison du métier de prostituée et celui d'écrivaine pour Despentes, la littérature se mêle à leurs vécus violents, ce qui nous permet également de comprendre la nécessité absolue du recours au récit littéraire. À la lumière de notre analyse, il apparaît que pour chacune d'entre elles, l'œuvre littéraire est la seule à même de transmettre leur vécu.

Conclusion

Notre objectif lors de la rédaction de ce mémoire était de comprendre les raisons pour lesquelles Annie Ernaux, Virginie Despentes et Vanessa Springora ont recours à la littérature afin de rendre compte de violences qu'elles ont subies. Cette problématique nous a dans un premier temps amenée à nous interroger sur l'engagement en littérature, à définir celui-ci, et, enfin, à spécifier ses caractéristiques contemporaines. Par après, nous avons montré que le véritable enjeu de ces récits ne se situait pas dans leur engagement mais plutôt dans leur entreprise pour contourner la censure et les tabous. Pour ce faire, nous avons défini ce que nous entendions par tabou et montré en quoi les thématiques de l'avortement, du viol et des violences sexuelles sur mineur·e·s étaient des sujets tabous tant dans la société qu'en littérature. En effet, nous avons constaté que si ces problématiques étaient présentes de tout temps en littérature et dans les arts, la nouveauté – et ce qui dérange – chez les autrices étudiées est le franchissement des frontières génériques de la fiction.

Avant de comprendre les stratégies mises en place par les autrices afin de dépasser ces silences, nous avons défini et décrit les différentes formes de censure à l'œuvre lors de la publication de leurs récits. Nous avons choisi de mobiliser le concept d'agentivité qui nous a paru être un ancrage théorique solide pour l'analyse littéraire. Ce dernier s'applique particulièrement bien à notre problématique en ce qu'il allie l'engagement du sujet et surtout sa réappropriation du langage. Les théoricien·ne·s de l'agentivité postulent que tout sujet est opprimé et non agent de son existence, mais qu'en se réappropriant le langage et les discours qui fondent son oppression, il peut en devenir l'agent. Pour ce faire, les auteur·rice·s utilisent la répétition des discours oppressifs et c'est cette nouvelle énonciation, recontextualisée, qui permet l'engagement. Ainsi, l'agentivité dépasse le simple engagement littéraire : il ne s'agit pas de produire un texte militant mais bien d'utiliser le langage littéraire et ses ressources pour contourner la censure, les silences et les discours oppressants.

Une fois cette base théorique posée, nous désirions étudier en profondeur la manière dont chacune des autrices contourne le silence existant autour des violences faites aux femmes grâce au langage littéraire en nous appuyant, notamment, sur ce concept théorique d'agentivité. Cette analyse nous a permis tout d'abord de mettre en évidence que ces trois autrices sont conscientes de la censure et des silences qui existent sur ces sujets tabous que sont l'avortement, le viol et l'abus sexuel. Ernaux, Despentes et Springora pointent toutes, à leur manière, la difficulté à dire l'événement, à lui accorder une place dans le symbolique, c'est-à-dire dans le

langage mais aussi en littérature. Par conséquent, elles accordent une importance fondamentale au langage littéraire dans leurs œuvres. Ce dernier est réfléchi et a du sens que cela soit dans le vocabulaire employé, les champs lexicaux existants, la structure du récit ou les temps verbaux. Cette réflexion sur le langage et cette conscience de la censure sont la preuve qu'elles ne souhaitent pas produire une œuvre simplement engagée, qu'elles désirent aller plus loin que cela et que si leur message est bien militant, il ne se limite pas à cela.

C'est ici que l'agentivité entre en jeu. Les mécanismes de la répétition et de la variante sont omniprésents chez les trois autrices et servent différents objectifs. D'une part, il s'agit de reprendre des discours provenant de la société, d'individus spécifiques ou encore d'institutions afin de rendre compte de toute l'horreur qu'elles ont vécue. En recontextualisant ces discours et en les présentant du point de vue des victimes, les lecteurs·rice·s prennent la pleine mesure de la violence et de l'oppression qu'ils contiennent. D'autre part, cela permet aux écrivaines de commenter ces discours et ainsi d'apporter une critique analytique et distanciée. Enfin, la répétition offre la possibilité d'une réappropriation de ces discours par les autrices. Elles peuvent dire l'événement à leur manière, briser l'écran de silence qui les entourait jusqu'alors.

L'analyse littéraire nous a donc permis de confirmer notre hypothèse qui était que Vanessa Springora, Virginie Despentes et Annie Ernaux ne proposaient pas simplement une œuvre engagée mais qu'elles dépassaient ce type d'ouvrage grâce à l'agentivité. C'est justement car leur message ne se veut pas seulement militant que leur écriture se fait littéraire. Nous avons pu relever en détail les stratégies déployées par les autrices, ce qui nous a permis de comprendre la manière dont elles contournent le voile du silence et de l'oppression. Le choix de la littérature pour évoquer les violences faites aux femmes nous apparaît donc pleinement pertinent. En effet, le récit littéraire serait le seul capable de leur permettre de redevenir agentes de ce qu'elles ont vécu.

L'écriture du présent mémoire a soulevé d'autres interrogations auxquelles nous n'avons pas eu l'occasion de répondre mais qui nous interpellent. La première concerne la réception des œuvres. Nous avons relevé une évolution significative entre *L'Événement* (2000), *King Kong Théorie* (2006) et *Le Consentement* (2020). Là où le récit d'Ernaux a subi une censure complète avec une absence remarquée d'articles critiques, la publication de Springora a déclenché un véritable tourbillon médiatique – ce qui n'empêche pas l'existence d'une forme de censure. Nous avons formulé l'hypothèse que cela était lié à l'évolution des mentalités à la suite du mouvement #MeToo. En effet, depuis celui-ci, la société semble plus disposée à entendre et à croire la parole des victimes, ce qui encourage ces dernières à témoigner. Cette

analyse nous a amenée à nous interroger sur la possibilité d'une vague prochaine de récits littéraires autobiographiques dénonçant les problématiques liées aux violences sexuelles. Il serait intéressant d'étudier si le nombre de ce type de récits va augmenter dans les années prochaines et de voir si les autrices potentielles ressentiront également la nécessité du recours à l'agentivité. Nous pouvons citer à titre d'exemple deux récits publiés lors de la rédaction de ce mémoire et qui paraissent partager des similitudes avec ceux que nous avons étudiés dans ce travail : *Fille* de Camille Laurens (2020) et *La Familia Grande* de Camille Kouchner (2021). Le premier présente un travail sur le langage remarquable et il nous semble qu'il mériterait l'attention d'un travail universitaire complet tandis que le deuxième nous a frappée par ses ressemblances littéraires avec *Le Consentement*.

Par ailleurs, la rédaction de ce mémoire a fait naître en nous l'envie de nous intéresser au traitement médiatique des œuvres littéraires contemporaines et du rôle qu'y jouent les réseaux sociaux. Il existe déjà des travaux à ce sujet que nous n'avons pas pu citer dans ce travail mais nous nous sommes longuement interrogée sur les mécanismes de réception des œuvres et le rôle essentiel que paraissent y jouer les médias, et en particulier sur internet. Il nous semblerait pertinent d'étudier en profondeur ces aspects-ci, en particulier pour *Le Consentement*.

En fin de compte, le présent travail nous a confortée dans l'idée que la littérature a son rôle à jouer dans la société et qu'elle peut encore être une arme efficace pour les mouvements féministes. Nous concluons ce mémoire avec les mots d'Annie Ernaux qui nous semblent constituer un parfait résumé de notre travail : « Par-dessus tout, la certitude que la littérature, quand elle est connaissance, qu'elle va jusqu'au bout d'une recherche, est libératrice »³³⁸.

³³⁸ ERNAUX A, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011. p.78.

Bibliographie

Sources primaires

DESPENTES, V., *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

ERNAUX, A., *L'Événement*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000.

SPRINGORA, V., *Le Consentement*, Paris, Grasset, 2020.

Sources secondaires

Œuvres littéraires

ERNAUX A., *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Gallimard, « Folio », 2011.

ERNAUX A., MARIE M., *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

ERNAUX, A., *Les Années*, Paris, Gallimard, « Folio », 2008.

Monographies

ADLER A., *Annie Ernaux : émiettement et consolidation du sujet auctorial*, in ADLER A., *Éclats des vies muettes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p.177-192.

AMROUCHE N., KIPPELEN E., MARCHIO J., *Censures. Les violences du sens*, Aix-en-Provence, PUP, 2011.

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ M., *Annie Ernaux. De la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

BATRANU R., *L'écrivain et la société : le discours social dans la littérature française du XVIII^e siècle à aujourd'hui*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2017.

BLANCKEMAN B., HAVERCROFT B., *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013.

BOURDIEU, P., *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BOURDIEU, P., *Les règles de l'Art*, Paris, Seuil, 1992.

BRIDET G., *Le Corps à l'œuvre des femmes écrivains : autour de Christine Angot, Marie Darrieussecq, Virginie Despentes et Catherine Millet*, in DAMBRE M., MURA-BRUNEL M., BLANCKEMAN B., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

BRUN C., SCHAFFNER A., *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française (XX^e-XXI^e siècles)*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2015.

COMPAGON A., *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

- DENIS B., *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000.
- DURAND P., *La censure invisible*, Arles, Actes Sud, 2006.
- DURAND P., *Médias et censure. Figures de l'orthodoxie*, in *Sociopolis*, Liège, Les éditions de l'Université de Liège, 2011.
- FORT P.-L., HOUDART-MEROT V., *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.
- GENETTE G., *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- HAVERCROFT B., *Politique de l'autobiographie*, Montréal, Editions Nota Bene, 2018.
- KAEMPFER J., *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècle)*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- LEJEUNE P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LÉVY-WILLARD A., *Chroniques d'une onde de choc : #MeToo secoue la planète*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2018.
- MEIZOZ, J., *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Editions Slatkine, 2007.
- RÉROLLE R., *Écrire, Écrire, Pourquoi ? Annie Ernaux. Entretien avec Raphaëlle Rérolle*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2011.
- RIOT-SARCEY M., *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008.
- SAPIRO G., *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- SAUZON V., *La déviance en réseau : Grisélidis Réal, Virginie Despentes et le féminisme pragmatique*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- STRAUSS L., *La persécution et l'art d'écrire*, Paris, Editions de l'éclat, 2003.
- VIART D., VERCIER B., *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

Articles de revues

- DA ROCHA SOARES C., *L'écrivain sous les feux des projecteurs : étude d'un phénomène contemporain dans le champ littéraire européen d'expression française*, in *Carnets*, n°10-11, 2011, p.189-214 (URL : <https://journals.openedition.org/carnets/5706> ; consulté le 10 mai 2020).
- DURAND P., *Censure invisible et pression de conformité médiatique*, in *Salut et Fraternité*, n°71, 2010 (URL : <https://www.calliege.be/salut-fraternite/100/censure-invisible-et-pression-de-conformite-mediastique/> ; consulté le 12/01/21).

GRAND d'ESNON A., *Le viol en littérature : perspectives d'enseignement*, in *Malaises dans la lecture*, 2018, (URL : <https://malaises.hypotheses.org/99> ; consulté le 30 mai 2020).

HOLLISTER L., *Virginie Despentes et le domaine du genre*, *Elfe* XX-XXI, n°8, 2019, (URL : <http://journals.openedition.org/elfe/888> ; consulté le 11/05/20).

LABERE N., *Le tabou : éditorial*, in *Questes*, n°7, p.1 (URL : <https://doi.org/10.4000/questes.2762> ; consulté le 06/01/21).

LOUAR N., *Version femmes plurielles : relire Baise-moi de Virginie Despentes*, in *Palimpsestes*, n°22, 2009, p.83-98, (URL : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/191#:~:text=Baise%2Dmoi%2C%20le%20premier%20roman,sexualit%C3%A9%20agressive%20des%20femmes%202> ; consulté le 11/05/20).

MEIZOZ J., *Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux*, in *Nouvelle Revue d'esthétique*, n°6, 2010, p.113-117 (URL : [https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm#:~:text=Depuis%20la%20Place%20\(1983\)%2C,explicatifs%20venus%20des%20sciences%20sociales](https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm#:~:text=Depuis%20la%20Place%20(1983)%2C,explicatifs%20venus%20des%20sciences%20sociales) ; consulté le 16/12/20).

MOLEDA-ZDZIECH M., *Médiatisation de la vie publique : introduction à la problématique*, in *Sociétés*, n°112, 2011, p. 103-113 (URL <https://www.cairn.info/revue-societes-2011-2-page-103.htm?contenu=resume> ; consulté le 18/06/20).

PINGEOT M., *L'écrivain, une « espèce » qui n'existe pas*, in *The Conversation*, 2016, URL : <http://theconversation.com/lecrivain-une-espece-qui-nexiste-pas-53993> ; consulté le 10/05/20).

POURADIER M., *L'affaire Matzneff et la culture de la pédophilie*, in *Esthétique et philosophie de l'art*, 2020, (URL : <https://philodelart.hypotheses.org/2289> ; consulté le 31/06/20).

SAINT-AMAND D., *Quelque part entre Charleville et l'Arcadie : Esquisse d'une lecture croisée des postures de Virginie Despentes et de Patti Smith*, in *Contextes*, n°8, 2011 (URL : <https://doi.org/10.4000/contextes.4693> ; consulté le 03/01/21).

SAUZON V., *Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation*, in *Genre, sexualité & société*, n°7, 2012, (URL : <http://journals.openedition.org/gss/2328> ; consulté le 11/06/20).

SHERINGHAM M., *Annie Ernaux et « la connaissance par corps » : écriture et exposition de soi dans « L'Événement » et « L'Atelier noir »*, in *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet, 2016, p. 131-148 (URL : <https://books.openedition.org/quodlibet/385?lang=fr> ; consulté le 12/10/20).

VIART D., *Littératures de terrain*, in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012 (URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx18.20/1339> ; consulté le 25/11/2020).

Cours

PIRET, P., *LROM2710 : Questions d'esthétique littéraire (communication personnelle)*, 2019.

TILLEUIL J.-L., *LROM2740 : Sociologie de la littérature (communication personnelle)*, 2020.

VRIJDAGHS D., *LROMB121 : Théorie littéraire (communication personnelle)*, 2017.

ZANONE D., *LROM2720 : Questions d'histoire littéraire (communication personnelle)*, 2019.

Dictionnaires

Le petit Larousse illustré, Paris, Collectif Larousse, 2009.

Le Robert en ligne, [en ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/>.

SAINT-JACQUES D., VIALA A., ARON P., *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002.

Articles de presse

AMNESTY INTERNATIONAL BELGIQUE, enquête sur le viol en Belgique, 2019, (URL : <https://www.amnesty.be/campagne/droits-femmes/viol/article/sondage-viol-chiffres-2020> ; consulté le 12/11/20).

ANONYME, *Le viol est un sujet tabou*, interview pour *L'Humanité*, propos recueillis par BARBIER M., 14 juin 2017, (URL : <https://www.humanite.fr/le-viol-est-un-sujet-tabou-cest-sale-honte-637380> ; consulté le 08/01/21).

ANONYME, *Sujet tabou : l'avortement*, interview pour *Femmes d'aujourd'hui*, 23 juin 2017 (URL : <https://www.femmesdaujourd'hui.be/actu/sujet-tabou-lavortement/> ; consulté le 08/01/21).

Autres

DE LARMINAT A., *Laide et fière de l'être*, article pour *Le Figaro*, 16 novembre 2006 (URL : https://www.lefigaro.fr/livres/2006/11/16/03005-20061116ARTFIG90166-laide_et_fiere_de_l_etre.php ; consulté le 10/01/21).

DES PERSONNALITÉS DU MONDE DE LA CULTURE, *Gilets Jaunes : nous ne sommes pas dupes !*, tribune parue dans *Libération*, 4 mai 2019, (URL : https://www.liberation.fr/debats/2019/05/04/gilets-jaunes-nous-ne-sommes-pas-dupes_1724724/#:~:text=nos%20libert%C3%A9s%20fondamentales.- ; consulté le 02/12/2020).

DESPENTES V., *Césars : « Désormais on se lève et on se barre »*, tribune publiée dans *Libération*, 01 mars 2020, (URL : https://www.liberation.fr/debats/2020/03/01/cesars-desormais-on-se-leve-et-on-se-barre_1780212/ ; consulté le 05/05/20).

DESPENTES V., *Virginie Despentes dénonce les affres de la cocaïne*, interview pour *Le Mague*, propos recueillis par VIGNAL F., 24 septembre 2010 (URL : <http://www.lemague.net/dyn/spip.php?article7267> ; consulté le 28 décembre 2020).

DESPENTES V., *Virginie Despentes en 1996 : "J'ai été punk vachement petite, j'avais 13 ans."*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par BOURMEAU S., le 28 mai 2015, (URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/virginie-despentes-en-1996-13-ans-un-bon-age-pour-etre-punk-93368-28-05-2015/> ; consulté le 04/04/21).

DESPENTES V., *Virginie Despentes, la fureur dans le sexe*, interview pour *Le Monde*, propos recueillis par AUBENAS F., 29 juillet 2015 (URL : https://www.lemonde.fr/festival/article/2015/07/31/virginie-despentes-la-fureur-dans-le-sexe_4705817_4415198.html ; consulté le 28/12/20).

ERNAUX A., *Annie Ernaux : Portrait d'une romancière sociale*, interview pour *Le Monde*, propos recueillis par RIDET P., 26 avril 2019 (URL : https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2019/04/26/annie-ernaux-sa-vie-une-uvre_5455046_4500055.html ; consulté le 9/11/2020).

ERNAUX A., *MeToo, les Gilets jaunes, l'Académie française : l'interview lumineuse d'Annie Ernaux sur France Inter*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par DEJAN M., 28 novembre 2019 (URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/metoo-les-gilets-jaunes-lacademie-francaise-linterview-lumineuse-dannie-ernaux-sur-france-inter-191698-28-11-2019/> ; consulté le 02/12/2020).

ERNAUX, A., *Annie Ernaux : "J'ai toujours été persuadée que rien n'était jamais gagné pour les femmes"*, interview pour *L'Humanité*, 03 février 2014 (URL : <https://www.humanite.fr/annie-ernaux-jai-toujours-ete-persuadee-que-rien-netait-jamais-gagne-pour-les-femmes> ; consulté le 9/11/2020).

Fédération des centres de planning familial, site internet, (URL : <https://www.planningsfps.be/nos-dossiers-thematiques/dossier-violences-sexuelles/le-viol/> ; consulté le 12/11/20).

FONTAINE B., *communication personnelle*, 6 janvier 2021.

INED (Institut national d'études démographiques), *Violences et rapports de genre* (enquête), 2016, (URL : <https://www.ined.fr/fr/publications/editions/document-travail/violences-rapports-genre/> ; consulté le 12/11/20).

JAQUEMARD E., *King Kong Théorie : Despentes adaptée au théâtre par une jeune compagnie féminine*, interview pour *Les Inrockuptibles*, propos recueillis par KOPIEJWSKI F., le 16 janvier 2016, (URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/king-kong-theorie-despentes-adaptee-au-theatre-par-une-jeune-compagnie-feminine-77855-16-01-2016/> ; consulté le 04/04/21).

JEANTICOU R., *Pourquoi il est urgent de (re)lire « King Kong Théorie » de Virginie Despentes*, article paru dans *Télérama*, 04 avril 2018, (URL : [https://www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-est-urgent-de-\(re\)lire-king-kong-theorie,-de-virginie-despentes,n5486772.php](https://www.telerama.fr/idees/pourquoi-il-est-urgent-de-(re)lire-king-kong-theorie,-de-virginie-despentes,n5486772.php) ; consulté le 08/01/21).

MEIZOZ J., *L'exposition médiatique des écrivains*, article dans *Le Courrier*, 16 juin 2016, (URL : <https://lecourrier.ch/2016/06/16/lexposition-mediatique-des-ecrivains/> ; consulté le 08/06/20).

MEIZOZ J., *Posture de l'auteure en sociologue*, Annie Ernaux, Colloque de Fribourg, 2012, p.27 (URL : https://www.academia.edu/36258603/Posture_de_lauteure_en_sociologue_Annie_Ernaux#:~:text=Dans%20les%20entretiens%2C%20l'%C3%A9crivaine,ethno%2D%20logu e%20involontaire%C2%BB2 ; consulté le 16/12/20).

MERMILLIOD A., *L'avortement comme on ne vous l'a jamais raconté*, interview pour *La Presse*, propos recueillis par GALIPEAU S., 13 juin 2019, (URL : <https://www.lapresse.ca/societe/famille/2019-06-13/l-avortement-comme-on-ne-vous-l-a-jamais-raconte> ; consulté le 08/01/21).

NOLLEAU E., *L'auteur(e) des chiennes savantes lorgne à présent vers les chiennes de garde. Le manifeste pour un nouveau féminisme de Virginie Despentes ferait plutôt penser à du pipi de chat(te)*, in *Le Matricule des Anges*, n°79, janvier 2007 (URL : https://lmda.net/2007-01-mat07930-chronique_mediatocs?debut_articles=%405457 ; consulté le 10/01/21).

PAPAZOGLU J., *Dépénalisation de l'avortement : trente ans après sa dépénalisation partielle, l'avortement reste un sujet tabou*, interview pour la RTBF, propos recueillis par *Belga*, 23 mars 2020 (URL : https://www.rtb.be/info/societe/detail_depenalisation-de-l-avortement-trente-ans-apres-sa-depenalisation-partielle-l-avortement-reste-un-sujet-tabou?id=10464822 ; consulté le 08/01/21).

SAEY E., *Dépénalisation de l'avortement : trente ans après sa dépénalisation partielle, l'avortement reste un sujet tabou*, interview pour la RTBF, propos recueillis par *Belga*, 23 mars 2020 (URL : https://www.rtb.be/info/societe/detail_depenalisation-de-l-avortement-trente-ans-apres-sa-depenalisation-partielle-l-avortement-reste-un-sujet-tabou?id=10464822 ; consulté le 08/01/21).

SHANGOLS, *King Kong Théorie de Virginie Despentes*, article de blog, 9 octobre 2006 (URL : <http://shangols.canalblog.com/archives/2006/10/09/2865029.html> ; consulté le 10/01/21).

SPINGORA V., *Vanessa Springora et le pouvoir des livres sur le monde* interview pour *Le Devoir*, propos recueillis par COUTURE P., 7 février 2020 (URL : <https://www.ledevoir.com/lire/572373/vanessa-springora-et-le-pouvoir-des-livres-sur-le-monde> ; consulté le 04/01/21).

SPRINGORA V., *2020 vu par Vanessa Springora : « Comment en est-on arrivé là ? »* article pour *Les Inrockuptibles*, 9 décembre 2020 (URL : <https://www.lesinrocks.com/livres/2020-vue-par-vanessa-springora-du-consentement-au-confinement-une-annee-folle-191767-09-12-2020/> ; consulté le 03/01/21).

SPRINGORA V., *Vanessa Springora : "J'ai été la proie de Gabriel Matzneff"*, interview pour *Le Nouvel Obs*, propos recueillis par PHILIPPE E., 26 décembre 2019 (URL : <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20191226.OBS22782/vanessa-springora-j-ai-ete-la-proie-de-gabriel-matzneff-j-avais-14-ans.html> ; consulté le 03/01/21).

TUAILLON V., *Les couilles sur la table* (podcast disponible sur YouTube.
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CGh9E8-yL1c> ; consulté le 25/06/20).

VEIL S., discours prononcé à l'Assemblée Nationale le 26 novembre 1974,
(URL : <https://www.nouvelobs.com/politique/20170630.OBS1430/verbatim-l-integralite-du-discours-de-simone-veil-du-26-novembre-1974-sur-l-ivg.html> ; consulté le 24/02/21).

Si l'engagement littéraire existe encore au XXI^e siècle, sa conception a bien évolué depuis l'époque de Sartre. Depuis les critiques adressées à la conception sartrienne de la littérature engagée, tout·e auteur·rice se doit de s'interroger sur son énonciation et sur l'impact de son œuvre dans et hors du champ littéraire. Dans ce mémoire, nous étudions l'engagement de trois écrivaines qui ont vécu des violences liées au fait qu'elles soient des femmes : un avortement clandestin, un viol et un abus sexuel. À travers l'analyse esthétique des récits de ces autrices, à savoir *L'Événement* (Annie Ernaux - 2000), *King Kong Théorie* (Virginie Despentes - 2006) et *Le Consentement* (Vanessa Springora - 2020), ce mémoire s'attache à comprendre l'importance du langage littéraire dans le cadre de récits autobiographiques et engagés. Par ailleurs, les thématiques abordées par les écrivaines sont taboues et subissent une censure que le langage littéraire cherche à contourner. Afin de mener à bien notre analyse, nous utilisons, notamment, le concept théorique d'agentivité. Ce dernier suppose que tout sujet est aliéné par les discours oppressifs et que, pour redevenir agent, acteur de sa propre existence, il faut que le sujet se réapproprie ces discours. Cette démarche passe par un emploi particulier du langage littéraire. Ainsi, nous montrons dans ce mémoire que les trois autrices étudiées dépassent le simple engagement, le seul militantisme, et proposent des textes qui, en plus d'être engagés, brisent le voile de silences et de tabous entourant les thématiques liées aux violences faites aux femmes.