Glissement générique et ambivalence dans *Le consentement* (2020) de Vanessa Springora

Dominique Carlini Versini
Durham University

Cet article se penchera sur la question de l'ambivalence dans *Le consentement* (2020) de Vanessa Springora. L'ambivalence sera envisagée selon le prisme du genre littéraire et, en particulier, de l'incursion dans le conte de fées. En effet, bien qu'il s'agisse d'un récit de vie qui prend la forme d'un témoignage réaliste, l'emprunt au conte ponctue le texte et est signalé dès son ouverture. L'étude démontrera dans un premier temps en quoi le genre du conte est pertinent pour penser l'ambivalence. Puis, l'article considérera l'emprunt au genre à travers deux axes d'analyse principaux : la figure de la mère et l'exploration de la relation entre la narratrice et « l'ogre ». L'analyse de cette relation permettra de considérer l'ambivalence du rôle de l'écriture perçue comme partie intégrante de la prédation que subit la narratrice. L'autre interrogation centrale du récit sera ainsi explorée : celle du rôle de la littérature. Cette analyse démontrera que le récit adopte une position ambivalente face à la littérature, entre attirance/admiration et méfiance, lieu de réalisation et de trahison. Elle soulignera que le projet littéraire de Springora va au-delà du simple témoignage et s'inscrit dans une longue lignée littéraire qui va du conte de fées à la littérature d'inceste contemporaine. En guise de conclusion, l'article proposera une réflexion sur l'ambivalence de la libération de la parole autour des violences sexuelles à la lumière de la réception du *Consentement*.

Mots-clefs : Vanessa Springora, consentement, genre, conte de fées, violence sexuelle, libération de la parole

This article will examine the question of ambivalence in Vanessa Springora's *Le consentement* (2020). Ambivalence will be considered through the prism of literary genre and, in particular, the incursion into the fairy tale. Indeed, although this is a realistic autobiographical account that takes the form of testimony, references to fairy tales punctuate the text from the beginning. This study will first show how the fairy-tale genre is relevant when thinking about ambivalence. It will then consider the use of the genre tropes through two main axes of analysis: the figure of the mother and the exploration of the relationship between the narrator and the 'ogre'. The analysis of the relationship will enable us to consider the ambivalent role of writing, and more broadly of literature, seen as an integral part of the predation to which the narrator is subjected. The article will show that the narrative adopts an ambivalent attitude towards literature, which can be perceived as a source of attraction/admiration and mistrust, a place of fulfilment and betrayal. It will demonstrate that Springora's literary project goes beyond mere testimony and is part of a long literary lineage that

https://doi.org/10.3828/franc.2024.8
Open Library of Humanities
https://www.openlibhums.org
Published open access under a CC BY-ND licence through the support of the Open Library of Humanities.
https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/

extends from fairy tales to contemporary incest literature. In conclusion, the article will reflect on the ambivalence of speaking out about sexual violence in light of the reception of *Le consentement*.

Keywords: Vanessa Springora, consent, genre, fairy tale, sexual violence, speaking out

Dans son récit autobiographique, *Le consentement*, publié par Grasset en 2020, Vanessa Springora décrit la relation sexuelle et intime qu'elle a entretenue avec Gabriel Matzneff, âgé de 50 ans, alors qu'elle en avait 14.[1] Cette relation a eu lieu dans les années 1980, à une époque où le monde artistique français était encore très influencé par la rhétorique de la libération sexuelle inspirée par Mai 68 et la décennie qui a suivi.[2] Le texte est divisé en six chapitres, entouré d'un prologue et d'un post-scriptum, dans lesquels Springora évoque son enfance, en se référant notamment à son père colérique et absent, et à la vie de bohème qu'elle partageait avec sa mère, avant sa rencontre avec Matzneff. Publié dans le contexte de la libération de la parole des femmes victimes de violences sexuelles à la suite du mouvement #MeToo, le récit rend compte avec lucidité de la stratégie calculée de Matzneff pour l'approcher et le qualifie de prédateur, à l'aide de termes tels que « la proie » ou « l'emprise » dans les titres des sections.

L'ambivalence, qui est au cœur de ce numéro spécial, est une notion clé pour lire le texte à plusieurs niveaux. La narratrice utilise ce terme pour décrire son état d'esprit à l'âge adulte, alors qu'elle est toujours confrontée à son traumatisme : « Et quand, plus tard, des thérapeutes en tout genre s'échineront à m'expliquer que j'ai été victime d'un prédateur sexuel, là aussi, il me semblera que ce n'est pas non plus la « voie du milieu ». Que ce n'est pas tout à fait juste. Je n'en ai pas encore fini avec l'ambivalence ».[3] Dans le récit, la narratrice décrit la relation qu'elle entretient avec Matzneff comme étant *à la fois* consentie et l'expérience d'un traumatisme profond. Elle décrit le début de leur relation en termes d'amour mutuel : « G. me déclare son amour sous toutes les formes, me supplie de revenir le voir dès que possible, impossible de vivre sans moi, non, pas une minute supplémentaire ne vaut la peine d'être vécue si ce n'est dans mes bras. Du jour au lendemain, je me suis changée en déesse » ; et quelques pages plus loin : « Je suis amoureuse, me sens aimée, comme jamais auparavant. Et cela suffit à

1 Vanessa Springora, *Le consentement* (Paris : Grasset, 2020).
2 Sur l'impact de Mai 68 sur société française, voir l'ouvrage de Jean-Pierre Le Goff, *Mai 68, l'héritage impossible* (Paris : La Découverte, 1998).
3 Springora, p. 113.

gommer toute aspérité, à suspendre tout jugement sur notre relation ».[4] En outre, la relation étant perçue comme consentie, la narratrice a l'impression d'avoir le plein contrôle sur ses décisions et sur sa vie. Springora explique qu'elle s'est sentie comblée à bien des égards par cet « amour interdit ».[5] En même temps, la narratrice attribue des moments de lucidité à la jeune fille qu'elle était, par exemple dans ce passage où elle compare sa vie à celle de ses camarades de classe :

> La folie me guette lorsque, pendant les rares moments que je passe encore en classe, je me compare à mes camarades qui rentreront sagement écouter leurs disques de Daho ou de Depeche Mode en mangeant un bol de céréales tandis qu'à la même heure je continuerai à satisfaire le désir sexuel d'un monsieur plus âgé que mon père, parce que la peur de l'abandon surpasse chez moi la raison, et que je me suis entêtée à croire que cette anormalité faisait de moi quelqu'un d'intéressant.[6]

L'extrait suggère que même dans l'amour consenti dont la narratrice pensait faire l'expérience, l'ambivalence demeurait et des moments de doute venaient fracturer le récit construit par Matzneff. Les termes employés tels que « la folie », « la peur de l'abandon » qui « surpasse [la raison », l'entêtement « à croire » témoignent de cette fracture et de la connaissance enfouie qu'il ne s'agit pas là d'une relation amoureuse.

De fait, le choix du texte a été motivé par la place centrale qu'occupe l'ambivalence au cœur-même du récit qui interroge la notion de consentement. Cette notion, utilisée en droit, a fait l'objet de nombreuses réflexions, notamment dans la pensée féministe. Dans son livre *Les pièges du consentement*, qu'elle a écrit inspirée par la publication du récit de Springora, Catherine Le Magueresse se demande si les femmes peuvent consentir dans un contexte de domination systémique.[7] Elle note qu'en droit français (au moment de la publication de son livre), le fait de ne pas dire « non » est considéré comme un consentement, rappelant l'adage « qui ne dit mot consent », et soulignant qu'il existe une présomption de consentement, même pour une victime mineure.[8] Dans ce contexte, les dynamiques de pouvoir ne sont pas nécessairement considérées comme un facteur déterminant pour comprendre la violence sexuelle. Manon Garcia a consacré un

4 Springora, pp. 53, 56.
5 Springora, p. 57.
6 Springora, pp. 143–44.
7 Catherine Le Magueresse, *Les pièges de consentement. Pour une redéfinition pénale du consentement sexuel* (Donnemarie-Dontilly : Éditions iXe, 2021).
8 Le Magueresse, pp. 157–60.

ouvrage au sujet des ambivalences du consentement, *La conversation des sexes. Philosophie du consentement*, dans lequel elle détermine les limites de la notion en balayant un nombre de contextes et disciplines, de la philosophie morale, au domaine judiciaire en passant par la psychanalyse.[9] Selon la philosophe, le consentement est une notion ambivalente en raison de plusieurs facteurs sociaux et culturels qui influent sur la manière dont il est compris et pratiqué. Les normes et les attentes sociales entourant la sexualité peuvent créer des ambiguïtés en matière de consentement et influencer sa perception. Qui plus est, la communication entre les partenaires peut parfois être complexe, avec des signaux non verbaux, des sous-entendus et des attentes tacites. Les pressions sociales, notamment celles liées au genre, peuvent influencer la capacité à exprimer un consentement clair. Ainsi, les personnes peuvent se sentir obligées de donner leur consentement en raison d'un nombre de pressions extérieurs, ce qui démontre le rôle insidieux et parfois inconscient des dynamiques de pouvoir dans la sexualité, puisque comme le souligne Garcia lorsqu'elle explore la critique anthropologique du consentement : « cette théorie suppose une symétrie de conscience entre oppresseur et opprimé, alors que l'oppression matérielle et psychique des femmes est telle que cette symétrie n'existe pas ».[10] Garcia démontre de fait comment le consentement peut être compris à la fois comme « un outil incontournable de libération des sexualités opprimées [qui] apparaît alors comme un moyen d'expression de l'autonomie sexuelle », tandis qu'en même temps « la domination masculine façonne profondément nos sexualités, au point que le consentement des femmes peut apparaître comme une coquille vide qui ne sert qu'à légitimer un ordre social et sexuel injuste ».[11]

La réflexion de Garcia met donc en lumière la complexité de la notion de consentement et son aspect social. Dans le récit de Springora, l'ambivalence est également liée au contexte socioculturel de l'époque. Le récit aborde les normes sociales et les attitudes envers les relations intergénérationnelles et la sexualité des mineurs, créant une ambivalence dans la compréhension de ce qui était acceptable ou tolérable à l'époque. Springora remarque ainsi que « "Tout le monde était au courant" est une phrase insupportable […] C'est ça moi que j'ai aussi essayé de décortiquer dans mon livre. *Le consentement* n'était pas uniquement mon consentement, mais aussi celui de la

9 Manon Garcia, *La conversation des sexes. Philosophie du consentement* (Paris : Climats, Flammarion, 2021).

10 Garcia, p. 163. Garcia s'appuie notamment sur les travaux de l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu.

11 Garcia, p. 181.

société à cette histoire ».[12] Douglas Morrey revient sur la question ambigüe du consentement dans son étude du texte. Il observe l'ambivalence dans le positionnement politique du récit, qui en fait sa justesse :

> Awkwardly poised between the sex-positive agency of post-feminist womanhood and the unfortunate victimization and virtue-signalling of the abuse memoir, *Le Consentement* walks a carefully balanced tightrope across feminist discourse that serves to demonstrate the inadequacy of a « culture of consent » to account for the complex interplay of multiple inequalities that continue to organize both the pleasures and the perils of the sexual encounter.[13]

En effet, Springora met en lumière les dérives certaines de la libération sexuelle et les limites de la « culture du consentement » évoquée par Morrey. En même temps, le texte ne se fait jamais pamphlet et cherche plutôt à explorer la complexité de l'expérience du paradoxe d'un abus sexuel ressenti comme consenti.

Cet article interrogera le travail sur la forme du récit pour mettre en mots cette expérience. L'ambivalence sera envisagée selon le prisme du genre littéraire et, en particulier, de l'incursion dans le conte de fées. En effet, bien qu'il s'agisse d'un récit de vie qui prend la forme d'un témoignage réaliste, l'emprunt au conte ponctue le texte et est signalé dès son ouverture. Je démontrerai dans une première section en quoi le genre du conte est pertinent pour penser l'ambivalence. Puis, je me pencherai sur l'emprunt au genre dans le récit à travers deux axes d'analyse principaux : la figure de la mère et l'exploration de la relation entre la narratrice et « l'ogre ». L'étude de cette relation permettra de considérer l'ambivalence du rôle de l'écriture perçue comme partie intégrante de la prédation de Matzneff. J'explorerai ainsi l'autre interrogation centrale du récit : celle du rôle de la littérature. Mon analyse démontrera que le récit adopte une position ambivalente face à la littérature, entre attirance/admiration et méfiance, lieu de réalisation et de trahison. Elle soulignera que le projet littéraire de Springora constitue « une prise de parole par la littérature qui va au-delà du témoignage » et s'inscrit dans une longue lignée littéraire qui va du conte de fées à la littérature d'inceste contemporaine.[14] En guise de conclusion, l'article proposera

12 Marie Barbier et Pauline Verduzier, « Entretien Lola Lafon et Vanessa Springora », *La Déferlante*, 7 (2022), <https://revueladeferlante.fr/ecrire-l-indicible-lola-lafon-vanessa-springora> [consulté le 10 septembre 2024].

13 Douglas Morrey, « Vanessa Springora, Gabriel Matzneff and the Problem of Consent », *Nottingham French Studies*, 61.3 (2022), 240–55 (p. 255).

14 Barbier et al., s.p.

une réflexion sur l'ambivalence de la libération de la parole autour des violences sexuelles à la lumière de la réception du *Consentement*.

Conte de fées et esthétique de l'ambivalence dans le récit

Comme je l'ai noté en introduction, *Le consentement* est un récit autobiographique, ancré dans l'expérience vécue de Vanessa Springora. Pourtant dès l'ouverture du récit, la narratrice fait référence au conte de fées :

> 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 voix enjôleuse ; la Belle au bois dormant se gardera d'approcher 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. Un de mes premiers livres était un recueil de contes des frères Grimm. Je l'ai usé jusqu'à la corde, au point que les coutures s'effilochaient sous l'épaisse couverture cartonnée avant que ses pages finissent par s'effeuiller une à une. Cette perte m'a laissée inconsolable. Si ces merveilleuses histoires me parlaient de légendes éternelles, les livres, eux, n'étaient que des objets mortels, destinés au rebut […] Depuis tant d'années, je tourne en rond dans ma cage, mes rêves sont peuplés de meurtre et de vengeance. 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.[15]

Ce prologue place d'emblée les contes de fées au centre de l'imaginaire de la narratrice enfant mais aussi adulte. En effet, la mention du Petit Chaperon rouge, de Cendrillon et de la Belle au bois dormant inscrit la jeune fille qui lisait leurs histoires dans leur lignée. En même temps, l'extrait implique une forme de culpabilité de la jeune fille dans l'histoire à venir à travers la suggestion qu'elle n'a pas suivi « à la lettre » les « avertissements » qui parsèment ces récits. Qui plus est, la deuxième partie de la citation qui fait référence à l'âge adulte de la narratrice habité de rêves « peuplés de meurtre et de vengeance » et du désir d'enfermer le « chasseur » convoque explicitement l'imaginaire des contes. Ainsi, si le récit est bien ancré dans le réel, on peut néanmoins parler d'incursion du conte de fées dans le texte.

15 Springora, pp. 9–11.

Cette incursion, ou glissement générique opéré dans le récit, participe d'une esthétique de l'ambivalence.

Les contes de fées appartiennent bien sûr au domaine du merveilleux et à celui de l'enfance, mais leur prominence au fil des âges et les cultures suggère une portée plus large. Dans son ouvrage *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women's Writing*, Susan Sellers revient sur la longue théorisation du genre. Elle observe qu'au-delà du recours à une caractérisation simpliste et à des représentations stéréotypées ou archétypales qui permettent de mettre en scène les étapes et épreuves clés de l'existence, un grand nombre de critiques ont noté la dimension subversive des contes. Sellers évoque par exemple Frederic Jameson qui y voit « the irrepressible voice and expression of the underclasses of the great systems of domination ».[16] De fait, Sellers analyse le potentiel de réappropriation féministe du genre et elle note dans cette perspective que, traditionnellement, les conteuses étaient des femmes.[17] Elle étudie la persistance des contes de fées à la période contemporaine à l'aune de leur portée féministe. Selon la critique, la réécriture permet d'y tisser « new images and situations but also involves the task of excavation, sifting through the layerings of adverse patriarchal renderings from which women were excluded, marginalised or depicted negatively to salvage and reinterpret as well as discard ».[18] Dans le récit qui nous occupe, le glissement générique vers le conte peut être compris comme geste d'appropriation créative de l'histoire intime et collective.

Dans la tradition du conte de fées, ainsi que dans nombre des réécritures récentes du genre, la mère tient un rôle central. Qu'il s'agisse de la mère bien aimée, souvent absente et, bien entendu, de la marâtre, son double notoire. Selon Marina Warner, dont le travail est évoqué par Sellers, cette dichotomie prend racine dans une réalité historique :

> Warner shows how absent mothers were a frequent feature of family life at a time when death in childbirth was the most common cause of female mortality. Surviving orphans were often raised by their mother's successor, and Warner suggests that the inclusion of the harmful stepmother may have

16 Susan Sellers, *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women's Writing* (Basingstoke : Palgrave, 2001), p. 10.

17 Voir notamment Rosemary Jackson, *Fantasy : The Literature of Subversion* (Londres : Methuen, 1981) et Marina Warner, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (London : Vintage, 1995), citées par Sellers. Récemment, Jennifer Tamas a rédigé un court essai destiné à jeune lectorat visant à réhabiliter le genre et à en démontrer la portée féministe, *Faut-il en finir avec les contes de fées ?* (Paris : La Martinière, 2024).

18 Sellers, p. 22.

> started as a warning: as she points out, history is full of examples of heirs and heiresses murdered by a new spouse, ambitious for their own offspring.[19]

En plus de cet ancrage historique, les personnages maternels sont le véhicule de codes et valeurs que le conte cherche à transmettre. Dans sa thèse de doctorat qu'elle a consacrée aux figures de mauvaises mères dans les réécritures contemporaines de contes de fées, Apolline Weibel explore cette dualité. Selon elle, dans la tradition du conte de fées, les marâtres jouent un rôle essentiel dans la définition de la féminité :

> [V]illainous mothers paradoxically serve to define ideal femininity – as envisioned by patriarchal literatures and societies – by utterly rejecting its prototypical markers: they embody the dangers of untamed, empowered and potent femininity, but also receive systematic and violent punishment for exhibiting those traits. This way, they implicitly help outline gender roles and acceptable gender performance to child-readers.[20]

Comme le note Weibel, ces caractéristiques en font une figure idéale pour la réécriture féministe.[21] Les représentations de la figure de la mère et de la marâtre ainsi que de la relation mère-fille dans les réécritures contemporaines s'éloignent de la dichotomie stricte que j'ai esquissée et selon Weibel, « through the reclaiming of filial ambivalence, mother/daughter empathy, and marginalised female relationships, contemporary authors distance themselves from binary representations of motherhood to create a subversive fairy-tale countercanon centred on deconstructing the prototypically tragic mother/daughter plot ».[22] Nous verrons comment Springora fait écho à la représentation traditionnelle de la mère dans le conte de fées, tout en la subvertissant, dans la section suivante.

Figure maternelle ambivalente

Si *Le consentement* est incontestablement l'exploration de la relation abusive et toxique que Springora a entretenue avec Matzneff, l'autre relation qui se trouve au cœur du récit est celle entre la narratrice et sa mère. En

19 Sellers, p. 15.
20 Apolline Weibel, « Bad Mothers and Wicked (Step)Monsters : Ambivalence, Violence, and Subversion of the Mother/Daughter Plot in Contemporary Fairy-Tale Retellings » (thèse de doctorat non publié, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2023), p. 38.
21 Weibel, p. 48.
22 Weibel, p. 62.

effet, si la figure maternelle et la relation mère-fille sont des *topoi* des récits contemporains d'autrices, lire le portrait de la mère dans *Le consentement* à la lumière de la tradition du conte nous permettra d'en souligner l'ambivalence ainsi que la volonté de l'autrice de donner une dimension mythique et universelle au récit intime.[23] Au début du récit, la narratrice évoque la relation d'amour qu'elle partage avec sa mère : « [m]on adoration pour elle n'a pas de limite, elle est mon soleil et ma joie », qu'elle oppose à la violence de son père. Une fois que le couple se sépare, la relation entre la mère et la fille se fait tout à fait fusionnelle :[24]

> Débarrassée du tyran domestique, notre vie prend un tour enivrant. Nous vivons désormais sous les combles […] Bon petit soldat, ma mission principale consiste à rapporter les meilleurs bulletins scolaires à ma mère, que je continue d'aimer plus que tout. Le soir, elle joue parfois tout Chopin au piano jusqu'à des heures indues. Le volume des enceintes à fond, il nous arrive de danser jusque tard dans la nuit ; les voisins, furieux, débarquent en vociférant parce que la musique est trop forte, mais nous nous en moquons.[25]

Dans l'extrait, la figure tyrannique du père est contrastée au « nous » formé par la mère et la fille. À travers la danse, la cellule mère-fille forme un véritable corps-à-corps pour reprendre les termes de Luce Irigaray et l'opposition se fait avec le reste du monde, représenté par les voisins qui vocifèrent.[26] La relation va être interrompu abruptement par l'arrivée de Matzneff dans la vie de la jeune fille. La narratrice raconte que sa mère la « traîne » au dîner fatidique au cours duquel elle va rencontrer Matzneff, suggérant dans la description de cette pénible contrainte le changement qui s'amorce dans la relation mère-fille et la complicité de la mère dans l'abus dont elle sera victime.[27] Les graines de la discorde se manifestent pour la première fois par l'expression de la jalousie ressentie par la jeune fille ce soir-là :

> L'heure du départ arrive. Ce moment que je crains d'avoir rêvé, ce trouble de m'être sentie désirée pour la première fois, va bientôt prendre fin […] Mais au moment où j'enfile mon manteau, j'aperçois ma mère en train de minauder avec le séduisant G., qui semble lui aussi se prêter au jeu avec naturel. Je n'en reviens pas. Bien sûr, comment ai-je pu m'imaginer que

23 À ce sujet voir par exemple Gill Rye, *Narratives of Mothering: Women's Writing in Contemporary France* (Newark : University of Delaware Press, 2009).
24 Springora, p. 14.
25 Springora, pp. 19–20.
26 Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère* (Paris : Les Éditions de la pleine lune, 2005).
27 Springora, p. 39.

> cet homme puisse s'intéresser à moi, une simple adolescente, aussi ingrate qu'un crapaud ?[28]

L'attirance naissante de la jeune fille pour Matzneff est exprimée et se trouve contrariée par la réalisation que sa mère est potentiellement l'objet de son désir. L'emploi du terme « minauder » évoque une certaine perception négative de la performance de la mère devant « le séduisant G. » et le choc ressenti par la narratrice devant la scène est souligné : « Je n'en reviens pas ». Le « crapaud » mentionné pour qualifier l'image que la narratrice a d'elle-même renvoie à l'imaginaire du conte et notamment au *Prince crapaud* (1812) des frères Grimm, dont l'influence sur la narratrice est évoquée dans le prologue. Ici, c'est la jeune fille qui souhaite être embrassée, comme l'indique « le trouble » qu'elle éprouve, pour devenir une femme et non plus « une simple adolescente ». Ce désir la place en compétition directe avec sa mère et reproduit de cette manière un *leitmotiv* du conte de fées dans lequel « the bad mother embodies the dangers and subversive nature of female creativity, independence, and empowerment as defined by the fairy-tale canon. On the other hand, the heroine epitomises desirable feminine traits such as passivity, dutifulness and innocence ».[29]

Une fois que la relation entre Springora et Matzneff a débuté, un conflit s'établit entre la mère et la fille, qui est marqué par la jalousie et introduit la figure de la mère marâtre dans le récit :

> Ma mère a pris la feuille que je lui tends avec une grimace de dégoût mêlée d'incrédulité. Un air effaré où pointe même un brin de jalousie. Après tout, lorsqu'elle avait proposé à l'écrivain de le raccompagner chez lui ce soir-là, et qu'il avait accepté, avec tant de suavité dans la voix, elle a très bien pu s'imaginer qu'il n'était pas insensible à ses charmes. Elle découvre avec une violence inouïe, que je suis devenue prématurément une rivale, et ce sentiment l'aveugle tout d'abord. Puis elle se reprend et me jette à la figure ce mot que jamais je n'aurais cru pouvoir être associé à G. :
> — Tu n'es pas au courant que c'est un pédophile ?
> — Un quoi ? C'est pour ça que tu lui as proposé de le raccompagner en le laissant avec ta fille à l'arrière de ta voiture ?[30]

La rivalité entre les deux personnages est clairement mise en scène dans le passage et se manifeste notamment par l'expression d'une violence croissante exprimée à travers les affects de la colère et du dégoût tout autant que

28 Springora, pp. 41–42.
29 Weibel, p. 44.
30 Springora, pp. 51–52.

par la virulence de l'échange. La complicité de la mère dans l'abus sexuel que va subir la jeune fille esquissée plus haut est à nouveau explorée et renforce l'image de la marâtre dessinée en filigrane. Contrairement à nombre de contes de fées, c'est la mère biologique et non pas la belle-mère qui devient ici marâtre. En effet, dans la tradition du conte, la dichotomie mère/marâtre est délimitée par la biologie :

> Biological mothers may appear in both negative and positive roles, but when they are negative they are typically not referred to as « mother. » […] This systematic splitting inevitably creates an implicit moral hierarchy between biological and foster forms of parenting, a distinction which becomes all the more problematic to uphold in view of contemporary attempts to legitimise alternate forms of mothering in Western societies.[31]

Le glissement générique que j'ai étudié permet donc de mettre en valeur l'ambivalence de la maternité. La mère de la narratrice est à la fois « [le] soleil et [la] joie » de la narratrice et la complice de son bourreau ; elle est la mère aimante et attentive ainsi que l'adulte inconsciente qui l'abandonne aux mains d'un prédateur. L'analyse de Weibel place le parent d'accueil du côté du mal dans la tradition du conte. De fait, dans *Le consentement*, Matzneff apparaît comme substitut parental, double du père, mais également de la mère. En effet, après le choc initial passé, la mère accepte et encourage même, dans une certaine mesure, la relation par sa tolérance :

> Parfois, elle l'invite à dîner dans notre petit appartement sous les combles. À table, tous les trois, autour d'un gigot-haricots verts, on dirait presque une gentille petite famille, papa-maman enfin réunis, avec moi, au milieu, radieuse, la sainte trinité, ensemble, à nouveau.[32]

Le recours aux images de la famille idéale qui partage « un gigot-haricots verts », inscrite dans la tradition chrétienne à travers l'allusion à la trinité, met en relief l'horreur de ce qui est décrit. Notons la place de la narratrice « au milieu », offrande entre la mère et Matzneff, qui est peut-être un moyen de souligner ce qui se joue dans ce repas : la mère nourrit « l'ogre » qui viole son enfant, un scénario digne du plus sombre des contes de fées.

31 Weibel, p. 41.
32 Springora, p. 66.

« L'ogre » et la jeune fille : prédation sexuelle et littéraire

Matzneff est décrit comme un « ogre » pour faire référence à la prédation qu'il exerce sur la jeune fille ingénue et friande de contes de fées qu'était la narratrice : « 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 ».[33] Le choix de cette créature mythique que l'on retrouve chez Perrault comme chez Madame d'Aulnoy et dont l'étymologie latine *orcus* fait référence aux enfers, n'est pas anodin.[34] L'ogre est un personnage de conte qui se nourrit de chair humaine. Comme je l'ai noté plus haut, à travers l'abus sexuel et l'emprise dont la narratrice est victime, c'est la consommation de sa personne tout entière qui est suggérée.

Cette notion d'ingestion de la narratrice par Matzneff est également mise en scène grâce à la métaphore filée de la chasse et de la pêche que j'ai évoquée plus haut. Cette métaphore permet de rendre compte du désir de contrôle de Matzneff et du statut de proie de la narratrice : « Dès que j'ai mordu à l'hameçon, G. ne perd pas une minute. Il me guette dans la rue, quadrille mon quartier ».[35] En effet, le texte met en scène de manière particulièrement évocatrice la manipulation en jeu et la véritable stratégie, en plus de la violence sexuelle, par laquelle Matzneff s'efforce de priver Springora de tout pouvoir dans chaque aspect de sa vie. Le récit dépeint la volonté de Matzneff d'exercer un contrôle total sur sa personne, en la coupant de ses ami.es et des membres de sa famille et en interférant avec sa vie scolaire. Ainsi, les rapports de domination s'installent à tous les niveaux de l'existence de la narratrice :

> À l'approche de mes quinze ans, G. s'est mis en tête de contrôler tous les aspects de mon existence. Il est devenu en quelque sorte mon tuteur. Je dois manger moins de chocolat pour éviter l'acné. Faire attention à ma ligne en règle générale. Arrêter de fumer (je fume comme une camionneuse).[36]

Notons que dans l'extrait, la volonté de contrôle de Matzneff s'étend à ce que la narratrice consomme. L'image de l'ingestion apparaît à nouveau ici : Matzneff est l'ogre qui se nourrit de la narratrice alors que sa propre consommation est limitée par lui.

33 Springora, p. 130.
34 « Ogre », Centre national de ressources textuelles et lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/ogre?> [consulté le 10 septembre 2024]. On pense bien sûr au *Petit poucet* et au *Chat botté* (1697) ainsi qu'à *L'oranger et l'abeille* (1784) de Madame d'Aulnoy.
35 Springora, p. 45.
36 Springora, p. 119.

L'ingestion symbolique de sa personne passe aussi par la volonté de la priver de sa voix propre. Dans une scène frappante, Matzneff insiste pour lui dicter une rédaction littéraire qu'elle devait écrire pour son cours de français, contre sa volonté et utilisant « tout un jargon qui [lui] est inconnu et dont [elle] doi[t] lui demander le sens au fur et à mesure ».[37] La narratrice obtient la meilleure note de la classe à la suite de ce subterfuge et sa rédaction est partagée avec le reste de la classe : « 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 ».[38] Cette scène est particulièrement pertinente pour comprendre l'ambivalence de l'écriture et le rôle qu'elle joue en privant Springora de son individualité propre. En effet, Matzneff l'appelle « V. » dans ses journaux et ses livres et c'est ce qu'elle devient, une figure de son invention et de ses fantasmes.[39] La lecture lui est également interdite par Matzneff : elle n'a pas le droit de lire ses livres, puisque leur lecture confirmerait à la narratrice qu'il est un pédophile ou éphébophile en série. Elle transgresse cependant cet interdit et lit notamment le récit de ses relations sexuelles avec des petits garçons lors d'un voyage de tourisme sexuel aux Philippines. La lecture lui apporte une forme de connaissance, par la confirmation de ses craintes et la révélation du déni dont elle a fait l'expérience. Il s'agit d'un moment clé dans la transformation des dynamiques de pouvoir entre eux, qui conduira à la séparation initiée par la narratrice. À travers le renversement qu'opère le texte, le chasseur devient le chassé.

Si elle est dépossédée d'elle-même par l'écriture, c'est aussi par sa propre écriture qu'elle retrouvera le pouvoir. En effet, le livre s'attache à déconstruire la stratégie de Matzneff en utilisant sa propre arme : la littérature, et même, comme le note Elsa Court, « the same literary form that her abuser had mastered, the memoir ».[40] Dans le texte de Springora, Matzneff est réduit à la simple lettre « G. » dans le cadre de sa stratégie de reconquête de pouvoir sur lui. En effet, l'objectif déclaré du livre, comme noté plus haut, est de le piéger :

37 Springora, p. 83.
38 Springora, p. 84.
39 Bien qu'il s'agisse d'une stratégie éditoriale pour garantir l'anonymat, la réduction à une simple initiale détient tout de même une force symbolique.
40 Elsa Court, « On the Limits of Sexual Freedom: Vanessa Springora's "Consent: A Memoir" », *Los Angeles Review of Books*, 17 février 2021, <https://lareviewofbooks.org/article/on-the-limits-of-sexual-freedom-on-vanessa-springora-consent-a-memoir/%3E> [consulté le 7 mars 2024].

> Depuis tant d'années, je tourne en rond dans ma cage, mes rêves sont peuplés de meurtre et de vengeance. 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.[41]

Cette « solution » semble mettre le projet littéraire au même plan que l'acte de violence sexuelle commis par « le chasseur » et le définit comme l'unique moyen de rétablir une forme de justice. L'écriture fait partie intégrante de la prédation de Matzneff mais il s'agit aussi d'un outil de prise de contrôle sur sa propre histoire pour l'autrice. En effet, au même titre que le récit de la relation abusive entre Springora et Matzneff, le sujet du texte est bien la littérature, ou selon Hélène Merlin-Kajman, « l'abus de la littérature ».[42] En cela, l'œuvre de Springora est profondément littéraire, et cherche à répondre à l'éternelle question : quel est le rôle de la littérature ? L'une des formes de l'ambiguïté du récit réside dans la réponse à cette question. La mise en scène du traumatisme à la première personne interroge la valeur thérapeutique de la littérature. C'est une question qui a été posée à plusieurs reprises à Springora à la sortie de l'ouvrage, notamment dans l'entretien déjà cité qu'elle a accordé à *La déferlante* :

> Beaucoup de gens me posent des questions sur les vertus thérapeutiques de l'écriture ou sur son côté « réparateur ». Je n'y crois pas tellement. C'était une nécessité pour moi d'écrire ce texte, mais je ne peux pas dire que ça m'ait guérie. Je pense que c'est l'inverse. Si je n'avais pas déjà été un peu guérie, un peu réparée, je n'aurais pas été capable de l'écrire. En revanche, ce qui m'a portée, c'est de voir que ce texte s'insérait – alors que je n'en avais pas du tout conscience au moment où je l'écrivais – dans un mouvement qui me dépassait complètement, qui est celui de #MeToo, mais aussi dans celui d'une prise de parole par la littérature qui va au-delà du témoignage.[43]

Si le texte, d'après Springora, ne peut réparer, comme le suggère par exemple Alexandre Gefen dans son ouvrage *Réparer le monde*, la citation précédente et l'ouvrage offrent une réflexion sur la littérature à la fois comme lien avec « un mouvement » qui va au-delà de soi et comme moyen de se réinventer

41 Springora, p. 10. Cette affirmation peut être comprise au sens figuré dans le texte, mais aussi au sens propre, car je mentionnerai certaines des conséquences de la publication du livre pour Matzneff dans ma conclusion.

42 Hélène Merlin-Kajman, *La littérature* à l'heure de #MeToo (Paris : Ithaques, 2020), p. 98. Ce point est également cité par Morrey, p. 252. Merlin-Kajman déplore dans son ouvrage que la valeur littéraire du *Consentement* n'ait pas du tout été appréciée par la critique journalistique ou universitaire, qui n'a retenu que sa valeur de témoignage.

43 Barbier, Springora et Verduzier, p. 14.

dans « une prise de parole par la littérature qui va au-delà du témoignage ».[44] Remarquons que Springora range son récit dans la littérature et non dans le témoignage, faisant bien de l'écriture de soi une entreprise littéraire.

Springora s'inscrit ainsi dans une tradition littéraire francophone de l'autofiction/biographie, qui est un genre de prédilection pour les autrices contemporaines. Cette tendance a fait l'objet de nombreuses études et se concentrent notamment sur l'exploration du traumatisme et de la violence sexuelle. Au sujet de l'autofiction, Shirley Jordan note que « autofiction's self-splitting and dissociation are linked to new, affirmative spaces of feminine desire ».[45] Si le texte de Springora ne se livre pas vraiment à la mise en fiction de soi, le récit est bien le lieu de la création d'un nouvel espace d'affirmation pour Springora. Le texte correspond plutôt à la confession analysée par Barbara Havercroft comme l'un des genres dominants dans les écrits des autrices francophones, qui « révèlent des expériences hautement intimes, souvent d'ordre sexuel, créant ainsi des discours confessionnels novateurs où la mise à nu du sujet n'est plus un acte entouré de honte ou une recherche de pardon et de rédemption ».[46] Natalie Edwards observe elle aussi que l'écriture de soi est un moyen pour les autrices de transgresser les normes établies, autour de la question de qui a le droit de dire « je ».[47] Edwards défend la fracture et pluralité comme caractéristiques de la subjectivité dans la théorie et la littérature contemporaines. Elle ajoute : « The reformulization of selfhood as non-unitary, fragmented, and mutable, as opposed to static, coherent, and unitary thus opens the way for women and minorities in general both to express their selfhood and to be interpreted ».[48] L'écriture de soi se définit par un récit désunifié, qui permet de souligner la complexité de l'expérience, et se caractérise donc par l'ambivalence. Cette définition fait écho au projet littéraire de Springora, qui montre non seulement le sujet et l'expérience comme fracturé.es, mais l'écriture elle-même comme une source d'incohérence et de paradoxe. L'ambivalence éprouvée et mise en mots n'est pas incompatible avec un empouvoirement, à travers l'acquisition du

44 Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXIe siècle* (Paris : Éditions Corti, 2017).

45 Shirley Jordan, « *Etat présent*: Autofiction in the Feminine », *French Studies*, 67.1 (2013), 76–84 (p. 78). Sur le sujet, voir aussi: Kathryn Robson, *Writing Wounds: The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life Writing* (Amsterdam : Rodopi, 2004).

46 Barbara Havercroft, « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXIe siècle », dans *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001–2010)* dirigé par Bruno Blanckeman et Havercroft (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013), pp. 159–72 (p. 159).

47 Natalie Edwards, *Shifting Subjects: Plural Subjectivity in Contemporary Francophone Women's Autobiography* (Newark : University of Delaware Press, 2011), p. 12.

48 Edwards, p. 14.

statut d'autrice de son propre récit, d'héroïne de son propre conte, qui lui permet de rejeter le récit dans lequel l'avait emprisonné Matzneff, lui aussi maintenant privé de son propre nom.

Comme l'observe Springora plus haut, l'empouvoirement prend également racine dans le dépassement de soi et l'auto-inscription dans un récit collectif. Le texte est en effet certainement redevable à #MeToo. Court note dans son analyse du récit que: « Through Springora's story, two eras in French history are placed in dialogue, the post-1968 years and the #MeToo era ».[49] Springora a elle-même commenté son désir de « bring a small stone to the edifice currently being constructed around issues of domination and consent, always linked to the notion of power ».[50] L'inscription du récit dans un cadre plus large et le lien créé avec d'autres femmes et hommes qui cherchent à mettre en mots leur expérience est donc un moyen de surmonter l'abus et la menace que l'écriture a pu représenter pour Springora. Comme le souligne mon étude du glissement générique dans le texte, il s'agit aussi d'inscrire son récit dans une histoire littéraire plus large à travers un nombre de références intertextuelles. L'univers du conte permet également le retour vers l'enfance. Il est un moyen de revisiter le traumatisme et de lui donner une dimension mythique et universelle. Si, comme je l'ai noté plus haut, à la suite de nombreux commentateurs et commentatrices du texte, il s'agit d'un récit sur la violence sexuelle et l'emprise, il traite tout autant du pouvoir de l'écriture. Son pouvoir à détruire ainsi qu'à reconstruire et à créer du lien.

49 Court, s.p. Comme l'a également noté Morrey, le féminisme du texte n'est cependant pas militant. Springora n'appelle pas explicitement à une réforme de la loi. Morrey fait notamment référence à un passage, qui peut paraître surprenant dans un récit sur les abus sexuels et les traumatismes, dans lequel Springora affirme que « L'amour n'a pas d'âge » (p. 130), et que si Matzneff n'avait aimé qu'elle et n'avait pas éprouvé de compulsion pour le corps des adolescentes, il n'y aurait pas eu de crime. Springora suggère ici qu'une relation amoureuse peut exister entre une fille et un homme beaucoup plus âgé, comme si les rapports de pouvoir pouvaient être suspendus dans le cas d'une relation exclusive. On peut ajouter que bien qu'elle décrive à plusieurs reprises la violence masculine, ainsi que le soutien des hommes à cette violence (par exemple lorsqu'elle se tourne vers l'ami de Matzneff pour obtenir des conseils après avoir réalisé qu'il la trompe avec une autre adolescente …), l'une des raisons qu'elle donne pour expliquer la complaisance de sa mère à l'égard de cette relation est qu'elle n'a pas eu d'homme fiable dans sa vie. Nous retrouvons donc l'ambivalence qui caractérise le récit à bien des égards et qui n'est jamais totalement résolue.

50 Angélique Chrisafis, « French Publishing Boss Claims She Was Groomed at Age 14 by Acclaimed Author », *Guardian*, 20 décembre 2019, <https://www.theguardian.com/world/2019/dec/27/french-publishing-boss-claims-she-was-groomed-at-age-14-by-acclaimed-author> [consulté le 7 mars 2024].

Conclusion : réception du *Consentement* et ambivalence de la libération de la parole autour des violences sexuelles

Cette étude a démontré que l'ambivalence est une notion clé pour lire le texte de Springora. Cette notion permet de comprendre les dynamiques de pouvoir qui y sont décrites et d'explorer la richesse littéraire du texte, grâce à l'analyse du brouillage générique déployé dans l'œuvre. Le récit révèle la complexité de l'emprise : relation consentie, désirée par la victime et abus orchestré par le prédateur tout à la fois. À travers la mise en mots de son vécu, Springora questionne la validité de la notion de consentement dans le cadre des rapports sexuels, nécessairement déterminés par les dynamiques du pouvoir. Le texte explore également le rôle, à la fois destructeur et affirmateur, que la littérature peut jouer dans la construction de soi. La mise en mots des violences sexuelles et la libération de la parole est au cœur du texte et de l'actualité, mais il s'agit d'une question qui hante la littérature depuis son origine.

Comme je l'ai démontré, *Le consentement* s'inscrit dans une longue lignée de mythes. L'un d'entre eux que je souhaite évoquer brièvement en guise de conclusion est celui de Philomèle, sœur de Progné, est raconté dans *Les métamorphoses* d'Ovide. Térée, marié à Progné, viole Philomèle, lui coupe la langue et l'emprisonne pour qu'elle ne puisse pas raconter son crime. C'est grâce à l'écriture brodée de son récit sur la toile que Philomèle parvient à révéler ce qu'elle a subi :

> Sa bouche muette ne peut révéler sa funeste aventure. Mais enfin sa douleur profonde la rend industrieuse, et le génie naît de l'adversité. L'aiguille mêle sur la toile des fils de pourpre à des fils blancs ; et bientôt par un art nouveau ce tissu retrace le crime de Térée et le malheur de sa victime.[51]

Dans le récit antique, les deux sœurs se livrent ensuite à une vengeance des plus cruelles pour punir Térée du crime qu'il a commis. Aucun des personnages n'en sort indemne, et bien que vengées, les deux sœurs sombrent dans la folie et sont métamorphosées en oiseaux, leurs vies humaines n'étant plus vivables. Cette représentation antique de la libération de la parole en souligne – de manière extrêmement vivace – l'ambivalence.

Dans le contexte contemporain qui nous occupe et, en particulier, dans le cas de la publication du *Consentement*, le récit de Springora a reçu un accueil favorable et attentif en France et au-delà. Qui plus est, une condamnation

51 Ovide, *Les métamorphoses*, livre 6, trad. par Gisèle Dronne (E-Bookarama, Édition Kindle, 2023), s.p.

unanime de Matzneff a eu lieu dans les médias français et internationaux.[52] Comme le note Court : « Three weeks after the publication of Le Consentement, a group of 30 representatives in the Assemblée nationale introduced a proposal for the age of consent be set at 15, citing Springora's book »[53] La libération de la parole a donc conduit à un changement concret et Springora a apporté[54] une importante pierre à l'édifice construit autour des questions de domination et de consentement, comme elle le souhaitait. Pourtant, de nombreuses femmes qui ont pris la parole ont subi un véritable retour de bâton et comme l'a démontré Francesca Gee, une autre victime de Matzneff,[55] la possibilité du récit n'est pas disponible à toutes et à tous. En France, la libération de la parole continue. Après la déferlante de #MeTooInceste, qui a suivi la publication de La Familia grande, de Camille Kouchner, Judith Godrèche[56] a récemment révélé qu'elle avait été victime de réalisateurs adultes lorsqu'elle était adolescente, secouant – à nouveau – le monde du cinéma. Cette libération de la parole se trouve donc encore frappée d'ambivalence, car aussi nécessaire et inspirante soit-elle, elle semble cyclique et infinie, comme l'évoquent les paroles de Godrèche dans son discours aux Césars 2024, qui demeurent sans réponse: « Depuis quelque temps, je parle, je parle, mais je ne vous entends pas. Ou à peine. Où êtes-vous ? »[57]

52 Matzneff a perdu la bourse qu'il percevait encore du Centre National du Livre, un organisme gouvernemental, et a été mis au ban des cercles littéraires. Certaines personnes qui l'ont aidé et protégé ont également été contraintes de démissionner, comme Christophe Girard, qui était chargé de la culture à la mairie de Paris.

53 Court, s.p.

54 Elisabeth Philippe et Vanessa Springora, « J'ai été la proie de Gabriel Matzneff. J'avais 14 ans », *Le Nouvel Obs*, 26 décembre 2019, <https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20191226.OBS22782/vanessa-springora-j-ai-ete-la-proie-de-gabriel-matzneff-j-avais-14-ans.html> [consulté le 9 septembre 2024].

55 Voir par exemple : AFP, « Sandra Muller, initiatrice de #balancetonporc, gagne sa bataille devant la cour d'appel », *FranceInfo*, 31 mars 2021, <https://www.francetvinfo.fr/societe/harcelement-sexuel/sandra-muller-initiatrice-de-balancetonporc-gagne-sa-bataille-devant-la-cour-d-appel_4354583.html> [consulté le 7 mars 2024] ; Dominique Perrin, « Affaire Matzneff : Francesca Gee choisit l'autoédition pour accuser l'écrivain », *Le Monde*, 28 septembre 2021, <https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2021/09/28/affaire-matzneff-francesca-gee-choisit-l-arme-de-l-autoedition-pour-accuser-l-ecrivain_6096340_4500055.html> [consulté le 7 mars 2024].

56 Camille Kouchner, *La familia grande* (Paris : Seuil, 2021). Christine Angot a été l'une des premières à mettre en mots cette douloureuse expérience dans *L'inceste* (Paris : Éditions Stock, 1998). Voir aussi le bel ouvrage de Neige Sinno, *Triste tigre* (Paris : P.O.L, 2023).

57 AFP, « César 2024 : une cérémonie marquée par le discours de Judith Godrèche et le sacre de Justine Triet », *FranceInfo*, 24 février 2024, <https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/cesar/cesar-2024-une-ceremonie-marquee-par-le-discours-de-judith-godreche-et-le-sacre-de-justine-triet_6386050.html> [consulté le 7 mars 2024].