

**La construction du personnage subversif : norme et marginalité dans *Baise-moi* et
Apocalypse bébé de Virginie Despentes**

Catherine Skidds

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Catherine Skidds, Ottawa, Canada, 2013

Résumé

Virginie Despentes est une auteure française reconnue pour ses romans marginaux, caractérisés par leur représentation d'une réalité sociale peu conventionnelle. De manière à mieux comprendre son discours, nous étudierons la construction des personnages féminins aux comportements subversifs dans ses romans *Baise-moi* et *Apocalypse bébé*. Pour ce faire, nous aurons recours à l'essai théorique de Vincent Jouve intitulé *L'effet-personnage dans le roman*, dans lequel il définit divers régimes de lecture auxquels sont associés des effets de lecture suscités par les personnages. Nous procéderons dans un premier temps à une analyse comparative des aspects psychologiques, physiques et comportementaux des protagonistes des deux romans, en relation avec certains modèles conventionnels, afin d'identifier les diverses caractéristiques établissant leur statut de femmes marginales. Nous analyserons par la suite chacun des romans de façon à mettre en relief les différents mécanismes textuels concourant à la production de l'effet-personnage chez le lecteur. Nous étudierons plus particulièrement les répercussions du caractère non-conformiste des personnages de Despentes sur la création de cet effet-personnage.

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma gratitude à mon directeur M. Michel Fournier, qui m'a accompagnée et conseillée avec une patience infinie tout au long de ce projet. Son tact, sa grande disponibilité et ses encouragements soutenus m'ont permis de mener à terme un projet pour lequel je me suis souvent crue inadéquate.

Je veux également souligner le support inconditionnel de ma famille; Maman, Papa, Philippe, merci de m'avoir épaulée au cours de ces deux années, Lucie et Marcel, merci de m'avoir guidée dans les dédales de la vie universitaire.

Marie, mon homologue du losange, merci de m'avoir écoutée, réconfortée et encouragée toutes ces fois où j'ai frappé un mur. Ann et Ruth, nos journées d'étude remplies de fous rires, même tard le dimanche soir, ont rendu mon travail de rédaction autrement plus agréable. Christian, Sarah, Ysabelle, bonne chance et encore merci d'avoir rendu ces deux années à Ottawa aussi spéciales. Merci également à tous les autres, je n'aurais pas pu y arriver sans votre confiance en moi.

INTRODUCTION

Le mouvement féministe a connu de nombreuses métamorphoses depuis ses débuts, tâchant de s'adapter aux différents besoins et aux diverses préoccupations de la société. C'est pourquoi les causes endossées par ses représentantes tendent de plus en plus à se diversifier, bien que la mission première du féminisme demeure la même, c'est-à-dire atteindre l'égalité des sexes grâce à l'acquisition de droits par les femmes. Les discours féministes s'ouvrent à la multiplicité afin d'intégrer dans leur mouvance les groupes minoritaires qui avaient malencontreusement été laissés de côté.

Cette prise de conscience ayant mené à un souci accru de l'inclusion de toutes les différentes expressions de la féminité¹, plusieurs auteures ont cherché à donner à ces exclues une place dans la culture, à la fois dans les œuvres de fiction et dans les ouvrages théoriques. Judith Butler, dont l'essai intitulé *Trouble dans le genre*² demeure à ce jour une œuvre de référence en ce qui concerne les théories des identités sexuées, est une philosophe et théoricienne féministe qui s'est penchée sur cette question. Dans cet essai, elle relève le paradoxe suivant dans la démarche de certains groupes féministes : en voulant définir une « femme-sujet », c'est-à-dire établir une représentation universelle de la femme et de ses revendications, le féminisme est plutôt parvenu à exclure certains types de femmes de sa représentation qui se voulait pourtant unificatrice. Parallèlement à ces observations sur la création d'une étiquette de genre qui se veut « universalisante », Butler approfondit sa réflexion sur le principe de construction de l'identité, suggérant que les catégories sociales

¹ À savoir les femmes homosexuelles, transsexuelles, « de couleur », handicapées, etc.

² Judith Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 2006 [1999].

« femme » et « homme » sont de fausses coquilles fabriquées de toutes pièces dont la signification « originale » varie d'ailleurs d'une culture à l'autre. Les personnes rejetant la binarité de l'identité sexuelle permettent de remettre en question ces catégories artificielles.

Ce nouveau mode de définition de l'identité s'observe également dans la littérature de langue française, où plusieurs écrivaines font éclater, chacune à leur façon, les frontières déjà mises en place. La parole est donnée à ces femmes d'un nouveau genre, et celles-ci bénéficient d'un nouvel espace où s'exprimer, avec un public pour les lire. Certaines auteures verseront à la fois dans la théorie et la fiction, pensons entre autres à Nicole Brossard et à Monique Wittig, qui publient des deux côtés de l'océan Atlantique des œuvres donnant une voix aux lesbiennes, dont la présence en littérature s'était jusque-là faite très discrète. Les œuvres de fiction de ces deux auteures jouent également avec les règles et conventions régissant l'écriture, et s'accompagnent de publications plus théoriques où elles développent une réflexion féministe en ce qui a trait à la place des femmes dans la littérature et en société. Virginie Despentes s'inscrit également dans une telle mouvance, publiant en 2004 un essai autobiographique intitulé *King Kong Théorie*³, qui étudie précisément quelques figures féminines marginalisées. Cet essai établit certains principes de base de l'idéologie que Despentes adopte en ce qui concerne les rouages de la société et confirme son intérêt pour une classe différente de femmes, c'est-à-dire celles qui ne s'inscrivent pas dans cet idéal de femmes que l'on trouve habituellement dans la littérature, désignée par l'auteur comme « le marché de la bonne meuf⁴ ».

Grâce à ses écrits tant fictionnels que théoriques, Despentes s'est rapidement imposée comme porte-parole des femmes dont la voix peine encore à se faire entendre. Elle écrit,

³ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2006.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

pour reprendre ses paroles, « de chez les moches, pour les moches⁵ », créant des personnages dans lesquels elles peuvent se reconnaître. Despentès leur garantit par le fait même une place dans la littérature, autrement majoritairement composée de femmes dont la perfection intimide parce qu'elle semble impossible à atteindre. C'est dans cette optique que nous nous intéresserons plus particulièrement aux protagonistes féminins de deux romans marquants de la carrière de Virginie Despentès, *Baise-moi* et *Apocalypse bébé*, afin de montrer de quelle façon la marginalité de ces femmes exclues par la société est traduite au sein des récits. Pour ce faire, nous procéderons dans un premier temps à une étude comparative des duos de personnages principaux de chacun des romans, une démarche qui permettra de répertorier les différents aspects par lesquels leur marginalité se manifeste de la façon la plus explicite. Notre analyse prendra ensuite la forme d'une étude approfondie des personnages principaux féminins dans chacun des romans, que nous réaliserons en nous référant à la théorie de l'« effet-personnage » développée par Vincent Jouve. Cette analyse nous permettra, pour chaque roman, non seulement de révéler les procédés littéraires employés par l'auteure lors de la construction de ses personnages, mais également d'étudier leur impact sur la relation entre le lecteur et les êtres fictionnels que celui-ci découvre. C'est donc à partir de l'analyse de ces deux romans que nous parviendrons à montrer dans quelle mesure la construction des personnages marginaux chez Virginie Despentès remet en question la conception habituelle de l'identité féminine.

Les deux œuvres romanesques retenues pour notre étude sont *Baise-moi*⁶, premier roman de Virginie Despentès, et *Apocalypse bébé*⁷, sa plus récente publication. *Baise-moi*

⁵ Virginie Despentès, *ibid.*, p. 9.

⁶ Virginie Despentès, *Baise-moi*, Paris, Éditions J'ai lu, coll. « Nouvelle génération », 1999 [1993]. Désormais les références à ce roman seront indiquées par le sigle *BM*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

raconte l'histoire de deux jeunes femmes, Nadine et Manu, issues de milieux défavorisés et dont les chemins se croisent après qu'elles ont commis un meurtre chacune de leur côté. Elles prennent la fuite ensemble, tuant et volant impunément certains individus rencontrés en route. Leur but est de parvenir à survivre aussi longtemps que possible afin d'accomplir leur mission : satisfaire les dernières volontés d'un ami de Nadine, mort assassiné. Dans *Apocalypse bébé*, d'ailleurs couronné du prix Renaudot en 2010, Despentes adopte un point de vue qui semble de prime abord plutôt situé du côté des forces de l'ordre, alors que ses deux personnages féminins travaillent pour une agence de détectives afin de retrouver une jeune adolescente rebelle en fuite. Cette impression est toutefois contrecarrée à la fois par l'adhésion des deux protagonistes à des codes culturels non représentatifs de la norme et par leur recours à des méthodes frôlant l'illégalité.

Chacun de ces romans fait entrer le lecteur en contact avec des femmes ayant été exclues par la société, qui non seulement se refusent à toute tentative de normalisation, mais adoptent même ce rejet en s'inscrivant autant que possible dans des lignes de conduite qui vont à l'encontre des codes de vie en société. Ce rejet des conventions se manifeste également dans les deux romans à l'étude par un détournement des caractéristiques masculines/féminines, alors que les duos d'héroïnes mis en scène par Despentes s'approprient des gestes habituellement associés à la gent masculine. Ce code de conduite n'est pas sans rappeler la théorie développée par Butler, puisque les personnages féminins despentiens vivent selon leur propre conception de ce qu'être femme signifie, au détriment de ce que la société bien pensante admet comme définition. Les deux romans retenus traitent toutefois l'anticonformisme des personnages de façon différente. En effet, alors que dans

⁷ Virginie Despentes, *Apocalypse bébé*, Paris Grasset, 2010. Désormais les références à ce roman seront indiquées par le sigle *AB*, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

Baise-moi la subversion s'exprime principalement par le recours à la violence, la pornographie et la culture punk, celle-ci est beaucoup plus subtile dans le dernier roman, *Apocalypse bébé*, et se manifeste dans la représentation d'une minorité : les femmes homosexuelles, dont le personnage de La Hyène est le principal vecteur.

Notre choix de retenir la première et de la dernière œuvre – à ce jour – de Virginie Despentes s'explique par le parallèle très fort qui existe entre elles. Les textes retenus prennent tous deux la forme d'un roman policier dans lequel sont exposés les déboires d'un duo de femmes singulières, qui renversent chacune à leur façon les représentations de ce qui est généralement considéré comme « la norme ». Toutefois, si les deux romans recourent sensiblement les mêmes enjeux et les mêmes thèmes particulièrement chers à l'auteure, une transformation s'observe dans le traitement du propos; alors que les scènes de violence et de sexualité s'adoucissent, le rapport à l'homosexualité chez les deux protagonistes, lui, s'affirme.

Notre réflexion prendra la forme d'une étude des personnages selon la théorie développée par Vincent Jouve, qui prend ses sources dans la théorie de la lecture et de la réception. Nous serons donc amenés à effectuer une analyse des mécanismes du texte permettant l'actualisation de divers « effets-personnages » que l'auteure parvient à susciter chez le lecteur, et ce, malgré la marginalité parfois déroutante des personnages principaux de ses romans.

La méthode d'analyse proposée par Vincent Jouve dans son essai théorique intitulé *L'effet-personnage*⁸, bien que fortement influencée par les théories structuralistes l'ayant précédée, s'enrichit d'un nouvel aspect que ses prédécesseurs avaient laissé de côté : le

⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992.

lecteur. En effet, les théories du personnage déjà développées avaient comme source première la pensée formaliste russe, qui ne considérait le personnage que comme un élément, une fonction, du texte. Cette conception du personnage a donc donné lieu d'abord à des théories structuralistes (Greimas, Barthes, Todorov), qui n'étudiaient les êtres fictionnels que selon leur rôle et leur fonction au sein du roman, puis à une théorie fortement influencée par la linguistique où le personnage était considéré comme un ensemble de signifiants textuels (Hamon). S'inscrivant dans cette lignée de penseurs, mais s'inspirant des nouvelles théories de la lecture et de la réception, Jouve introduit un nouvel élément d'analyse qu'il nomme l'« effet-personnage ». L'étude de ce nouvel aspect du personnage nécessite d'interroger l'interaction entre ce dernier, le lecteur, l'auteur ainsi que le narrateur, dans une moindre mesure. La posture de Jouve dans la discussion entourant cette problématique littéraire s'oppose à celle de ses prédécesseurs (Barthes, Greimas, Hamon) en ce qu'elle n'est pas immanentiste⁹, mais qu'elle considère plutôt que le personnage possède une dimension « psychologique », fruit du travail combiné de création de la part de l'auteur et de réappropriation des signifiés par le lecteur.

Une telle méthode peut soulever des critiques concernant la subjectivité relative de certains éléments d'analyse, c'est pourquoi Jouve propose de s'intéresser au lecteur implicite tel qu'il est construit par le texte grâce à différents indices textuels concrets. Pour ce faire, il s'inspire de la typologie des niveaux de lecture développée par Michel Picard¹⁰ dans son ouvrage intitulé *La lecture comme jeu*¹¹, qui distingue trois niveaux différents d'implication du lecteur : le *liseur*, le *lectant* et le *lu*. De ces trois niveaux, Jouve en retiendra deux, le

⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 81.

¹¹ Michel Picard, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

lectant et le *lu*, qu'il modifiera afin d'obtenir une typologie mieux adaptée au développement de sa théorie. À chaque niveau de lecture est également associé un « effet » résultant de l'interaction entre l'instance lectrice et le personnage. Tous ces modes sont présents en même temps chez le lecteur, mais à divers degrés, et leur sollicitation chez le lecteur fluctue selon le type de scène lue. Comme ces régimes de lecture seront à la base de la réflexion développée dans notre thèse, il importe de mieux en définir les tenants et aboutissants.

Jouve conserve la notion de *lectant* empruntée à la théorie de Picard, qu'il divise toutefois en deux sous-catégories, soit le *lectant jouant* et le *lectant interprétant*. Ce niveau implique une très grande distanciation entre le texte et le lecteur qui provoque une lecture et une préhension critique et avertie des personnages. C'est à ce niveau de lecture que le lien entre l'auteur et le lecteur est le plus concret, puisque ce dernier tentera de déterminer l'idéologie qui sous-tend le texte, au moyen des divers indices que l'auteur a disséminés dans celui-ci. Les deux catégories de ce régime de lecture, le *lectant interprétant* et le *lectant jouant*, produisent l'une comme l'autre ce que Jouve nomme l'« effet-personnel ». Elles sont néanmoins distinguées l'une de l'autre, car bien qu'elles exigent la même distanciation de la part du lecteur, elles recouvrent deux aspects légèrement différents de l'acte de lecture. Le rôle du *lectant interprétant* est de chercher d'abord et avant tout à décoder le message idéologique que l'auteur tente de transmettre à travers son personnage. Le *lectant jouant*, quant à lui, prend le personnage et les informations données comme autant d'indices à déchiffrer afin de parvenir à prédire le déroulement de l'histoire. Le personnage devient ainsi une sorte de pion puisqu'il est ramené à sa fonction purement textuelle. Ce régime de lecture est fortement lié à l'horizon d'attente du lecteur, puisque le *lectant jouant* se sert des

connaissances acquises avant la lecture du texte pour tenter d'en prévoir le déroulement, tout en espérant voir ses attentes déjouées.

Jouve ajoute un régime de lecture intermédiaire, absent de la théorie de Picard, qu'il nomme le *lisant*. Ce régime de lecture requiert un niveau moyen de distanciation de la part du sujet lisant par rapport au texte. Ainsi le lecteur, à ce niveau, n'est plus totalement critique envers ce qu'il lit; il est sous l'emprise de l'illusion de réel que le texte lui suggère, acceptant de suspendre son incrédulité. Le sujet lisant sous l'emprise de ce régime de lecture en vient à considérer le personnage comme une personne qui pourrait exister à l'extérieur de l'univers romanesque. Pour susciter un tel « effet-personne », l'auteur a recours à certains procédés d'écriture qui créent l'illusion référentielle, également nommée « effet de vie ». Onomastique, profondeur psychologique, illusion d'autonomie sont autant d'éléments avec lesquels l'auteur peut jouer pour susciter la sympathie du lecteur, dans l'espoir que ce dernier parvienne à considérer le personnage comme un être possiblement humain, réel. Cette construction d'une relation d'identification entre le lecteur et le personnage s'élabore sur trois plans, soit le code narratif, le code affectif et le code culturel, que l'auteur peut faire coïncider ou s'opposer pour guider la perception que se fait le lecteur du personnage. Le code narratif est souvent le premier qui permet de susciter l'identification du lecteur au personnage, en positionnant, par exemple, le lecteur et le personnage au même niveau dans le texte. Le code affectif, comme le nom l'indique, suscite l'attachement du *lisant* au personnage par l'accès aux sentiments de ce dernier. Finalement, le code culturel permet à l'auteur de valoriser ou dévaloriser le personnage en faisant référence à des valeurs extratextuelles communes¹².

¹² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 144.

Le dernier régime de lecture établi par Picard, le *lu*, est conservé dans la théorie de Jouve. Le *lu* interpelle l'inconscient du lecteur alors que la distanciation entre ce dernier et l'univers textuel est nulle. Il fait donc appel aux pulsions du lecteur, le personnage lui permettant de vivre par procuration des événements et des sensations qui ne lui seraient pas autrement accessibles, c'est ce que Jouve nomme l'« effet-prétexte ». Pour ce faire, l'auteur sollicite à différents degrés les trois libidos (*sciendi*, *sentiendi* et *dominandi*) du lecteur. Le texte satisfait la *libido sciendi* du lecteur, son désir de savoir, puisqu'il place ce dernier dans la position du voyeur, faisant de lui un témoin de certains événements qui autrement lui seraient restés inconnus. La *libido sentiendi*, qui se traduit par une quête du plaisir des sens, est satisfaite lorsque le lecteur peut ressentir, à travers les actions du personnage, de nouvelles sensations souvent liées aux pulsions de mort ou de vie qu'il ne pourrait expérimenter dans son quotidien. L'auteur peut également stimuler la *libido dominandi*, ou désir de pouvoir, du lecteur lorsque ce dernier s'identifie au héros, vivant ainsi par procuration l'accession au pouvoir du personnage.

Les personnages féminins développés par Virginie Despentes seront analysés dans le dessein de brosser un tableau complet, représentatif tant des particularités de leur personnalité que de leurs interactions avec le sujet lisant. Le premier chapitre portera sur les deux romans à l'étude, afin de relever les diverses caractéristiques des protagonistes positionnant ces dernières en tant que représentantes de la marge. Une telle étude permettra de rendre compte des changements opérés par Despentes d'un roman à l'autre dans son approche de la subversion des codes établis. Le chapitre suivant se concentrera sur le roman *Baise-moi*, afin d'identifier les divers effets produits sur le lecteur par les nombreux éléments entrant dans la construction des êtres fictionnels. De la même façon, le dernier chapitre

portera principalement sur les protagonistes d'*Apocalypse bébé*. Elles y seront analysées afin de mettre en évidence les effets suscités chez le lecteur, selon les régimes de lecture les plus sollicités.

CHAPITRE 1 – Manifestations de la marginalité des protagonistes

Les personnages féminins sont à la littérature ce que la littérature est à la culture; essentiels, mais souvent relégués au second plan. En effet, si les femmes ont fréquemment été mises en scène dans la littérature ancienne et même la plus récente, elles n'ont trop souvent récolté que des rôles secondaires, passifs, dont toute « dimension de confrontation violente [est] absente »¹³. Ces personnages féminins remplissaient ainsi la fonction d'héroïne, aussi nommée « La Princesse » (Propp) ou « l'objet » (Greimas), dont les tâches principales se résumaient principalement à être constamment occupées à être jolies et à gracieusement attendre d'être sauvées. Cette tendance a été remise en question, principalement par les mouvements féministes et les auteures s'y rattachant qui ont fortement critiqué ces femmes-objet et ont répondu en créant des modèles de femmes agentes¹⁴, c'est-à-dire de femmes conscientes de leur état qui décident de poser les gestes nécessaires à la reprise d'un pouvoir social qu'elles ont perdu. Virginie Despentes fait partie de ces auteures de romans s'articulant autour de personnages féminins dont la forte personnalité marque assurément une rupture relativement aux codes esthétiques de l'héroïne classique.

En fait, les personnages féminins despentiens semblent plutôt correspondre à la description du « héros féminin » telle qu'élaborée par Loïse Bilat et Gianni Haver. Pour obtenir ce titre de « héros féminin », la femme doit remplir les mêmes critères que ceux qui définissent le héros masculin. Ainsi,

- Le héros doit être le personnage principal du récit;
- Il doit accomplir des actes extraordinaires qui impliquent l'usage de la violence;

¹³ Loïse Bilat et Gianni Haver, *Le héros était une femme...*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, p. 17.

¹⁴ Pour un exemple d'analyse d'agentivité en littérature, voir Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

- Il doit être autosuffisant en termes de quête à accomplir, c'est-à-dire qu'il agit pour des motifs moraux supérieurs dans lesquels il croit (ou finit par croire) en mettant au second plan les aspects relationnels (amoureux, amicaux) de son existence.
- Le héros suit un schéma narratif initiatique dans lequel ses capacités hors du commun sont parfois en veille parce qu'il les aurait oubliées consciemment ou inconsciemment et sont activées, voire acquises, au moment de la quête.¹⁵

Cette variante relativement récente du personnage féminin, à laquelle les personnages de Despentes étudiés (Nadine, Manu, La Hyène et Lucie) correspondent, est en soi une première réappropriation des codes masculins par le féminin. Ce n'est toutefois que la première étape d'une démarche de subversion qui vise, de façon beaucoup plus générale, à exposer et explorer diverses caractéristiques de ces femmes afin de mettre en relief certaines différences qui ont pour effet de les inscrire en marge de la société. En vue de signifier au lecteur cet écart par rapport à la norme, l'auteure oppose à ses protagonistes des personnages secondaires incarnant la société telle que régentée par celle-ci.

Du portrait que dresse Virginie Despentes de ses personnages principaux, nous retiendrons deux axes que nous étudierons : l'être et le faire. L'être regroupe les aspects psychologiques et physiques des protagonistes, tandis que seront classées dans la catégorie du faire toutes les actions de ces dernières. Nous examinerons d'une part l'écart entre les personnages despentiens et les lieux communs associés aux représentations des genres masculin et féminin et, d'autre part, la différence dans le traitement des personnages d'un roman à l'autre. Pour ce faire, nous procéderons par comparaison, examinant les mêmes catégories dans une œuvre puis dans l'autre, afin de mettre ainsi en relief les différences répertoriées.

¹⁵ Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 18-19

Dimension physique des personnages de Baise-moi

Les femmes que Despentès met en scène dans son roman *Baise-moi* semblent de prime abord plutôt ordinaires; sans être particulièrement belles, elles ont néanmoins un certain pouvoir de séduction qui compense la banalité de leur physique. Manu dit de Nadine qu'elle « fait bien trois têtes de plus qu'elle, et le double de son poids [...] [et elle] a des cernes qu'on dirait tracées au marqueur. Une drôle de gueule. Pas désagréable en fait, mais très surprenante » (*BM*, 84-85). Nadine ne possède certainement pas la carrure d'une mannequin ni le visage d'une séductrice. De la même façon, « Nadine n'a jamais vu quelqu'un se tenir aussi mal [que Manu], ni parler aussi mal » (*BM*, 88). Une étude plus minutieuse se révèle tout aussi peu charmante : Manu a « [d]es ongles rongés et couverts de vernis écaillé [...]. Elle a des petits doigts, boudinés et jaunis par la clope. » (*BM*, 88) Ce genre de personnages, d'apparence plutôt anodine, ne répond donc qu'en partie à ce que Bilat et Haver identifient comme l'une des caractéristiques de base de la caractérisation des héros féminins, soit que « (c)omme l'héroïne, le héros féminin doit plaire, donc être soumis au regard de l'autre et attirer sa bienveillance¹⁶ ». Bien au contraire, si Manu attire le regard c'est plutôt parce que son apparence suscite la pitié ou le dégoût.

Ce choix de créer des personnages d'une apparence très banale, voire repoussante, est le reflet d'une critique que Despentès adresse à la littérature. Elle critique, dans son essai *King Kong Théorie*, la tendance qu'ont les auteurs, tant hommes que femmes, à mettre en scène des personnages qui incarnent un idéal qui n'existe pas, celui

de la femme blanche, séduisante, mais pas pute, bien mariée, mais pas effacée, travaillante, mais sans trop réussir, pour ne pas écraser son homme, mince, mais pas névrosée par la nourriture, restant indéfiniment jeune sans se faire défigurer par les chirurgiens de l'esthétique, maman épanouie, mais pas accaparée par les couches et

¹⁶ Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 36.

les devoirs d'école, bonne maîtresse de maison, mais pas bonniche traditionnelle, cultivée, mais moins qu'un homme.¹⁷

Déplorant le fait que « [m]ême aujourd'hui que les femmes publient beaucoup de romans, on rencontre rarement des personnages féminins aux physiques médiocres ou ingrats¹⁸ », elle préfère créer des personnages qui, en raison de leur physique banal, échappent à cette représentation du corps féminin fantasmé et idéalisé. Ses romans donnent ainsi à voir une nouvelle facette de la féminité et permettent à d'autres types de femmes, dont l'existence est souvent occultée, de trouver leur voix en littérature.

Le physique de Nadine et Manu subira tout de même une transformation qui s'opérera tout au long du roman. Toutefois, au lieu de tendre vers cette femme modèle dont les caractéristiques, citées plus haut, ont été dictées par la vision patriarcale de la femme, l'apparence du duo se détériorera jusqu'à atteindre la limite du repoussant. Cette dégradation progressive s'accomplira sur deux plans, les vêtements et le corps.

Michel Erman, dans la partie de son étude portant sur le physique des personnages, dit du vêtement qu'il « est une représentation de soi qui exprime toujours un rapport au monde¹⁹ ». Cette dimension du personnage est illustrée dans le roman par Manu qui possède ce qu'elle nomme « sa tenue de tapin », qui est pour elle est un « costume » (*BM*, 47) qu'elle ne met que pour aller travailler en tant que prostituée. Le choix d'employer ce vocabulaire pour désigner les vêtements portés indique sa pleine conscience d'un code social qui lie sa tenue à une image figée de l'emploi qu'elle occupe. Cette réflexion est également reconduite plus loin, alors que Manu, teinte en blonde et maquillée avec du rouge à lèvres très rouge, se

¹⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2006, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Philippe Erman, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, coll. « Thèmes et études », p. 67.

fait la remarque que le style « tapin bon marché » (*BM*, 125) lui va bien et qu'« elle se trouve très réussie dans ce rôle²⁰ » (*BM*, 125).

Si Nadine et Manu savent qu'elles « reproduisent » un certain type de femme, elles sont également toutes deux très conscientes du pouvoir que cela leur donne sur le sexe opposé, et que, comme le remarque Pierre Glaudes, leurs « corps ont surtout une fonction d'appât. Ils sont un leurre qui piège les hommes, en dissimulant [...] une absence de morale qui peut aller jusqu'à la haine de l'autre sexe.²¹ » Cette image de la femme fatale est un lieu commun de la littérature qui a toutefois été détourné par Despentès puisque ces femmes sont habituellement très stéréotypées et possèdent « un corps “à se damner” et un esprit “infernale”²² ». Les personnages de Despentès, et c'est ce qui fascine, parviennent à jouer ce même jeu avec les hommes, tout en ne leur offrant qu'un physique très peu conventionnel, qui ne correspond en aucun point à la définition de la beauté telle que l'entend la société patriarcale au sein de laquelle Nadine et Manu évoluent.

Cette perversion de l'apparence physique est rendue possible parce que, comme « [l]es femmes font tellement n'importe quoi de leurs corps, [Manu et Nadine] peu[ven]t se déguiser sans étonner personne. » (*BM*, 147) C'est donc en jouant avec des outils typiquement féminins jusqu'à leur faire perdre tout leur sens que les deux protagonistes pourront efficacement progresser dans leur redéfinition de la féminité typique. Teintures successives, maquillage exagéré et coupes de cheveux improvisées ne sont que quelques exemples de la façon dont ces deux femmes (mal)traitent leur corps, transformant progressivement leur apparence à l'aide des gestes qui composent habituellement le rituel de

²⁰ C'est moi qui souligne.

²¹ Pierre Glaudes, « Eva, Miss Blandish et la souris des douze chinetoques », Yves Reuters et Jean-François Coatmeur (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1989, p. 73.

²² *Ibid.*, p. 73.

beauté des femmes. Elles travaillent activement à changer leur image, créant une féminité continuellement accentuée jusqu'au point de s'inverser; leurs figures autrefois anodines frisent le grotesque et le caricatural dans les dernières pages du roman. Cette inversion atteint son apogée avec le personnage de Nadine, dont la nouvelle apparence abat les frontières des genres sexués. Les multiples modifications qu'elle impose à son corps font en sorte qu'à la toute fin du roman, « [e]lle ressemble vraiment à un mec, et même à un mec avec une certaine classe » (*BM*, 235), rendant assurément inefficace la démarcation habituelle entre le masculin et le féminin.

L'auteure utilise à quelques reprises dans la construction de ses personnages certains stéréotypes de la féminité ainsi que certains lieux communs des rapports de séduction entre hommes et femmes dans l'intention de renverser ces conventions. Les personnages féminins de Nadine et de Manu, bien que loin de répondre aux critères de beauté prônés par la société, parviennent à faire de leur apparence un outil de vengeance par lequel elles peuvent obtenir ce qu'elles veulent de la part des hommes. Il semble toutefois que c'est là que s'arrête leur prise de conscience et que leur allure marginale, plutôt que d'être un style recherché consciemment, est simplement le résultat obtenu au hasard de leurs actions.

Dimension psychologique des personnages de Baise-moi

Le caractère marginal des personnages s'exprime plus explicitement dans leur dimension psychologique; Manu et Nadine adhèrent à des principes moraux très particuliers, qui vont pour l'essentiel à contre-courant des valeurs que la société véhicule. Les deux jeunes femmes incarnent chacune à leur façon l'appartenance à une culture qui n'est pas traditionnelle. Nadine, par exemple, est une fervente adepte du punk, un mouvement que Desportes définira ultérieurement comme « un exercice d'éclatement des codes établis,

notamment concernant les genres²³ ». Cette culture, qui se définit principalement par son statut hors-norme, s'insère dans le texte grâce aux paroles des chansons qu'écoute Nadine, rapportées directement dans le corps du texte : « [e]lle abandonne, allume une clope. *We will pretend we were dead.* » (*BM*, 134) L'appartenance des protagonistes à une culture marginale se traduit également dans le roman par le milieu d'où *Manu* est issue. Elle vient de la banlieue, un milieu très défavorisé qui l'a « habituée à avoir la vie terne, le ventre plein de merde et à fermer sa gueule ». (*BM*, 14) Ce rapport que les protagonistes cultivent avec les cultures de la marge est sans doute une façon pour elles de retrouver une certaine communauté et de parer à l'irréconciliable indifférence qu'elles ressentent de la part de cette société qui ne les accueille pas.

Elles adoptent ainsi une posture en réaction contre cette société dont elles se sentent rejetées, ce qui les incite peu à peu à se créer une sorte de code de conduite qui n'en est pas un. Les décrets qu'elles se donnent vont complètement à l'encontre des conventions : les gestes ne doivent pas être justifiables, mais plutôt visuellement satisfaisants; il faut être dans le registre du « mauvais goût pour le mauvais goût » (*BM*, 186). Il leur est essentiel de ne pas avoir de raisons légitimes de commettre des crimes, ces derniers doivent impérativement être aussi gratuits que possible. La seule règle qui prévaut, proclamée par *Manu*, c'est qu'il ne faut pas faire de mal aux Arabes et qu'il ne faut surtout pas élaborer de dialogues à l'avance. La clef du succès réside dans la saisie du moment présent, ce qui implique l'évacuation de toute la dimension réfléchie des actes réalisés.

Le code de conduite de *Nadine* et *Manu* est d'ailleurs fortement influencé par la culture populaire, plus précisément le cinéma d'action. L'effet spectaculaire du sang qui gicle ou encore la réplique assassine sont autant de critères qui guident leurs meurtres et qui

²³ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 115.

déterminent le degré de réussite des actes réalisés. Au fil du roman, les protagonistes se réapproprient les gestes d'un genre de cinéma réputé pour être populaire auprès du public masculin, le cinéma d'action, qu'elles pervertiront en y mêlant un autre type de cinéma typiquement associé au masculin, mais beaucoup plus controversé : les films triple x. Cette autre ramification de la culture cinématographique, le marché des films pornographiques, est abondamment dépeinte dans le roman. En effet, la culture cinématographique de Nadine est exclusivement constituée de films de ce genre, et c'est d'ailleurs grâce à sa connaissance de cette sous-culture qu'elle et Manu peuvent se lier d'amitié, Manu ayant pour sa part été actrice de films pornographiques « hardcore ». Cette connivence entre les deux femmes renforce leur sentiment d'appartenir au même « clan » plutôt marginalisé par la société. Ces référents culturels qui servent de guides moraux aux personnages principaux du roman ne sont pas les modèles habituellement promus par la société. Si le cinéma d'action est relativement commun, il est rare qu'il serve d'exemple à reproduire. De la même façon, il est plutôt inhabituel de voir des femmes manipuler des armes et s'emparer du rôle du héros. En jouant sur ces deux aspects et en doublant les emprunts faits au cinéma d'action de références au genre pornographique, Despentes pousse encore plus loin sa transgression des codes habituels. Le livre lui-même est d'ailleurs construit à la manière d'un film; ses phrases courtes et efficaces témoignent de la frénésie des protagonistes et du désir de performer qui les anime; il possède également sa propre trame sonore, composée de la musique punk que Nadine écoute.

La langue joue un rôle important dans la construction d'un personnage puisque, comme le remarque Erman, « tout discours rapporté à un personnage devient une manière de

le caractériser²⁴ ». La langue ajoute aux personnages une dimension supplémentaire : « les romanciers se servent à l’envi de la voix afin de décrire leurs personnages; les intonations, les tics de langage, la diction propre à chacun remplissant la fonction d’un portrait moral.²⁵ » La langue que parle Manu, représentée par Despentès dans le texte, est indéniablement une langue de la marge, celle de la banlieue. Elle répond à tous les traits caractéristiques des parlers de la périphérie des grandes villes relevés par Chantal Wionet dans son article « Littérature de banlieue? Cherchez la langue ²⁶ » : jurons, verlan, intrusion de marques de commerce dans les dialogues. Le roman de Despentès est truffé de références à des marques de commerce populaires, par exemple MacDo ou Jack Daniel’s, qui sont autant d’indices d’un milieu social particulier. À ces références s’ajoutent de nombreuses allusions aux drogues, rapportées dans un vocabulaire d’habitues; Manu parle de « shit » (*BM*, 173) et non pas de « haschich ». Plusieurs expressions typiques de banlieue font également irruption dans le texte, principalement dans les dialogues : « [p]utain, mais on y est, t’as vu comment on l’a camé net, le trou-du-cul? Monsieur Costard-Trois-Pièces, bonjour » (*BM*, 136). Elles se glissent parfois même dans la narration : « [a]u crache-thunes, elles retirent du liquide jusqu’à ce que la machine fasse stop. » (*BM*, 119) Ces expressions se doublent d’un vocabulaire cru et vulgaire employé pour désigner tout ce qui touche à la sexualité; dans le roman, les protagonistes ne couchent pas avec un homme, elles le baisent, ou encore elles se « prennent une biture » (*BM*, 40) selon les dires de Manu.

Tous les traits relevés jusqu’à présent rendent compte de la distance remarquable qui sépare Nadine et Manu de ce que la société considère comme étant « la norme ». Ils

²⁴ Philippe Erman, *op. cit.*, p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 80.

²⁶ Chantal Wionet, « Littérature de banlieue? Cherchez la langue », Cécile Narjoux (dir.), *La langue littéraire à l’aube du XXI^e siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, p. 125.

contribuent à l'élaboration du portrait physique et psychologique des personnages de *Baise-moi*, qui ne saurait toutefois être complet sans l'ajout d'un volet permettant d'étudier comment la marginalité des personnages se traduit dans la conduite qu'elles adoptent.

Comportement des personnages dans Baise-moi

Les gestes adoptés par Nadine et Manu marquent de façon définitive la rupture de tout lien pouvant encore les unir au reste de la société. Une première manifestation de cette rupture s'observe dans le rapport qu'entretiennent les deux héros féminins avec la sexualité, d'ailleurs l'un des axes les plus importants du roman. En effet, l'auteure nous présente à maintes reprises ses protagonistes en plein acte sexuel, ayant recours à des expressions dont la trivialité est très représentative du rapport que les deux héros féminins entretiennent avec le sexe. Cette nouvelle approche du sexe est souvent vue comme la conséquence du mouvement social de mai 1968 en France, auquel on associe la libération sexuelle, mais il semble qu'encre à l'époque de Desportes, « la sexualité, dans la littérature, a(vait) bien du mal, malgré les allégations des auteures, les titres provocateurs et les quatrièmes de couverture alléchantes, à s'affranchir des carcans moraux et littéraires²⁷ ». La publication de *Baise-moi* en témoigne, car ce roman a eu l'effet d'une bombe dans le monde de la critique littéraire.

Cette réception vient sans doute de la manifestation, dans le roman, de la sexualité plutôt hors-norme du duo. La place importante que Desportes accorde à la démonstration explicite de leur consommation excessive d'hommes, présentée comme une réponse à un besoin physique, voire pulsionnel, ne cadre pas avec la représentation que l'on fait habituellement des héros féminins pour qui c'est, au contraire, « l'importance donnée au

²⁷ Christiane Détrez et Anne Simon, « “Plus tu baisses dur, moins tu cogites” Littérature contemporaine et sexualité – la fin des tabous? », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, automne, p. 61.

domaine de l'affectif [qui] est remarquable²⁸ ». Dans *Baise-moi*, l'attachement émotionnel est complètement évacué de tous les rapports sexuels de Nadine et de Manu, qui traquent l'homme comme un chasseur sa proie. Le détachement est d'ailleurs une exigence particulièrement essentielle à l'exercice des métiers que pratiquent Nadine et Manu, l'une étant une travailleuse du sexe s'adonnant par moments au sadomasochisme, alors que l'autre a joué dans des films pornographiques insolites, comportant même des scènes de bestialité. Cette scission entre corps et esprit, dans le cas de Manu, atteint son paroxysme lors du viol dont elle est victime. Elle en ressort physiquement abîmée, mais surtout heureuse d'être en vie, parce que « [s]a chatte, [elle] peu[t] pas empêcher les connards d'y rentrer et [elle] y [a] rien laissé de précieux... » (*BM*, 56) L'assaut dont Manu est victime marque le début du changement de son approche de la sexualité. Désormais outil de révolte puisque totalement dépourvu de son intimité, le sexe est pour Manu un canal par lequel elle peut exprimer sa colère envers la société et reprendre le contrôle qui lui a été enlevé par les hommes, une attitude qui contaminera également Nadine. Manu utilisera cette violence contre les hommes, une attitude « post-viol » plutôt inhabituelle, puisque la société s'attend d'ordinaire à ce que la victime retourne la violence contre elle-même, en s'isolant et s'imposant la honte et le silence comme seule issue.²⁹

Le roman présente deux femmes qui, après avoir servi d'objet sexuel chacune à sa façon, décident de retourner l'arme contre l'agresseur. Ce désir de revanche, conscient ou non, guidera tout le roman alors que les deux héros féminins refusent de jouer le rôle de victimes et savourent plutôt avec un malin plaisir le contrôle qu'elles exercent sur les hommes grâce à leur sexualité. Nadine et Manu affichent un appétit sexuel débridé, « à

²⁸ Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 48.

²⁹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 48.

travers l[eu]elles cherchent à échapper à la réalité³⁰ », mais « le sexe est également une façon de lutter contre la domination sociale³¹ ». Les deux protagonistes vivent une sexualité « d'homme », opérant par le fait même une sorte de détournement du lieu commun habituel. Leur devise se résume à « [p]lus tu baisses dur, moins tu cogites et mieux tu dors » (*BM*, 104), reléguant leurs activités sexuelles au rang de plaisir purement physique, au détriment de l'intellectuel et de l'émotionnel. Elles consomment leurs victimes afin d'assouvir leurs besoins, puis les rejettent lorsqu'elles sont satisfaites, n'hésitant pas à tuer si le besoin s'en fait ressentir.

Virginie Despentes développe une esthétique particulière dans son roman en liant violence et sexualité. Comme le note Claudia Martinek, « [s]i Nadine et Manu cherchent de l'apaisement à travers la sexualité, c'est à travers les assassinats, surtout des hommes, qu'elles extériorisent leur douleur interne profonde pour essayer de s'en libérer.³² » Despentes crée une association qui ne cadre pas avec la représentation habituelle du sexe dans les romans érotiques féminins, ni dans les romans érotiques en général d'ailleurs. Ainsi, « dans l'acte de tuer même, les deux femmes ressentent du plaisir quasi charnel³³ », une combinaison qui donne lieu à plusieurs analogies entre le sexe masculin et le canon d'un fusil dans leurs échanges.

Le roman s'attaque également à un sujet relativement tabou, la masturbation féminine, qui est ici pleinement assumée. Despentes note dans *King Kong Théorie* que « [l]a masturbation féminine continue d'être méprisable, annexe. L'orgasme qu'on doit atteindre

³⁰ Claudia Martinek, « “Inventer jusqu'au délire la danse des anges” ? La sexualité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Femme nue, femme noire* de Calixta Beyala », *L'Esprit créateur*, vol. 45, n° 1, 2005, p. 53.

³¹ Christiane Détrez et Anne Simon, *loc. cit.*, p. 65.

³² Claudia Martinek, *loc. cit.*, p. 54.

³³ *Ibid.*, p. 53.

est celui prodigué par le mâle.³⁴ » Ses personnages parviennent à s'affranchir de cette dépendance sexuelle aux hommes en s'adonnant au plaisir solitaire de façon très libérée. La masturbation est d'ailleurs l'action qui unit les deux femmes au-delà de tous les autres actes qu'elles ont pu perpétrer ensemble. Ainsi, lorsqu'elles se donnent du plaisir côte à côte, parfois en échangeant des regards complices, elles transcendent l'acte sexuel habituel pour s'unir sans avoir à passer par le corps, médium vicié par ses contacts répétés avec l'homme. Le corps sert au sexe sale et meurtrier avec l'homme, alors que la masturbation permet une rencontre idéalisée, voire intellectualisée. Elle leur permet de vivre une certaine homosexualité désincarnée, et donc pure.

L'activité sexuelle débridée des personnages de Despentes marque le désir de rompre avec une vision stéréotypée, voire sclérosée, des comportements féminins. En donnant à ses protagonistes des gestes d'homme, elle repousse et remet en question les limites des stéréotypes. Cette manipulation des attributs sexuellement « genrés » s'exprime également dans le choix de Despentes de faire de ses héros féminins des criminelles, un type de personnage encore très peu présent dans la littérature contemporaine.

Ces crimes perpétrés par les deux jeunes femmes, contre femmes, hommes et enfants sans discernement, « entr[ent] en contradiction avec l'imaginaire du “sexe faible” [...]. Le fait que des femmes parviennent à éliminer leurs équivalents masculins s'éloigne d'une vision biologisante selon laquelle, à développement physique égal, les femmes restent moins performantes que les hommes.³⁵ » Despentes tente donc, grâce à ses personnages de femmes fortes, de rétablir la balance dans cette distinction datée entre les sexes. Critiquant cette tendance machiste de la culture qui donne aux hommes les rôles de pouvoir et qui gardent les

³⁴ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 103.

³⁵ Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 23-24.

femmes en position d'objet, elle dit dans une entrevue : « [g]ive me the name of a famous actor who you never saw with a gun and I'll give you the name of famous actresses whose breast you never saw³⁶ », montrant de ce fait l'inégalité dans le traitement des personnages masculins et féminins. Afin de renverser cette tendance, elle choisit de donner les fusils aux femmes dans ses romans.

Ces dernières vont même chercher à repousser toute forme de consensus social en tuant un enfant. Nadine, qui jusque-là semblait la plus sensée des deux personnages, est celle qui posera le geste fatidique, se disant que c'est là la meilleure façon de « [s]'exclure du monde, passer le cap » (*BM*, 158). C'est un geste avec une portée emblématique très forte qui, en plus de marquer la rupture irrévocable avec l'éthique sociale en place, symbolise un refus définitif de la maternité. Ce geste peut être interprété comme une illustration symbolique de la mort de la figure de la mère, ce qui placerait Nadine, selon la conception habituelle des rôles des femmes que Despentes nomme l'irréconciliable « dichotomie mère-putain³⁷ », du côté de la putain. Cependant Nadine ne correspond pas au modèle de la putain, puisqu'elle tue les hommes avec qui elle a eu des rapports sexuels, ses « clients ». Ce rejet des deux pôles du féminin, auquel Manu prend également part, place les protagonistes en dehors de tout système convenu de représentation de la femme.

Cette première analyse des caractéristiques des deux personnages principaux du roman *Baise-moi* permet de rendre compte de leur attitude particulière face aux conventions. Ces deux héros féminins sont en constante négation des normes; ils construisent et cultivent un écart toujours plus irréconciliable avec la société. Plus qu'un refus de se conformer, c'est

³⁶ « donnez-moi le nom d'un homme qui n'a jamais tenu un fusil, et je vous donnerai le nom d'une actrice dont nous n'avons jamais vu les seins » (C'est moi qui traduit.) Del LaGrace Volcano et Ulrika Dahl, *Exploding Queer Femininities*, Londres, Serpent's Tail Limited, 2008, p. 169.

³⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 82.

un désir de se libérer, voire de renier l'éthique sociale, qui guide les deux personnages. Elles tombent ainsi dans une marginalité qui se définit principalement par la reprise de certaines caractéristiques particulières aux rôles socio-sexués, qu'elles se réapproprient pour ensuite les subvertir en les faisant dévier de leur trajectoire habituelle jusqu'à ce qu'elles perdent leur sens habituel.

La marginalité, esquissée à gros traits dans le premier roman de Despentès, est un élément récurrent dans l'écriture de l'auteure. Cette observation guidera notre étude du doublon de héros féminin dans *Apocalypse bébé*, roman dans lequel la subversion de la norme a été explorée autrement. S'il nous apparaît comme une évidence que ces deux femmes sont beaucoup moins violemment marginales, le ton général de l'œuvre s'étant beaucoup adouci, il sera intéressant de reprendre les mêmes catégories d'être et de faire qui ont guidé l'analyse de *Baise-moi*, afin de parvenir à mieux relever les aspects ayant été accentués, adoucis ou carrément éliminés, et d'identifier à quel niveau s'effectue désormais la rupture. La complexité narrative du roman où la narration alterne entre le personnage de Lucie et une narration omnisciente qui adopte le point de vue, en focalisation interne, de plusieurs personnages secondaires, permet de mettre en relation plusieurs discours représentant diverses couches de la société et diverses opinions.

Dimension physique des personnages d'Apocalypse bébé

À l'instar des héros féminins du premier roman, les deux femmes au cœur de l'intrigue d'*Apocalypse bébé* ont été dotées d'un physique plutôt banal. Fidèle à son attachement à mettre en scène des personnages dont le physique est considéré « normal », Despentès tente de contrer la tendance littéraire générale qu'elle observe, alors que « [m]ême aujourd'hui que les femmes publient beaucoup de romans, on rencontre rarement des

personnages féminins aux physiques ingrats ou médiocres, inaptes à aimer les hommes ou à s'en faire aimer³⁸ ». Lucie et La Hyène, deux personnages au physique particulièrement banal, s'inscrivent dans cette pratique despentiennes du refus de se conformer au mythe de la belle et bonne femme. Leur apparence physique est accessible au lecteur grâce aux différents narrateurs secondaires qui, bien qu'issus d'horizons différents, forment ensemble un tout représentant la « norme ». Leurs divers points de vue convergent et se conjuguent pour dresser le portrait des deux protagonistes du roman.

Lucie, en tant que narratrice principale, ne fait que rarement l'objet de descriptions puisqu'elle ne se décrit jamais elle-même physiquement. Cette tâche revient aux personnages secondaires qui transmettent au lecteur une perception de Lucie, souvent négative, fortement marquée par leur subjectivité. Il est dit d'elle qu'elle « a un physique ingrat » et qu'elle « ne cherche pas à s'arranger » (*AB*, 176), des remarques qui reviennent à plusieurs reprises, souvent accompagnées de commentaires sur le malaise que semble constamment ressentir Lucie. La Hyène, second personnage principal, est tout aussi peu tendre à l'égard de l'apparence de sa coéquipière; elle se rappelle qu'« en découvrant à quoi ressemblait Lucie, physiquement, elle avait eu un moment de blues : l'hétéro-tarte typique, un peu négligée, mais pas assez pour que ça lui donne un genre. » (*AB*, 249) Le physique atypique de Lucie est à l'opposé de la description habituelle des héros féminins, ces « personnages aux formes épanouies et excitantes³⁹ », ce qui l'exclut de l'élite à laquelle ce genre de personnages est souvent associé.

La Hyène, sa partenaire, possède pour sa part une beauté non conventionnelle. Malgré son corps mince « qui a tendance à disparaître et porte bien les fringues », La Hyène

³⁸ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 10.

³⁹ Pierre Glaudes, *loc. cit.*, p. 73.

est beaucoup plus masculine, autant par sa gestuelle que son choix de vêtements, que ce que la norme reconnaît comme « féminin ». Elle a souvent les gestes d'un homme, par exemple lorsqu'elle s'assoit « [j]ambes écartées. Comme un mec. Pas comme une lascarde, vraiment comme un bonhomme » (AB, 137), ce qui ne l'empêche pas d'être « encore belle » (AB, 137) dans les yeux du jeune Yacine. L'âge de La Hyène ne correspond pas non plus au modèle du héros féminin typique puisque déjà, « elle est ridée façon vieille Indienne » (AB, 137), ayant quelque peu dépassé cette jeunesse mature qui est l'apanage des héros féminins. L'ensemble de ces traits particuliers à La Hyène font d'elle un héros féminin hors-norme, en qui se mélangent harmonieusement des caractéristiques tant masculines que féminines.

Le physique des protagonistes sera mis à profit afin de piéger les hommes. Toutefois, contrairement à l'usage qu'en faisaient Nadine et Manu dans *Baise-moi*, l'objectif final d'une telle démarche n'est désormais plus le meurtre. Cette surconscience du pouvoir du corps féminin échappe à Lucie, mais La Hyène n'y est pas étrangère et se sert de son physique pour soutirer à certains personnages masculins des informations utiles à l'enquête qu'elle mène. Elle tire parti de son apparence de fragilité afin de mieux surprendre ses victimes avec la violence dont elle est capable. Ainsi, la première impression que donne La Hyène au cours d'un interrogatoire avec un adolescent membre d'un groupe de métal trash incite le jeune homme à « écouter sa raison, et se dire qu'il n'y [a] rien à craindre d'une vieille qui cherch[e] à retrouver une gosse » (AB, 118). Les apparences sont toutefois trompeuses, et la force de La Hyène qui l'envoie s'écraser au sol le désarçonne au point de le pousser à livrer certaines informations qu'il prétendait jusque-là ignorer.

D'ailleurs, lorsqu'elle s'emporte son physique se métamorphose; elle s'enlaidit sous l'emprise de la colère, un peu à la manière d'un Hulk féminin. Cet avilissement va à

l'encontre d'une règle non écrite soulevée par Bilat et Haver selon laquelle les femmes se doivent de rester belles en tout temps, sans jamais égaler l'horreur monstrueuse que certains personnages masculins peuvent atteindre⁴⁰. Cela a pour effet de garder le héros féminin en position d'objet, puisqu'il demeure irrémédiablement soumise à l'emprise du regard de l'homme et ne doit lui déplaire en aucun temps. La Hyène échappe à ce précepte, puisqu'à quelques reprises dans le roman « [son] visage est déformé par une colère malsaine, encore contenue. Ses traits sont tirés. Elle n'est plus du tout jolie. » (AB, 120) Cet enlaidissement momentané lui est bénéfique, puisqu'il permet de déstabiliser les personnages environnants, facilitant par le fait même sa prise de pouvoir. Cette arme secrète redoutable repose en grande partie sur l'effet de surprise, qui n'est possible que parce que le physique plutôt frêle de La Hyène, appuyée par l'idée préconçue selon laquelle les femmes sont sans défense, ne laisse pas présager un tel retournement.

La marginalité se joue dans *Apocalypse bébé* sur un autre plan que dans *Baise-moi*, puisque l'auteure, plutôt que de représenter une marginalité violente, joue sur le non-respect des codes plus ou moins officiels de la mise en scène de personnages féminins. Despentes reprend et détourne ces stéréotypes véhiculés dans le discours social dans le dessein d'ensuite les employer à l'avantage de ses protagonistes.

Dimension psychologique des personnages d'Apocalypse bébé

Si le lecteur n'avait accès qu'à très peu de détails quant à l'apparence physique de Lucie, c'est tout le contraire en ce qui concerne la dimension psychologique du personnage. La narration à la première personne du singulier donne un accès privilégié aux pensées de la narratrice, qui se révèle très sévère à son propre égard. Elle se décrit souvent comme étant

⁴⁰ Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 36.

effacée, voire insipide, arguant que « [s]on talent, c'est d'être invisible ». (AB, 63) Elle est très affectée par la surconscience d'elle-même qu'elle traîne depuis toujours. Cette gêne a d'ailleurs pour effet « de provoquer chez les gens une légère répulsion, [...] ça tient à ce qu'[elle est] tellement mal à l'aise qu'ils préfèrent, si c'est possible, éviter de se confronter à [elle] ». (AB, 61) Despentes développe grâce au personnage de Lucie un type de femme qui lui tient particulièrement à cœur et qui n'était pas présent dans *Baise-moi* : la « looseuse sociale⁴¹ » qui se fond dans la masse. Elle démontre, à travers les réussites de Lucie, qu'il n'existe pas de femmes sans intérêt et que toutes méritent d'être prises en compte.

La Hyène est sa parfaite contrepartie; élève médiocre et turbulente, elle est devenue une adulte tout aussi tapageuse. Sans être aussi franchement exclue de la société que l'étaient les protagonistes de *Baise-moi*, La Hyène se considère néanmoins comme « irrécupérable, [et] impropre à la vie normale ». (AB, 28) Ce sentiment est né à la suite d'un meurtre commis dans sa jeunesse, après lequel elle a senti, bien que ce geste ait été accompli dans l'intention louable de sauver une amie, qu'il « s'[est] creusé entre elle et le monde un écart infranchissable ». (AB, 226) Ces répercussions particulières ne sont pas sans rappeler le premier roman de Despentes, où les meurtres commis ont provoqué la rupture avec la société. Si l'idée du meurtre en tant qu'élément déclencheur d'un exil social est reprise dans *Apocalypse bébé*, une nuance se glisse dans le propos du roman puisque le geste criminel possède désormais un motif valable; il a été posé à des fins préventives. Le crime commis par La Hyène émane d'un désir de protéger, en éliminant la source du mal, une amie chère dont la vie est menacée par les abus d'un père violent.

L'opposition entre les deux protagonistes que l'on voit se profiler n'est toutefois pas aussi marquée qu'elle l'était dans *Baise-moi*, puisque contrairement à Manu et Nadine, Lucie

⁴¹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 10.

et La Hyène proviennent sensiblement du même milieu. Leurs expériences de vie diffèrent grandement, mais les deux femmes appartiennent à la classe moyenne, également plus proche du lecteur. Ce retour des personnages vers une plus grande neutralité s'observe notamment dans le niveau de langue plus courant que Lucie et La Hyène emploient entre elles, ce qui a pour effet de libérer la narration de toute marque lexicale vulgaire. Il y a d'ailleurs dans la narration un jeu marqué sur la langue, cette dernière s'adaptant au point de vue du personnage focalisé. Lorsqu'il s'agit de François, par exemple, un écrivain plus ou moins médiocre, le style devient pompeux et ronflant : « [i]l s'était alors regardé, effondré, transpirant comme un porc, de son visage rouge on ne distinguait plus qu'une joyeuse paire de joues obscènes, il pérorait comme un bouffon sans qu'on puisse endiguer sa logorrhée. » (AB, 43) Tandis que lorsque la narration endosse le point de vue de Yacine, un jeune Arabe habitant les banlieues de Paris, le texte est truffé d'expressions typiques : « [d]e la funk, de la soul. De la vraie musique. Quand les Renois n'étaient pas encore des bouffeurs de merde à même le cul des Blancs, prêts à jouer des abdos pour n'importe quelle caméra télé. » (AB, 133) De façon générale, la langue est plus soignée dans ce roman que dans *Baise-moi*, une modification qui s'inscrit parfaitement dans la démarche menant à l'adoucissement du ton du roman qu'*Apocalypse bébé* semble viser.

La marginalité des personnages est beaucoup atténuée dans ce roman de Despentès, elle ne s'exprime plus par un rejet des codes moraux conventionnels, mais plutôt par un léger réajustement de ces derniers pour correspondre à une réalité moins idéalisée. Cette tendance s'observera également dans les comportements des protagonistes qui, sans être extrêmes, proposent une nouvelle définition de la norme.

Comportement des personnages d'Apocalypse bébé

Alors que, dans *Baise-moi*, la sexualité était souvent étroitement associée à la violence, elle est approchée de façon beaucoup moins agressive dans ce roman. Non seulement les scènes de sexe sont-elles nettement moins présentes que dans *Baise-moi*, mais elles ne mènent désormais plus à un meurtre. Les personnages ont également dorénavant droit au respect de leur intimité, que la narration ne se permet pas de violer. Le premier baiser que Lucie échange avec une autre femme est très romantique, ce qui contraste avec *Baise-moi*, où très peu de scènes montraient des personnages s'embrassant. La description qui en est faite est plutôt poétique : « [e]lle s'approche, je bascule sur mon axe. Glisse en elle, entre ses lèvres » (*AB*, 270), une approche à l'opposé du style très cru habituellement employé par Despentès. De la même façon, la première nuit de Lucie entre les bras de Zoska est décrite en euphémismes : « je la touche, et je sens dans mon corps ce que je lui fais; elle porte la main sur moi et c'est dans ma propre peau que je sens la sienne quand je la touche, les limites sont floutées, nos épidermes sont en boucle ». (*AB*, 270) La sexualité reprend ici son sens premier, celui d'union, et n'est plus un acte violent dirigé contre l'homme puisqu'il en est complètement absent. Ce roman laisse par ailleurs place à l'évolution des sentiments amoureux alors que *Baise-moi* s'arrêtait plutôt à la consommation immédiate du sexe vide de toute émotion.

Cette exploration plus sentimentale de la sexualité ne s'applique toutefois pas au personnage de La Hyène, en qui l'on retrouve les traits caractéristiques du célèbre agent secret James Bond, reconnu pour sa tendance à collectionner les maîtresses. Non seulement La Hyène tombe-t-elle dans cette « autre catégorie [qui] comporte des héros sexuellement

hyperactifs, changeant de partenaire à chaque aventure, comme James Bond⁴² », mais elle est encore plus hyperactive puisqu'elle change de partenaire plusieurs fois dans une même aventure. Elle le dit elle-même : « [elle] aime bien les filles. [Elle] aime trop les filles. [Elle] préfère les gouines, évidemment, mais [elle] aime bien toutes les filles. » (AB, 59) La Hyène est une séductrice invétérée et sait assurément user de son pouvoir de séduction afin d'obtenir ce qu'elle recherche. Le roman s'intéresse principalement au jeu sur le désir sexuel, plutôt qu'à sa consommation, contrairement à *Baise-moi* où les scènes de séduction étaient très courtes et n'avaient pour seul but que de mener à l'acte sexuel.

La seule scène décrite de façon plus brutale, semblable aux scènes de *Baise-moi*, concerne un personnage secondaire, Valentine. La scène est ici très courte, elle est écrite en discours rapporté, et les mots employés par le jeune racontant l'événement sont plutôt crus : « On l'a tous baisée, tous, dans un parking en ville [...] on l'a laissée là. Mais on lui a pissé dessus avant de partir, elle s'en est même pas rendu compte, elle était à poil, sur le dos. » (AB, 122) Toutefois, plutôt que de fournir d'abondants détails obscènes, la narration ne révèle que l'essentiel de la scène. Cette façon de rapporter très succinctement le viol produit laisse beaucoup de place à l'imagination, un procédé qui force habituellement le lecteur à sortir de son état de spectateur passif. Sa participation est activement sollicitée puisqu'il cherche, consciemment ou non, à remplir les vides de l'histoire dont il ne connaît que les grandes lignes à partir d'éléments tirés de son imaginaire.

Cette discrétion générale qui entoure les activités sexuelles des deux protagonistes se double d'un nouveau rapport à l'homosexualité, un accroc au comportement sexuel le plus conventionnel. L'attitude des deux femmes se situe ainsi en marge de la norme, puisque toutes deux renversent le fait que « [l]'hétérosexualité associée à une sexualité monogame

⁴² Loïse Bilat et Gianni Haver, *op. cit.*, p. 29.

demeure quant à elle une norme puissante dans [I]es récits⁴³ » en vivant ouvertement leur lesbianisme. Ce n'est qu'en découvrant l'amour homosexuel que Lucie peut enfin s'épanouir, elle qui avait commencé le récit en tant qu'« hétéro-tarte » malheureuse en amour. Ainsi, le bonheur qu'elle ne trouvait pas dans ses relations hétérosexuelles, elle le trouvera dans sa relation qui sort du carcan conventionnel. D'ailleurs, non seulement l'hétéronormativité est-elle renversée, mais elle est souvent critiquée par La Hyène dont plusieurs répliques assassines s'adressent aux femmes hétérosexuelles. Selon elle, « [I]es hétéros, elles ont l'habitude d'être traitées comme des chiennes, elles trouvent ça normal. » (AB, 59) Le texte transmet ainsi, grâce aux réflexions du personnage de La Hyène, un discours allant à l'encontre du système de valeurs hétérocentré qui prévaut en société. Il déplace la norme pour la resituer en périphérie de ce qui est habituellement le centre, c'est-à-dire l'homme blanc hétérosexuel en couple avec une femme blanche hétérosexuelle. Il s'agit non pas d'un rejet de la norme, mais plutôt d'une redéfinition de cette dernière le temps d'un roman. Cette approche de la sexualité n'est pas sans rappeler *Baise-moi*. Toutefois, alors que ce roman faisait de l'homosexualité un idéal qui transcendait le corporel, celle-ci est assumée et vécue pleinement dans *Apocalypse bébé*.

Cette nouvelle approche dans les comportements des protagonistes relativement à la norme se reflète également dans le rapport entre les personnages et la loi. Les protagonistes œuvrent désormais du côté de l'ordre, occupant des emplois légaux – ou presque, dans le cas de la Hyène – et cherchant à faire le bien plutôt que le mal. Lucie et La Hyène sont responsables de mener une enquête, contrairement à Nadine et Manu qui en étaient l'objet dans *Baise-moi*. Plutôt que des criminelles, les protagonistes sont ici des enquêtrices privées.

⁴³ *Ibid.*, p. 48.

Cette position leur permet d'infiltrer la Loi dans le dessein de mieux la détourner afin de l'utiliser à leur avantage.

Dans les romans policiers, les personnages de détectives privés sont habituellement très typés, portés par un système imaginaire très précis. Chez les protagonistes *d'Apocalypse bébé*, certains traits sont reproduits, alors que d'autres sont renouvelés par une touche typiquement despentienne. Ainsi, le détective privé est souvent dépeint comme ayant un « attachement farouche [...] à son autonomie qui n'a d'égal que son acharnement à défendre son célibat⁴⁴ », une première caractéristique qui ne trouve pas son écho dans le roman de Desportes. Bien au contraire, Lucie recherche la compagnie de La Hyène puisqu'elle ne se croit pas à la hauteur de la mission qu'on lui a attribuée. La deuxième caractéristique évoquée n'est pas non plus respectée, puisqu'elle tombe amoureuse de Zoska, compromettant son célibat qu'elle détestait de toute façon. Le personnage de La Hyène semble, pour sa part, mieux correspondre à ce type. Elle échappe toutefois à un aspect important du Privé, qui lutte habituellement pour « la préservation de son intégrité professionnelle » qui s'exprime dans « la situation fréquente où le Privé rejette la tentation capitaliste⁴⁵ ». La Hyène est tout sauf intègre, elle traîne dans les milieux interlopes, et y entraîne Lucie à sa suite. Elle joue à de nombreuses reprises avec les limites de cette intégrité, par exemple lors de la scène de l'interrogatoire mené sur un jeune membre d'un groupe de métal trash, où elle n'hésite pas à se servir du chantage émotif afin de s'assurer qu'il gardera ses méthodes peu éthiques secrètes.

⁴⁴ Yves Le Pellec, « Private Eye – Private I : le privé, le secret et l'intime dans le roman noir classique », Yves Reuters et Jean-François Coatmeur (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1989, p. 143.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 143.

La violence occupe de façon générale une place considérablement moins importante dans ce roman dont les protagonistes sont du côté de l'ordre et non du crime. Ce changement de perspective s'inscrit dans la lignée de transformations que Desportes fait subir à son traitement de la marginalité, qui s'exprime désormais dans un cadre beaucoup plus tolérable pour le lecteur. En plaçant ses héroïnes du côté des forces de l'ordre et en éliminant la violence gratuite, Desportes s'assure de garder le lecteur intéressé. La violence de *La Hyène* est contenue, mesurée, et sert habituellement un but précis : obtenir rapidement par un moyen détourné ce que les dispositifs légaux ne permettent pas.

Les deux romans présentent au lecteur deux duos de femmes très marginaux. Les protagonistes du premier roman sont beaucoup plus « trash », beaucoup plus radicalement marginales tant dans leur être que dans leur faire, ne serait-ce que par la dégradation de leur apparence, leur appartenance à la culture punk, leur usage de violence gratuite, leurs meurtres, leur sexualité abondante. Le deuxième duo témoigne d'une certaine réconciliation avec la norme; la subversion s'opère beaucoup plus subtilement, et surtout, moins violemment.

Tous ces personnages subvertissent néanmoins la représentation habituelle de la femme en redéfinissant, chacun à leur façon, une nouvelle facette de la féminité. Cette attitude évoque certains aspects de la théorie de la performativité développée par Butler. Rappelons que cette théorie repose sur l'hypothèse selon laquelle l'identité sexuelle est créée par la répétition d'un idéal abstrait et socialement construit; il n'y a donc pas de modèle original, mais plutôt une accumulation de copies de copies jamais remises en question. Les protagonistes étudiées dans ce chapitre s'inscrivent en marge de cette répétition : elles cherchent plutôt à vivre selon leur propre version de la « féminité ». Manu et Nadine

reprennent les outils féminins par excellence pour devenir des « anti-femmes », rejetant violemment les stéréotypes habituels. Lucie et La Hyène, pour leur part, entreprennent plutôt une opération de déplacement de cette norme de façon beaucoup plus délicate.

Deux romans, deux approches, mais quelle subversion s'avère la plus efficace? L'adoucissement de l'écriture de Desportes pourrait être une réponse à la réception qui a été accordée à sa première œuvre; puisqu'elle n'a pas été prise au sérieux et que le message a été perdu dans la vulgarité du texte, elle a tenté une nouvelle approche. Tout semble indiquer que l'esthétique développée dans le deuxième roman a mieux atteint ses cibles : il a été reconnu par l'institution littéraire – ayant été couronné du prix Renaudot en 2010 –, ce qui assure par le fait même à Desportes un public plus vaste en mesure de lire et d'interpréter son roman.

CHAPITRE 2 – Étude de l'effet-personnage dans le roman *Baise-moi*

Les deux personnages principaux féminins autour desquels se construit le roman *Baise-moi* révèlent très tôt par leurs gestes et paroles leur potentiel subversif. En refusant de souscrire aux impératifs comportementaux dictés par la société, Nadine et Manu adoptent une attitude qui aura pour effet de les isoler et de faire d'elles des citoyennes de second ordre. Conscientes de cette position de marginales, elles choisissent de travailler à augmenter l'écart ainsi créé avec la norme plutôt que d'entreprendre une quelconque tentative de réconciliation. Leur retrait de la sphère sociale s'effectue de manière violente et relève davantage de l'instinct que de la réflexion, ce qui aura sans doute un impact sur la relation qui s'établira entre le texte et son lecteur. La réaction de contestation qui anime les personnages principaux du roman remet en question les conventions avec lesquelles le lecteur est familier; il se reconnaît sans doute davantage dans le système que les protagonistes combattent. Cette posture adoptée par les jeunes femmes soulève des enjeux intéressants, notamment sur le plan de la construction des personnages, puisque le rapport d'identification qui s'établit habituellement entre le lecteur et les protagonistes d'un roman doit se modeler selon de nouveaux éléments afin de surmonter la distance qui s'est créée. Le maintien de la relation d'identification est d'autant plus important en littérature « que l'effet littéraire ne résid[e] pas dans le texte (pris dans sa clôture), mais dans la relation texte-lecture⁴⁶ » qui doit ainsi demeurer aussi harmonieuse que possible afin que le texte soit bien reçu chez le lecteur et que l'effet puisse être efficacement transmis.

⁴⁶ Yves Reuter, « Personnage et sociologie de la littérature », Pierre Glaudes et Yves Reuter (dir.), *Personnages et histoire littéraire : Actes du colloque de Toulouse, 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », 1991, p. 209.

Afin d'étudier les mécanismes favorisant la création de ce lien unissant lecteur et personnages, nous ferons appel à la théorie développée par Vincent Jouve. Ce dernier établit les critères permettant d'analyser la réception du personnage chez le lecteur en s'appuyant sur les trois régimes de lecture – *lectant*, *lisant*, *lu* – mentionnés en introduction. Tous sont stimulés simultanément, mais selon différents degrés; certaines actions des personnages du roman solliciteront principalement l'inconscient du lecteur en satisfaisant ses pulsions, alors que d'autres s'adresseront plutôt à son côté plus rationnel qui détecte et analyse les indices variés disséminés dans le texte par l'auteur.

Les divers éléments entrant dans la construction de ses personnages, notamment le choix des actes réalisés et des paroles prononcées, permettent à l'auteur de créer différents effets qui auront des répercussions chez le lecteur. Jouve désigne ces réactions par l'expression « effet-personnage », un terme que nous reprendrons au cours du présent chapitre alors que nous étudierons les divers éléments textuels qui en sont les instigateurs. Dans l'analyse qui suit, nous conserverons l'ordre dans lequel Jouve présente et définit les différents « effets-personnages ». Nous débuterons avec la part du lecteur où la distanciation face au texte est la plus grande, puis progresserons dans les régimes de lecture jusqu'à atteindre celui où le lecteur est le plus engagé dans sa lecture et où son esprit critique est le plus faible, voire nul.

Le code de conduite que les héros féminins de Desportes s'imposent, axé sur les impulsions plutôt que sur la réflexion, laisse déjà présager de l'effet qui sera le plus sollicité chez le lecteur. Il n'en demeure pas moins intéressant d'observer de quelle façon les autres aspects des personnages s'articulent dans le roman, afin de mieux connaître les effets

produits par l'interaction des mécanismes textuels œuvrant à créer les divers « effets-personnages ».

L'effet-personnel – le lecteur interprétant

Nous amorcerons notre analyse du roman *Baise-moi* en étudiant la part du lecteur la plus distanciée du texte : le *lectant*. L'esprit du lecteur, lorsqu'il est engagé dans ce régime de lecture, conçoit le personnage en tant qu'indice textuel construit par la voix auctoriale dont la fonction première est de présager du futur déroulement de l'action, puisque « [r]ecevoir le personnage comme un pion suppose [...] de garder à l'esprit qu'il fait partie d'un texte ourdi par un auteur.⁴⁷ » *Le lectant* se divise en deux régimes de lecture, le plus objectif étant le *lectant interprétant* qui « appréhende [le personnage] comme l'indice d'un projet sémantique⁴⁸ » sans toutefois s'investir émotionnellement avec les êtres fictionnels du roman, alors que le second, le *lectant jouant*, se laisse « prendre au jeu » du récit et appréhende ce dernier comme un mystère qu'il doit élucider en déchiffrant les pistes disséminées dans le texte par l'auteur.

Dans son approche du texte, le *lectant interprétant* tente rationnellement de définir dans un premier temps la position morale de l'auteur par rapport à ses propres personnages. Cela lui permettra d'établir l'idéologie qui sous-tend le texte ainsi que la position des personnages par rapport à celle-ci. Ainsi, pour ce régime de lecture, « [l]'interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur⁴⁹ », puisque c'est en découvrant le degré d'adhésion de l'auteur aux propos de ses personnages que le *lectant* parviendra à mieux cerner la position idéologique qu'il soutient.

⁴⁷ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 101.

Le lecteur doit d'abord déceler les types de personnages représentés dans le texte, pour ensuite analyser les liens qui sont créés entre eux, puisque « [c]'est dans les relations qu'ils entretiennent avec le monde et avec les autres que les personnages vont affirmer leur système de valeurs⁵⁰ », élément essentiel au travail du *lectant interprétant*.

Dans *Baise-moi*, c'est principalement la voix narrative, avec sa focalisation variée appuyée par les discours rapportés, qui renseigne le lecteur sur le système de valeurs auquel les personnages adhèrent. Dans ces différentes focalisations qu'adopte la voix narrative transparaît par moments une voix que le lecteur peut attribuer à l'auteure; ce sont ces intrusions qui permettent à Despentes de formuler une critique plutôt amère de certains aspects de la société. Virginie Sauzon note que « selon Despentes, c'est la prétendue supériorité intrinsèque du dominant qu'il faut détruire, ce que contribue à faire l'articulation de ces voix fictionnelles⁵¹ » qui incorporent, afin de vaincre cette supériorité du dominant, l'humour à leurs discours. La voix narrative écorche également certains personnages féminins qui adhèrent à une conception sociale du rôle de la femme différente de celle de Nadine. Elle se moque des valeurs de la colocataire de Nadine dont « [l]e but ultime e[st] de devenir la femme de quelqu'un » en ajoutant : « avec le mal qu'elle se donne, elle envisage de devenir la femme de quelqu'un de bien ». (*BM*, 10) Elle ridiculise par ces propos les femmes qui aspirent à devenir femmes au foyer, un type de femmes plus conventionnel qui ne cadre pas du tout avec les valeurs incarnées par le personnage de Nadine. Cet humour se double par moments de pointes ironiques, une arme redoutable puisque « [l]'ironie, en prenant en charge [l]e discours stéréotypé, intervient comme pour mieux dénoncer la

⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.

⁵¹ Virginie Sauzon, « Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l'humour dans *Les mouffettes d'Antropos* de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, 2012, p. 73.

réurrence [des] violences contre les femmes⁵² ». L'ironie s'exprime par exemple lorsque Manu fait référence à un lieu commun du discours sur les femmes battues lorsqu'elle rencontre un ami après avoir été victime d'un viol. Celui-ci, devant le visage tuméfié de Manu, lui demande si elle s'est battue, ce à quoi elle répond : « Non, je suis tombée toute seule ». (*BM*, 69) La réappropriation par une victime du discours souvent employé par les agresseurs donne un ton ironique à la remarque de Manu⁵³.

Le roman est également empreint de cynisme; dans la vision du monde qu'il nous offre, il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'échapper aux conventions. Ce pessimisme, qui ressemble parfois à du fatalisme, s'observe tant chez les personnages que dans la narration. Ainsi, comme le constate Nadine, la société « est décevant[e] à cause du moule, sortir d'un consensus et retomber dans un autre. Pas de dérèglement, pas de vrai dérapage. » (*BM*, 99) La fin du roman confirme d'ailleurs ce pressentiment de Nadine, puisqu'aucun des deux héros féminins ne parviendra à concrétiser la fin idéale qu'ils avaient imaginée pour leur épopée et qui avait été la source de leur motivation. La conclusion que Desportes a réservée à son histoire est la consécration des appréhensions des personnages : il est possible de sortir des lignes de la société. Toutefois le prix à payer est élevé et le temps, compté. La société, armée de ses conventions bien ancrées dans l'imaginaire des gens, finit toujours par triompher des individus qui se rebellent contre elle.

Cette société dont les protagonistes veulent se dissocier nous est d'ailleurs présentée de façon plus détaillée grâce à certaines réflexions de Nadine et de Manu, notamment dans les discours rapportés. Elles critiquent entre autres la fermeture d'esprit de leurs confrères et consœurs, qui non contents de polluer leur propre vie, tentent également de corrompre celles

⁵² *Ibid.*, p. 70.

⁵³ Virginie Sauzon étudie plus longuement l'usage de l'ironie dans ce passage du roman.

de leurs pairs. Comme le souligne Manu, « [l]e pire chez nos contemporains, c'est pas qu'ils aient l'esprit aussi étroit, c'est cette tendance à vouloir ratiboiser celui du voisin. Qu'il y en ait pas qui rigolent trop, sinon ça les embrouille. » (*BM*, 183) Fortes de leur expérience en tant que femmes pratiquant des métiers non traditionnels et surtout non valorisés, les protagonistes nous décrivent une société française sclérosée, très peu réceptive aux discours qui s'éloignent de la tradition. La voix narrative reconduit également cette critique en reprenant chez certains personnages représentant la « norme » – la colocataire de Nadine, le petit, Hakim – les caractéristiques habituellement valorisées en société dans le dessein de montrer le manque d'authenticité d'une telle attitude : « [la colocataire de Nadine] se compose également une série de références culturelles qu'elle choisit comme ses accessoires vestimentaires : selon l'air du temps, avec un talent certain pour ressembler à sa voisine. » (*BM*, 10) Ces commentaires sont autant de marques de l'empathie de la voix narrative à l'égard des protagonistes du roman; leur système de valeurs marginales ainsi que leur opposition aux normes s'avèrent valorisés au détriment des comportements plus normatifs. Ce parti pris de la voix narrative est un indice textuel essentiel au travail du *lectant interprétant*, qui doit « savoir quel est le marquage idéologique du personnage pour le situer à sa place dans le système du roman⁵⁴ ». Puisque le lecteur, sous l'emprise de ce régime, porte un regard critique sur ce qu'il lit, il sera en mesure d'analyser les actions des personnages dans le dessein de les mettre par la suite en relation avec les idées prônées par l'auteur.

Cela s'exprime chez les personnages de Nadine et Manu dans *Baise-moi* par des comportements grâce auxquels, comme le note Michèle A. Schaal « Despentés echoes, both

⁵⁴ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 101.

thematically and aesthetically, the preoccupations of American third-wave feminism⁵⁵ ». On retrouve des traces du nouveau discours sur la prostitution dans les réflexions de Nadine, qui se dit qu'exercer son métier, « [ç]a reste quand même moins pénible que d'aller travailler » (*BM*, 61) et que ça paie somme toute plutôt bien. Le personnage de Nadine représente une prise de position dans le débat féministe que Schaal décrit comme « the virulent pro- and anti-pornography oppositions between former and contemporary [feminist] movements, as well as between different contemporary trends⁵⁶ ». Si Nadine adopte une position sans avoir conscience de tout le débat qui existe réellement autour de cette question, il en va autrement de Despentès, qui en est au contraire pleinement consciente. Elle fait de son personnage principal un des principaux supports de l'idéologie qu'elle développe dans son texte. La tâche du *lectant interprétant* sera de dégager cette idéologie et d'analyser le lien unissant les opinions de Despentès à celles de sa protagoniste. Bien qu'il s'agisse d'une opinion qui peut choquer certains lecteurs, les indices disséminés dans le texte par l'auteure, notamment grâce à la voix narrative sympathique à la cause de la jeune femme dont elle relate l'histoire, suggèrent que cette dernière endosse du moins en partie les propos de son personnage.

Un autre aspect de ce marquage idéologique réside dans la quête de sensations qui guide les protagonistes. Michèle A. Schaal remarque que ce trait est encore une fois très représentatif des « [y]oung feminists in France and America [who] also emphasize the importance of pleasure : sexual pleasure of course, but also the joy of participating in popular

⁵⁵ « Despentès fait écho, à la fois thématiquement et esthétiquement, aux préoccupations de la troisième vague de féminisme américaine » (C'est moi qui traduit.) Michèle A. Schaal, « Virginie Despentès or a French Third-Wave of Feminism? », Erika Fülöp et Adrienne Angelo (dir.), *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 39.

⁵⁶ « les virulentes oppositions pro- et anti-pornographie entre les anciens mouvements féministes et leurs contemporains ainsi qu'entre les différentes tendances contemporaines » (C'est moi qui traduit.), Michèle A. Schaal, *loc. cit.*, p. 47.

culture, or even performing a conventional femininity ironically.⁵⁷ » Tous ces traits, que nous étudierons plus loin dans ce chapitre, sont présents sous la plume de Desportes et sont autant de signes que le *lectant interprétant* doit déchiffrer, puisque les personnages eux-mêmes ne sont pas toujours conscients de la charge idéologique de leurs réflexions. Desportes manipule toutefois ces êtres fictionnels de telle façon que leur apparente ignorance lui permet d'ébranler certaines conceptions ancrées dans la société. C'est dans une attitude passive-agressive qu'elles reprennent et retournent certains jugements rapides, notamment concernant leur vision du crime : « [t]u trouverais ça plus moral si on cherchait de l'argent? » (*BM*, 179) En amenant leurs interlocuteurs à s'interroger sur la « moralité » des crimes et sur la légitimité des circonstances atténuantes, c'est également le lecteur qu'elles interpellent afin de l'inviter à réfléchir, et potentiellement à réagir, à ces propos.

Ces signes sont toutefois parfois difficiles à saisir pour le *lectant interprétant*, car le discours typique de la troisième vague de féminisme que l'on peut identifier dans le roman est souvent occulté par le caractère radical des gestes des protagonistes. La violence des actions de Nadine et de Manu, qui pourrait être interprétée d'un point de vue théorique comme le témoignage d'un certain désir de prise de pouvoir, nuit au travail du *lectant interprétant* par sa brutalité, qui la rend difficilement acceptable. Il devient difficile, à certains moments, pour le sujet lisant de bien saisir la portée symbolique des actes réalisés par les protagonistes, puisque l'expression de la colère qui habite les personnages choque plus qu'elle ne porte à réfléchir. La subversion des codes moraux opérée par Nadine et Manu, bien qu'étant essentielle au développement de l'idéologie portée par le texte, risque de perturber le *lectant interprétant* et de nuire par le fait même à sa lecture de la pensée qui y est

⁵⁷ « jeunes féministes en France et en Amérique qui mettent l'accent sur l'importance du plaisir : sexuel, bien entendu, mais également la joie de participer à la culture populaire, ou même de performer ironiquement une féminité conventionnelle. » (C'est moi qui traduis.) Michèle A. Schaal, *loc. cit.*, p. 40.

élaborée. Ce bouleversement des valeurs affectera également la réception du texte qui sera plutôt négative chez les lecteurs ayant passé outre le potentiel idéologique du texte pour n'en retenir que sa vulgarité.

L'effet-personnel – le lecteur jouant

Au même moment où une part du lecteur cherche à détecter l'idéologie présente dans le texte, une autre se laisse prendre au jeu de l'auteur et tente de déchiffrer l'énigme qui se construit sous ses yeux au fil de l'histoire : c'est le *lectant jouant*. Cette part du lecteur considère qu'« [e]n tant que pion narratif, le personnage est le support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque⁵⁸ » et que « [l]ire un récit c'est tenter de prévoir comment il va évoluer.⁵⁹ » Elle ne sera réellement séduite par le texte que si l'auteur parvient à déjouer ses prédictions, tout en offrant une fin plausible. Le *lectant jouant* « s'appuie [...] sur des scénarios communs et intertextuels⁶⁰ » afin de construire un horizon d'attente. Le lecteur de *Baise-moi* se trouve devant un texte qui emprunte des traits caractéristiques de nombreux scénarios typiques provenant de plusieurs genres différents, notamment le thriller noir et le road movie. Despentes réutilise et modifie les genres selon ses désirs dans le dessein de former un roman distinctif, que Nicole Fayard définit comme « a thriller-cum-road movie suggestive of a bleak and cynical *Thelma and Louise*⁶¹ ». Le mélange des genres qu'opère Despentes rend la tâche du *lectant jouant* beaucoup plus difficile, puisque l'horizon d'attente est en constante modification, le lecteur ne sachant plus à quel scénario commun se référer.

⁵⁸ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 94-95.

⁶¹ « un thriller-orgasme-road movie qui rappelle un *Thelma et Louise* sombre et cynique » (C'est moi qui traduis.), Nicole Fayard, « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes », *French Studies*, vol. 60, n° 1, 2006, p. 66.

Nadine et Manu reprennent certaines caractéristiques du type du « vengeur », un modèle de personnage communément retrouvé dans les romans noirs. Manu cherche à se venger du viol qu'elle a subi et entraîne Nadine qui finira par vouloir se venger des stigmates de la norme et de la société conventionnelle. Juliette Raabe, qui a étudié de façon plus particulière cet archétype dans les romans policiers, remarque qu'habituellement, « [l]'action du Vengeur se situe tout entière en marge du social. Pour la Série Noire, dont on sait quels liens étroits elle entretient avec la réalité sociale [...] son image se rapproche peut-être davantage de celle du tueur fou que de celle du Justicier.⁶² » Les personnages de Desportes semblent largement correspondre aux traits que relève Juliette Raabe, se situant plutôt du côté des tueuses illégitimes que des justicières. Nadine et Manu sont présentées à la fois en tant que femmes fatales, le rôle d'ordinaire réservé aux femmes dans les romans noirs, et en tant que détectives, une tâche revenant habituellement aux personnages masculins. Desportes crée ainsi des protagonistes qui s'approprient des gestes généralement réservés aux hommes, un choix plutôt marginal pour ce genre littéraire réputé pour être un univers essentiellement masculin.

La fin du roman, élément important dans le travail du *lectant jouant*, intervient à un moment où le texte fait miroiter au lecteur la possibilité pour Nadine et Manu de s'en tirer. Elles-mêmes sont incrédules devant leur chance, Manu n'« y croi[t] pas une seule seconde, tout se passe comme prévu ». (*BM*, 228) Puis le vent tourne : Manu meurt de façon plutôt inattendue d'une mort très vulgaire comparativement aux idéaux qu'elle avait eus et Nadine, lorsqu'elle est sur le point de s'enlever la vie, se fait brutalement arrêter par les policiers. Le *lectant jouant* ne peut être totalement surpris de la fin, bien qu'il en soit possiblement

⁶² Juliette Raabe, « Le vengeur désenchanté », Yves Reuters et Jean-François Coatmeur (dir.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1989, p. 91.

déconcerté, car tout au long du roman la narration a présenté les protagonistes comme des perdantes, des incompetentes sociales. Le roman les a construites comme des « moins que rien » conscientes de leur état de « moins que rien », dans une société où on n'accorde que très peu de place à ce genre de personnes, ce qui ne peut laisser présager qu'une fin malheureuse pour elles. Le dénouement du roman récupère d'ailleurs le lieu commun des romans et des films policiers qui voient de manière générale à ce que leurs « méchants » soient punis à la fin. Tous ces éléments font en sorte que le *lectant jouant* ne sera probablement pas surpris de la fin du roman, mais la rapidité avec laquelle elle survient pourrait faire office d'élément de surprise permettant de dérouter ce dernier.

Le *lectant jouant* doit, tout au long de sa lecture, redéfinir son horizon d'attente puisque le roman ne lui offre que peu de repères solides qui lui permettent d'en prévoir la fin. Le mélange des genres ainsi que le jeu sur les stéréotypes trompent les attentes du lecteur; seule la fin du texte, où les éléments subversifs sont ramenés à l'ordre, permet au *lisant jouant* de rattacher la scène à un scénario commun. Une telle construction de l'intrigue et des personnages permet à cette part du lecteur de demeurer intéressée puisqu'elle est maintenue dans l'expectative d'un bout à l'autre du roman.

L'effet-personne – le lisant

La fin peut malgré tout procurer une certaine amertume au lecteur : si tel est le cas, c'est potentiellement parce qu'il a développé à l'égard des protagonistes un sentiment d'empathie. La relation qui se crée généralement entre lecteur et personnages est attribuable au *lisant*, la part du lecteur qui suspend, pour un moment, son incrédulité. C'est dans ce régime de lecture que « le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection

idéologique⁶³ » et ainsi construire un sentiment d'identification avec certains êtres fictionnels. Lorsque cet investissement émotionnel est réussi et que « le lecteur juge un personnage positif ou négatif à partir de valeurs extratextuelles⁶⁴ » comme s'il s'agissait d'un être réel, c'est signe que l'effet-personne a bonne emprise sur le lecteur. Cet effet est activé par divers constituants textuels qui parfois renforcent, parfois détruisent l'identification du lecteur aux personnages. Dans *Baise-moi*, les éléments s'agencent de façon à créer une relation très particulière entre le lecteur et les protagonistes; alors que quelques-uns contribuent à créer un effet d'identification, d'autres tendent plutôt à briser ce lien. Une étude plus détaillée de chacun de ces éléments permettra de rendre compte des mécanismes à l'œuvre dans le processus d'identification liant le sujet lisant aux protagonistes du roman.

L'onomastique, bien que plutôt inefficace lorsqu'elle est employée seule, est l'un des premiers procédés favorisant la réussite de l'effet-personne. Le fait de donner des noms vraisemblables aux personnages – Manu, Nadine – leur donne une dimension plus réelle, bien que leur nom de famille demeure inconnu du lecteur. Cette part de mystère, plutôt que de donner au lecteur l'impression d'être exclu d'un groupe plus intime, le place au même niveau que les protagonistes, puisqu'elles-mêmes ne connaissent pas le nom de famille de leur compagne. La complicité établie est d'ailleurs renforcée lorsque le lecteur et Nadine apprennent simultanément le vrai prénom de Manu. La narration le place ainsi officiellement au même niveau de connaissance de Manu que Nadine et fait de lui le troisième membre de cette équipe. Le jeu sur les noms est également important pour orienter le sentiment d'identification du lecteur envers Nadine et Manu plutôt que vers leurs victimes. La narration ne désigne les cibles des jeunes femmes que par une caractéristique précise qui, dès lors, leur

⁶³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 144.

tient lieu de nom complet; Nadine tue ainsi « l'architecte », « l'homme au SUV », « le connard à capotes », entre autres victimes anonymes. Ce procédé a pour conséquence de déshumaniser les victimes des protagonistes et d'établir explicitement leur condition de personnages secondaires.

Le sentiment d'attachement aux protagonistes est également renforcé par la voix narrative omnisciente, grâce à laquelle le lecteur a accès aux pensées des personnages. Cette « évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne⁶⁵ », souvent employée pour favoriser le processus d'identification. Le texte donne ainsi par moment accès à une parcelle des sentiments vécus par les jeunes femmes, qui sont rapportés de façon à garder des traces du niveau de langage de la personne concernée. Par exemple, peu de temps après le viol, le texte donne accès au tourment intérieur de Manu en écrivant qu'« [e]lle observe la salle et l'émotion trouve en elle un endroit intact pour y pleuvoir de la boue. » (*BM*, 37) L'intrusion de termes triviaux dans une phrase à tournure plus lyrique donne une impression d'authenticité au passage, qui semble tiré directement de la psyché de Manu et non pas rapporté par un narrateur extérieur à celle-ci. Cette tendance est toutefois contrecarrée par le fait que les personnages de *Baise-moi* tentent de penser le moins possible. Leur devise, « [p]lus tu baises dur, moins tu cogites et mieux tu dors » (*BM*, 104), rend compte de leur approche bien particulière de la vie. Puisque les personnages préfèrent l'action aux réflexions, le développement de leur intériorité est plutôt réduit et ne fournit que très peu de matériel qui permettrait au *lisant* de bâtir un lien empathique solide.

Cette identification se construit également généralement au moyen de ce que Jouve nomme le « système de sympathie » du roman, qui repose sur trois codes : narratif, affectif et culturel. Dans le code narratif, « [l]e regard du lecteur, avant de prendre en écharpe le regard

⁶⁵ *Ibid.*, p. 111.

de telle ou telle figure, se confond avec celui du narrateur⁶⁶ », c'est-à-dire qu'il « [s]'identifie à qui occupe dans le texte la même place que [lui]⁶⁷ ». Le premier réflexe du *lisant* est souvent de s'associer à la voix narrative, puisque c'est elle qui dispense les informations au lecteur. Toutefois il n'est pas rare que cette adhésion bifurque vers un autre personnage dans lequel le sujet lisant peut mieux se reconnaître. L'instance narrative dans *Baise-moi* peut charmer par son honnêteté parfois désarmante, puisque le regard qu'elle porte sur les protagonistes est très réaliste et ne tente en aucune façon d'embellir la réalité. Lorsque Manu est présentée, la voix narrative déclare qu'« [i]l n'y a strictement rien de grandiose en elle. À part cette inétanchable soif. De foutre, de bière ou de whisky, n'importe quoi pourvu qu'on la soulage. » (*BM*, 14) Dans le même esprit d'authenticité, la narration accorde dans sa description de Nadine une place importante aux détails, même les moins esthétiques : « [l]a chair en haut des cuisses sort en bourrelets; quand elle grossit trop, ça frotte quand elle marche, jusqu'à devenir rose et douloureux. » (*BM*, 47) La voix narrative, à laquelle le sujet lisant adhère nécessairement avant de pouvoir se forger sa propre opinion des personnages, donne donc une première impression peu flatteuse de Nadine et Manu, mais établit néanmoins avec le lecteur une relation de confiance, fondée sur la transparence et l'honnêteté.

Cette relation bien installée, la voix narrative peut en quelque sorte orienter l'identification du *lisant* aux protagonistes, puisque comme elles, il est maintenu dans l'attente et ne peut que tenter de prévoir le dénouement de l'histoire sans pour autant pouvoir le prédire de façon certaine. Dans *Baise-moi*, comme le remarque Michèle A. Schaal, « although written in a third-person perspective, the narration oscillates constantly between

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁷ *Ibid.*

Manu and Nadine and therefore cannot be read, or interpreted, from one standpoint only⁶⁸ ».

Si l'on ne tient compte que du code narratif, l'identification du lecteur devrait se faire aux deux personnages avec la même intensité, puisqu'ils occupent tous la même place dans le texte.

L'influence du code narratif sur l'identification du lecteur aux protagonistes est toutefois contrée par les deux autres codes qui produisent des effets plus nuancés. De ces codes, le code affectif – celui qui engendre la création d'un attachement émotif du lecteur envers les personnages – est le plus ambivalent. Il « provoque un sentiment de sympathie pour les personnages⁶⁹ », qui repose sur certaines caractéristiques donnant au lecteur l'impression de connaître intimement les personnages auxquels il s'identifiera. Il arrive néanmoins que ces traits, au contraire, œuvrent plutôt à détruire le lien émotionnel potentiel. *Baise-moi* joue sur cette tension entre les deux pôles, qui sera maintenue jusqu'à la toute fin du roman, puisque le texte met le lecteur en présence de deux jeunes femmes dont les codes moraux et affectifs sont à tel point subversifs qu'il est difficile, voire impossible, pour le *lisant* de s'y reconnaître. Comme le souligne Schaal, « [g]enerally, Despentian héroïnes [...] both fascinate and horrify characters and readers alike⁷⁰ ».

Despentes crée et entretient cette dualité émotionnelle chez le *lisant* notamment par la force subversive des actes réalisés et les valeurs véhiculées par les protagonistes qui ont pour effet de distancier le lecteur, voire de le rebuter. Les gestes de Nadine et Manu sont d'une violence telle qu'il est difficile pour le lecteur de concevoir des sentiments empathiques

⁶⁸ « même écrit à la troisième personne, la narration oscille constamment entre Manu et Nadine et ne peut donc être lue ou interprétée à partir d'un seul point de vue » (C'est moi qui traduis.) Michèle A. Schaal, *loc. cit.*, p. 43.

⁶⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁰ « en général, les héroïnes despentiennes [...] à la fois fascinent et horrifient tant les personnages que les lecteurs » (C'est moi qui traduis.) Michèle A. Schaal, *loc. cit.*, p. 44.

envers elles, d'autant plus que cette violence est délibérément aussi gratuite que possible : il faut être « dans le mauvais goût pour le mauvais goût ». (*BM*, 186) Si la violence n'est jamais la solution, il arrive parfois qu'elle bénéficie de circonstances atténuantes – vengeance, autodéfense, trouble mental – qui peuvent la rendre un peu plus compréhensible. Les deux premiers meurtres de Manu, exécutés par vengeance pour son ami mort en prison dans des circonstances nébuleuses, relèveraient de ce type de crimes qui, sans être pour autant acceptables, sont malgré tout justifiables. La série de meurtres qui suit n'est toutefois pas du même calibre : les deux protagonistes n'ont pour motif que leur désir de violence. Leurs crimes se traduisent pour le lecteur en une suite d'assassinats d'où toute logique est absente.

Despentes prête d'ailleurs à Nadine et Manu des gestes tabous dont les répercussions négatives ne peuvent qu'attiser le sentiment antipathique provoqué par leurs multiples meurtres. Nadine commettra l'ultime geste impardonnable, le meurtre d'un enfant, car c'est selon elle la meilleure façon de « [s]'exclure du monde, passer le cap. Être ce qu'on a de pire. Mettre un gouffre entre elle et le reste du monde. » (*BM*, 159) Le geste de Nadine, qu'elle pose tout en étant pleinement consciente des répercussions, pourrait être le moment décisif où le *lisant* brise tout attachement émotif qui le liait à elle. La brutalité d'un tel geste, qui ne s'explique ni par un désir de vengeance ni par un geste d'autodéfense, puisqu'il s'attaque à un enfant innocent, contrevient à tout code éthique de vie en société. Nicole Fayard remarque que le texte fait également appel à un autre interdit social, alors que « *Baise-moi* performs what is perhaps the ultimate transgression in patriarchal society through its presentation of incest, which is glorified⁷¹ ». Ce tabou social, implanté depuis

⁷¹ « *Baise-moi* performe ce qui est sans doute l'ultime transgression dans une société patriarcale à travers sa représentation de l'inceste, qui y est glorifié » (C'est moi qui traduis.) Nicole Fayard, *loc. cit.*, p. 72.

toujours dans les codes moraux, est idéalisé dans le texte au cours du passage où Fatima confie aux protagonistes les puissants sentiments amoureux qu'elle a éprouvés pour son père incestueux, une relation hors-norme admirée et enviée par Manu. Les deux tabous repris par le texte sont ancrés profondément dans les mentalités, ce sont des règles de base de la vie en société. Le fait de les voir transgressés par les personnages risque fortement de choquer le *lisant*, qui ne peut que condamner des gestes dont la portée subversive défait toute structure sociale habituelle. Ces deux épisodes du roman, bien que s'inscrivant parfaitement dans la démarche iconoclaste de l'auteure telle qu'analysée par le *lectant interprétant*, marquent deux rudes mises à l'épreuve du lien affectif du lecteur pour les personnages, qui s'en trouvera sans doute grandement perturbé.

Pour contrebalancer ces comportements, et peut-être atténuer les effets négatifs qu'ils ont pu engendrer, l'auteure doit avoir recours à quelques tactiques qui favorisent l'« effet-personne » et pourraient, par le fait même, raviver le lien affectif. Si le sujet lisant ne connaît que très peu de choses sur le passé des protagonistes, le texte fournit néanmoins certaines informations qui encouragent la création d'un lien affectif envers les jeunes femmes. Le lecteur a accès, par exemple, à une courte anecdote plutôt triste sur le père de Manu, qui permet de mieux comprendre le genre d'environnement dans lequel elle a été élevée : « [c]e fil de pute m'appelait Emmanuelle. Je me suis toujours appelée Manuelle, mais ça l'intéressait tellement qu'il avait oublié. » (*BM*, 185) Dans le cas de Nadine, aucune information n'est divulguée; elle semble n'exister que par elle-même, et pour elle-même. Ce flou sur les origines des jeunes femmes cadre malgré tout plutôt bien avec la philosophie qui guide le roman : vivre la vie au jour le jour au gré de mouvements instinctifs plutôt que selon des plans longuement mijotés.

Puisque le lecteur ne dispose que de très peu d'informations au sujet du passé de Nadine et de Manu qui auraient pu lui donner l'impression de mieux les « connaître », le lien affectif devra de constituer à partir d'autres assises. Le texte dévoile, par exemple, un côté plus vulnérable de Nadine et de Manu, alors qu'elles font preuve de compassion pour un autre être qu'elles-mêmes. Même Manu, pourtant plutôt froide et insensible, pose un geste d'une grande sensibilité : elle « a expédié les trois autres [walkmans] enveloppés dans des billets de banque pour pas qu'ils se cassent pendant le transport, à un gamin qu'elle connaît et qui s'est fait vitrioler la face ». (*BM*, 151) Les actes de générosité désintéressée des personnages les montrent sous un aspect plus bienfaisant, adoucissant par le fait même le portrait plutôt brutal que l'accumulation de leurs actes violents a pu engendrer. À l'altruisme des personnages s'ajoute un côté plus vulnérable, que le lecteur découvre alors que le texte dévoile que Nadine et Manu sont hautement conscientes de leur inadéquation et de leur incapacité à résoudre cette inaptitude sociale. Nadine dit, par exemple, qu'elle n'« [a] pas l'émotion adéquate » (*BM*, 103) et se réjouit qu'enfin « [c]ette fois-ci, tout se passer[a] comme [elle] en a envie. Elle n'aur[a] pas à se contenter de ce qui se passe en évitant de se plaindre. » (*BM*, 95) Les émotions dépeintes par le texte sont des éléments auxquels le lecteur peut s'identifier, ayant probablement lui-même déjà ressenti le poids de « [c]ette bonne vieille sensation d'imposture » (*BM*, 120) qui habite les protagonistes.

La relation amicale qui se développe entre Nadine et Manu, alors qu'elles évoluent du statut de parfaites inconnues à une relation de puissante amitié qui a tous les traits d'un amour lesbien jamais consommé, ajoute également une touche plus humaine aux protagonistes. Il est rassurant de voir que ces femmes qui semblaient des monstres insensibles sont en fait capables de sentiments amicaux, voire amoureux. Le lecteur est un

témoin privilégié de l'évolution de cette relation ainsi que des émotions qu'elle suscite, une situation dans laquelle il est possible qu'il se reconnaisse lui-même. Le roman relate quelques moments touchants, comme celui où « [Nadine] prend [I]a main [de Manu] dans la sienne » (*BM*, 165) et « a honte de son geste en même temps qu'elle le fait » (*BM*, 165), qui montrent la fragilité émotive des jeunes femmes et favorisent l'établissement du lien affectif entre elles et le *lisant*. Les marques du code affectif permettant la relation d'identification semblent toutefois plutôt ténues lorsqu'elles sont comparées à la force des éléments menant à la destruction de ce lien.

Le dernier code, le code culturel – celui qui s'appuie sur des références extratextuelles communes pour créer un sentiment d'identification entre le lecteur et les personnages – semble également accentuer le bris du lien empathique du lecteur envers les deux jeunes femmes puisqu'elles possèdent des référents plutôt marginaux dans lesquelles le *lisant* ne se reconnaît sans doute pas. Musique punk et matériel pornographique sont des références culturelles plutôt excentriques qui sont pourtant les points centraux du code culturel dans lequel les jeunes femmes évoluent. Afin de créer cet environnement culturel anticonformiste, Despentes puise dans ce que Marie-Hélène Bourcier définit comme un « univers référentiel [...] populaire, littéraire, mais non élitiste et plutôt “américain” : les subcultures du punk, du trash, du rock⁷² ». Il s'agit de références à des cultures sous-jacentes aux grands courants populaires, souvent saisissables pour une minorité de gens seulement. Les goûts singuliers des jeunes femmes ne sont pas partagés par la vaste majorité, une différence culturelle dont un des principaux effets est de compromettre la réaction attendue d'identification du lecteur aux protagonistes.

⁷² Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur : La “Nouvelle vague pornographique française” et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, p. 16.

Il semble que l'effet-personne ne favorise pas l'identification du lecteur aux personnages de Nadine et de Manu dans ce texte de Despentes, qui propose des protagonistes sans doute trop à l'opposé de toute norme sociale pour que le *lisant* puisse trouver des points communs à partir desquels il pourra bâtir une relation d'identification. Bien qu'il ait suspendu son incrédulité pour le temps de la lecture et qu'il ait accepté le pacte de lecture, les deux jeunes femmes incarnent des valeurs trop fortement contraires à ce à quoi il adhère pour que l'identification puisse persister tout au long du roman.

L'effet-prétexte – le lu

C'est plutôt à travers la satisfaction des pulsions qu'un lien se créera, de façon plus insidieuse, dans l'inconscient de la part du lecteur que Jouve a nommé le *lu*. Complètement investi dans le texte, sans esprit critique pour le distancier de celui-ci, le *lu* considère que « le personnage n'est ni une marionnette, ni une personne, mais un support permettant de vivre imaginairement les désirs barrés par la vie sociale⁷³ ». Les conditions idéales nécessaires à la pleine réalisation de cet effet reposent sur le fait que « [p]our jouir sans compromission d'un personnage, on ne doit pas se sentir trop impliqué⁷⁴ », une condition que le roman remplit avec ses personnages trop marginaux pour qu'un lien affectif solide se soit établi. L'effet-prétexte, associé au *lu*, s'adresse à l'inconscient du lecteur « en réactivant l'une ou plusieurs des trois pulsions fondamentales : la *libido sciendi*, la *libido sentiendi* et la *libido dominandi*⁷⁵ »; celles-ci sont toutes sollicitées dans le roman de Virginie Despentes.

La *libido sciendi*, plus communément appelée pulsion de voyeurisme, est commune à tous les romans puisque le seul fait de lire un roman, dont une des principales

⁷³ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 150.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁷⁵ *Ibid.*

caractéristiques est généralement de donner accès à certains aspects de l'intimité – physique ou psychologique – des personnages, est déjà un élément qui active cet effet. *Baise-moi* pousse toutefois plus loin encore cette activation de la *libido sciendi*, puisque le texte fournit de nombreux détails concernant des événements qui autrement seraient demeurés inconnus du public. Le lecteur est témoin de scènes de meurtre et de sexe, des objets du « voyeurisme[, qui] est souvent lié à une thématique sexuelle ou morbide⁷⁶ », des actes habituellement réalisés à l'insu du public et dans la plus grande discrétion. Le seul fait de lire les scènes de meurtres est généralement suffisant pour satisfaire la pulsion scopique du *lu*. Toutefois sous la plume de Despentès, lors des épisodes tant violents que sexuels, le lecteur a accès à des informations pointues qui ne devraient, en théorie, être connues que des protagonistes. Le texte fournit, dans ses descriptions, des détails très précis des événements qui donnent au lecteur l'impression d'occuper une place privilégiée, au cœur de l'action : « [L]es yeux de la femme se refusent à croire ce qui arrive, ces yeux ouverts en grand disent : “Ce n'est pas possible...” [...] Les cheveux de la femme sont soyeux et parfumés, le chignon se défait quand Nadine la bouscule pour la faire avancer. » (*BM*, 118) Cette impression de proximité comble la pulsion voyeuriste. Le scénario est semblable pour les scènes à caractère sexuel : le lecteur assiste, qu'il le souhaite ou non, à une surenchère de détails crus et concrets dans des scènes où il n'y a que très peu de non-dits. Il n'y a pas de place pour les tabous, le texte décrit même plusieurs scènes de masturbation féminine, un geste pourtant habituellement très intime et encore rarement décrit dans la littérature.

Il y a également au cœur du texte une insistance particulière de la narration sur les jeux de regard lors des scènes d'assassinat ou d'érotisme qui s'avère intéressante puisque justement, la pulsion scopique fonctionne lorsque « le texte romanesque, comme la scène

⁷⁶*Ibid.*, p. 159.

primitive, nous invite à surprendre des corps à la fois présents et indifférents à notre regard⁷⁷ ». Manu et Nadine sont très sensibles aux regards des gens qui les entourent. Comme remarque Nicole Fayard, elles « kill those whose gaze judges and assigns status, and those who attempt to deprive them of their subjective autonomy and turn them into objects⁷⁸ ». L'importance accordée par les protagonistes au regard des autres renforce l'impression de voyeurisme chez le lecteur, en lui donnant l'impression de déjouer les personnages puisqu'il peut les observer, voire les juger, sans pour autant avoir à payer de sa vie.

Dans la majorité des cas, la *libido sciendi* va de pair avec la *libido sentiendi*, la pulsion liée à l'expérience, par la lecture, de sensations. Cette pulsion est d'autant plus satisfaite lorsque les actes sont socialement répréhensibles. Le roman détaille à maintes reprises les sensations vécues par les personnages, un procédé narratif ayant pour effet d'amener le lecteur à s'impliquer dans les scènes dont il est le témoin privilégié, puisque c'est « [g]râce à sa projection dans le personnage-prétexte, [que] le lecteur peut “revivre” les intérêts primitifs liés à l'argent, au sexe et à la mort⁷⁹ ». Plutôt que de tenter de raisonner, les protagonistes de *Baise-moi* sont guidées par une quête de sensations où, comme le remarquent Christine Détrez et Anne Simon, « [l]a jouissance sexuelle est liée à la jouissance mortifère⁸⁰ ». La narration accorde ainsi une place importante aux impressions laissées par les actes réalisés; par exemple, lors d'une scène de meurtre, la narration interrompt le récit de l'action pour remarquer que « [d]ans le matin, le bruit est carrément terrifiant, en contradiction avec le joli mouvement très doux et ralenti des billets qui s'éparpillent

⁷⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁸ « tuent ceux dont le regard juge et impose un statut, et ceux qui tentent de les priver de leur autonomie en faisant d'elles des objets. » (C'est moi qui traduis.) Nicole Fayard, *loc. cit.*, p. 72.

⁷⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 161.

⁸⁰ Christiane Détrez et Anne Simon, *loc. cit.*, p. 62.

mollement sur le trottoir. » (*BM*, 135) De la même façon, lors d'une scène de sexualité, le côté mécanique de l'action est abandonné au profit des sensations vécues au moment de l'orgasme, après le dernier « [c]oup de hanche [...] elle se sent basculer de l'intérieur, le ventre dénoué et apaisée des chevilles aux épaules. » (*BM*, 108) Ces intrusions dans la narration contribuent à satisfaire la *libido sentiendi* du lecteur, en lui rapportant aussi fidèlement que possible l'expérience sensorielle des deux protagonistes.

Les sensations sont d'ailleurs prédominantes dans le récit, puisque chez les protagonistes qui cherchent à éviter de réfléchir, elles viennent souvent remplacer la pensée : « Pour le moment, le café est bon et le spliff tue la tête, quoi demander de plus? » (*BM*, 178) C'est dans cette optique que, dans l'espoir de pallier la perte émotionnelle causée par la mort de Manu, Nadine a une relation sexuelle avec un homme, car « [c]'est de l'amour qu'il veut lui faire entrer dans le corps, et elle s'ouvre autant que possible. » (*BM*, 246) Le seul procédé qui lui semble en mesure de contrebalancer efficacement les émotions qui l'assaillent est de remplacer un sentiment humain par une sensation, cherchant à utiliser le corps afin de guérir l'esprit, car comme le soulignent Détrez et Simon, pour Nadine « [l]a distinction entre corps et pensée, désir et cérébralité, [...] est ainsi plus complexe qu'une simple dichotomie, l'un et l'autre étant en fait indissociables⁸¹ ». L'importance sémantique des sensations, dont les descriptions s'insèrent dans le récit de telle façon qu'elles en suspendent l'action, permet au lecteur de satisfaire sa *libido sentiendi* et ainsi de se sentir profondément investi dans l'intrigue ainsi que dans ses personnages.

La dernière pulsion sollicitée est la *libido dominandi*, un fantasme de pouvoir décrit par Jouve comme une « pulsion mégalomaniacque [qui] pousse ainsi le personnage [et le

⁸¹ *Ibid.*, p. 64.

lecteur qui se projette en lui] vers un but éminemment gratifiant.⁸² » La satisfaction d'un tel désir s'exprime dans *Baise-moi*, à travers les nombreux meurtres perpétrés par Nadine et Manu. Toutefois, alors que les premiers assassinats de chacune des protagonistes ont pour motif la domination d'individus précis, la cible de cette prise de pouvoir semble devenir de plus en plus abstraite au cours de la progression du roman. La colère mortifère des jeunes femmes est principalement dirigée envers les hommes, bien qu'elle touche également quelques femmes et un jeune garçon. Comme le remarque Nicole Fayard, « Manu's and Nadine's victims are less random than might appear at first: they are all middle-class and characterized either by economic or patriarchal power and morals⁸³ », deux pouvoirs dont elles ont elles-mêmes été les victimes. Un exemple probant est celui du dernier meurtre du duo, chez l'architecte, que Nadine et Manu tuent lorsqu'elles s'aperçoivent qu'« [i]l n'imagine pas un seul instant qu'elles puissent lui faire du mal. » (*BM*, 224) Cet homme aurait pu s'en tirer indemne s'il n'avait pas, par ses gestes et paroles, refusé de reconnaître le pouvoir dont Nadine et Manu disposent désormais. Son entêtement lui aura coûté la vie. D'ailleurs, tel un animal marquant son territoire Manu « baisse son fute, s'accroupit au-dessus de la tête de l'architecte et l'arrose de pisse en bougeant son cul pour qu'il en prenne bien sur tout le visage » (*BM*, 226) afin de bien marquer sa victoire sur l'architecte condescendant. Les gestes des protagonistes sont certes d'une violence extrême, mais ils sont également très chargés symboliquement, puisqu'ils représentent un retournement de l'oppression vécue, à la fois en tant que femmes et que citoyennes d'une classe sociale

⁸² Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 166.

⁸³ « Les victimes de Manu et de Nadine sont moins aléatoires qu'elles le semblent à première vue : elles sont toutes issues de la classes moyenne et caractérisées par leur pouvoir économique et leur morale patriarcale » (C'est moi qui traduit) Nicole Fayard, *loc. cit.*, p. 67.

inférieure. Les lecteurs qui s'identifient à l'une ou l'autre de ces positions peuvent ainsi vivre par procuration le plaisir que retirent les protagonistes de leurs gestes.

Le pouvoir des jeunes femmes se manifeste dans la sexualité débridée qu'elles affichent, un autre aspect crucial du texte, car comme le remarquent Détéz et Simon, « le sexe est également une façon de lutter contre la domination sociale⁸⁴ ». Le potentiel de subversion de *Manu* et *Nadine* réside précisément dans la possibilité de renverser ce pouvoir qui les opprime puisque, comme le souligne Nicole Fayard, elles « are the lowest of the low and socially and economically dominated[, c]onning an killing their dominant clientèle makes them outlaws, and enables them to reclaim sexual violence against women in order to Foster their emancipation.⁸⁵ » Les deux femmes renversent donc les rôles en reprenant le contrôle de leur vie sexuelle; non seulement choisissent-elles désormais les hommes avec qui elles couchent, mais elles se permettent également de tuer un « connard à capotes » en guise de représailles pour son manque de respect lorsque ce dernier tente de leur imposer ses préférences sexuelles. Ce renversement dans le rapport de pouvoir est d'ailleurs illustré par la position de *Manu* sur l'homme, elle « le domine. Elle s'assoit à califourchon sur lui, le serre à la gorge » (*BM*, 207), affirmant par la pose de son corps le contrôle qu'elle exerce sur sa victime. La victoire est toutefois de courte durée, puisque ce sont des hommes qui freineront la quête de liberté des deux jeunes femmes : *Manu* tombe sous les balles tirées par un homme et *Nadine* se fait appréhender par la police. L'arrestation de *Nadine* est un moment fort chargé symboliquement, puisque les policiers, des hommes représentant la loi,

⁸⁴ Christiane Détéz et Anne Simon, *loc. cit.*, p. 63.

⁸⁵ « sont dans un état d'infériorité absolue et socialement et économiquement dominées. Arnaquer et tuer leur principale clientèle fait d'elles des hors-la-loi et rend possible la réappropriation de la violence sexuelle faite aux femmes afin de favoriser leur émancipation » (C'est moi qui traduis.) Nicole Fayard, « Sadeian sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes », Sarah F. Donachie et Kim Harrison (dir.), *Love and sexuality : New Approaches to in French Studies*, Oxford, Peter Lang, coll. « New French Identities », 2005, p. 104.

incarnent les deux pouvoirs dont elle et Manu avaient pu s'affranchir le temps de leur cavale. La fin roman est sans doute un événement réconfortant pour le lecteur dont le *lu* a été sollicité; puisque l'ordre est rétabli à la fin du texte, l'intégrité du sujet lisant est sauvée.

Il semble que le *lu*, seul régime de lecture où le sujet lisant a abandonné toute réflexion au profit de la sensation, soit le principal point d'entrée dans le texte pour le lecteur. Le roman, grâce à ses scènes crues de violence et de sexualité, parvient à satisfaire les trois *libido* essentielles à la création de l'effet-prétexte chez le lecteur. C'est donc cette même violence qui nuisait aux effets de lecture dans les autres régimes qui est la principale instigatrice de l'effet-prétexte. L'impact du recours à la violence sur le *lu* renverse ainsi la dynamique établie dans les régimes de lecture précédents.

La marginalité des protagonistes de *Baise-moi* pose ainsi un défi supplémentaire dans la création d'un effet-personnage positif chez le lecteur; la violence avec laquelle s'exprime la subversion opérée par Nadine et Manu rend difficile, voire impossible, l'établissement d'une relation harmonieuse entre texte et lecteur. La construction des personnages du roman n'a pas fourni de contrepoids à la violence des protagonistes, laissant ainsi se creuser l'écart entre le lecteur et celles-ci. Le travail d'interprétation mené par le *lectant* rencontre certaines difficultés et peine à se traduire en un effet-personnel actif. Bien que plusieurs signes aient été mis en place par l'auteure afin d'indiquer ses influences féministes, la portée idéologique du roman peine à se démarquer de l'apparence de gratuité que revêt la violence de ses protagonistes. À cette brutalité en apparence injustifiée s'ajoute le mélange des genres littéraires, dont l'imprécision fait obstacle au travail d'analyse du *lectant jouant*. La violence, cruciale dans le système de valeurs des personnages, est également en grande partie à l'origine du développement particulier de l'effet-personne. Les actes réalisés par Nadine et

Manu relèvent d'un code de conduite contraire à toute morale, auquel le lecteur peut difficilement souscrire. Le conflit ainsi créé chez le *lisant* entrave de façon irréconciliable la relation d'identification du lecteur aux protagonistes, qui ne pourra être rétablie par le développement psychologique des personnages. Dans ces conditions, Nadine et Manu parviennent à se détacher non seulement de la société, mais également du capital sympathie que le lecteur aurait pu éprouver pour elles. Le transfert du personnage au lecteur aura plutôt lieu au niveau de l'inconscient de ce dernier, le *lu*, puisqu'il pourra assouvir ses pulsions et ses désirs à travers les gestes des personnages.

L'effet-personnage du roman repose donc principalement sur le travail de deux parts du lecteur diamétralement opposées, le *lectant interprétant* et le *lu*. Une telle approche se détache de l'écriture classique, puisque « la cible privilégiée de cette littérature, c'est le *lisant*⁸⁶ ». Dans le roman de Despentès, c'est plutôt le *lu* qui est visé. Le roman ainsi construit favorisera principalement les régimes de lecture qui sont habituellement de second ordre, une pratique littéraire qui, comme les personnages qu'elle met en scène, va à l'encontre de la norme. La décision de l'auteure de faire appel au pulsionnel plutôt qu'au réfléchi est également une façon pour Despentès de se distancier de l'institution littéraire. Comme le note Michèle A. Schaal au sujet de la réception des textes de Despentès, au cours des années « her novels have frequently raised harsh criticism as to their literariness, or mere existence⁸⁷ ». Il semble toutefois que les critiques se penchent de plus en plus sur les romans de Despentès afin d'en tirer des analyses approfondies qui redonnent à *Baise-moi* tout le lustre qu'il a pu perdre au cours des premières années suivant sa publication.

⁸⁶ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 85.

⁸⁷ « ses romans ont souvent soulevé des critiques sévères quant à leur littéarité, ou leur simple existence » (C'est moi qui traduis.) Michèle A. Schaal, *loc. cit.*, p. 43.

De tous les romans publiés par Despentès, il semble que ce soit *Baise-moi* qui a fait le plus couler d'encre. Un autre de ses romans, *Apocalypse bébé*, a considérablement retenu l'attention de la critique, qui se fait toutefois plus élogieuse dès ses débuts. La réaction entourant la publication du roman pourrait être un effet du changement qui s'est opéré dans son écriture, qui adopte désormais un ton moins agressif pour le lecteur.

CHAPITRE 3 – Analyse de l’effet-personnage dans *Apocalypse bébé*

Le second roman à l’étude, *Apocalypse bébé*, est le plus récent roman publié par Virginie Despentes à ce jour. Il met également en scène des personnages principaux de sexe féminin, qu’il présente toutefois selon une perspective jamais encore explorée dans l’œuvre de Despentes : les protagonistes sont désormais les détectives, et non les fugitives. Ce changement majeur dans l’approche du texte aura plusieurs répercussions non seulement dans la construction des personnages, mais également dans la relation qui s’établira entre eux et le sujet lisant. Les régimes de lecture seront sollicités de manière à produire des effets qui diffèrent grandement de ceux que *Baise-moi* suscitait chez le lecteur.

Il demeure néanmoins que, comme le remarque Shirley Jordan, les textes de Despentes présentent des sujets récurrents, qui permettent d’ailleurs de « parler d’un monde fictif au singulier⁸⁸ » particulier à l’auteure. La reprise de ces thématiques au fil des romans a permis de constituer un style littéraire distinctif considéré comme la signature de Despentes. Cette réputation qui précède le texte aura sans doute des répercussions sur la réception des personnages d’*Apocalypse bébé* par le lecteur, puisque « l’image de l’auteur, suscitée par l’inscription de son nom sur la couverture, dessine d’emblée, et selon la compétence du sujet lisant, un horizon de prévisibilité⁸⁹ ». Ainsi, dans le cas où le lecteur est un adepte des écrits de Despentes, il est fort probable que ce dernier s’attaque au texte en ayant en tête certaines attentes, puisées à même son expérience des romans antérieurs. *Apocalypse bébé* s’inscrit toutefois un peu à l’écart de ses prédécesseurs, puisque désormais la narration est prise en

⁸⁸ Shirley Jordan, « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : Nouvelles voix?*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres : études de langue et littérature françaises », 2005, p. 121.

⁸⁹ Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 18.

charge en partie par une femme appartenant à la catégorie des « bons » mais qui, bien qu'elle ait en apparence réintégré les rangs de la société, demeure malgré tout une « looseuse de la féminité ».⁹⁰ *Apocalypse bébé* se démarque également des romans précédents par son adoucissement du traitement de la violence, qui n'est plus aussi gratuite qu'elle l'était dans *Baise-moi*, par exemple. Ces diverses récurrences et divergences thématiques pourront alimenter la réflexion du *lectant*, enrichissant par le fait même les interprétations que cette part du sujet lisant pourra retirer du texte.

L'effet-personnel – le lecteur

La part *lectant interprétant* du sujet lisant trouvera dans *Apocalypse bébé* plusieurs éléments indiquant une certaine posture idéologique, tant dans la narration que dans les discours rapportés des personnages secondaires. Le texte critique l'aveuglement des femmes hétérosexuelles au moyen des réflexions du personnage de La Hyène, qui est d'avis que ces femmes sont prisonnières du « naufrage de l'hétérocentrisme » (AB, 154), une condition dont elles gagneraient à être sauvées. Toute femme hétérosexuelle est foncièrement malheureuse selon La Hyène, mais le conditionnement social a été tel qu'aucune hétérosexuelle ne s'en aperçoit plus : « mais en vérité, vous, les femelles hétéros, vous mangez bien de la merde, aussi. On vous répète tellement que c'est bon que vous finissez par faire miam miam, mais vous mangez, putain, vous mangez. » (AB, 130) Loin de compatir avec ces femmes, La Hyène s'approprie le droit de recréer l'oppression sexuelle habituellement exercée par les hommes sur elles. Elle siffle les jolies femmes qu'elle croise, puisque de toute façon « c'est des hétéros, elles ont l'habitude d'être traitées comme des chiennes, elles trouvent ça normal » (AB, 59), preuve – selon elle – que « normalité » n'est pas toujours synonyme de

⁹⁰ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 10.

bonheur. Cette vision de l'hétérosexualité vécue comme une sorte d'aveuglement rappelle certaines réflexions de Monique Wittig dans son essai *La pensée straight*, où elle écrit notamment que s'il demeure « une relation qui revêt un caractère d'inéluctabilité dans la culture comme dans la nature, c'est la relation hétérosexuelle ou relation obligatoire entre "l'homme" et "la femme"⁹¹ ». Wittig déplore le fait que « vivre en société, c'est vivre en hétérosexualité⁹² », un discours auquel semble faire écho celui de La Hyène, selon qui c'est l'« anormal », l'homosexualité féminine, qui est plus attrayant. La Hyène vante à quelques reprises les mérites du lesbianisme en faisant preuve d'humour. Lorsque Lucie tente une pointe d'ironie en reprenant la réflexion qui conclut chacune des diatribes de La Hyène contre les femmes hétérosexuelles (« [e]t chez les lesbiennes, c'est mieux », celle-ci ignore l'attaque et rétorque que c'est « [c]omme le reste » (AB, 207)), elle ajoute même, à la blague, que « les vieilles gouines sont superbes » et que c'est attribuable au fait qu'« elles n'ont pas été abîmées par une vie putride ». (AB, 207) Le *lectant* peut déduire que le mot « putride » renvoie à une vie hétérosexuelle, marquant ainsi encore une fois le dégoût de la protagoniste pour le caractère hétéronormatif de la société. L'expression de son dédain est toutefois atténuée par le ton humoristique de la remarque. Cette actualisation de l'homosexualité chez les personnages féminins d'*Apocalypse bébé* marque un moment décisif dans les relations femmes-femmes que Despentes avait jusqu'alors mises en scène. Dès son premier roman Despentes avait évoqué l'homosexualité féminine comme une utopie vers laquelle tendre, mais ce n'est toutefois qu'avec *Apocalypse bébé* que cette relation idéale pourra prendre de l'ampleur, passant du domaine de l'abstrait au concret.

⁹¹ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Balland, coll. « Modernes » 2001, p. 57.

⁹² *Ibid.*, p. 66.

Le texte de Despentès, dans sa représentation de personnages provenant de différents horizons, semble vouloir démontrer que les êtres humains sont, pour la plupart, fondamentalement méchants. Il y a notamment le personnage de Vanessa, une femme d'origine arabe, qui se fait la réflexion que « [j]amais, de sa vie, elle n'avait eu l'occasion de ressentir le bonheur de pouvoir être raciste » (AB, 170), un plaisir qu'elle se donne désormais le droit de savourer, dans le privé. Le fait qu'elle a elle-même été victime de racisme toute sa vie ne l'empêche pas de reproduire ce comportement qui l'a pourtant fait souffrir. Elle en retire même une certaine joie, une attitude qui est sans doute attribuable en partie à un désir de vengeance plus ou moins conscient. Vanessa incarne cette idée d'une absence de solidarité dans la société que le texte met de l'avant à plusieurs reprises dans *Apocalypse bébé*. L'individualisme que déplore le texte semble d'ailleurs se rencontrer jusque dans les milieux minoritaires, c'est-à-dire composés de gens qui ne correspondent pas au descriptif « homme blanc hétérosexuel », qu'on aurait pu croire plus unis, soudés par une expérience similaire de l'oppression vécue. Il est possible, pour le *lectant interprétant*, de voir dans ces manifestations d'égoïsme une preuve du travail pernicieux d'une majorité ayant réussi à pervertir les minorités en attribuant à certains membres privilégiés un statut supérieur. Ce favoritisme aura tôt fait d'aviver une compétition malsaine entre membres d'une même communauté qui entrent ainsi dans une sorte de « course à la normalité ».

Cette rivalité s'observe également dans les relations que les femmes hétérosexuelles du roman entretiennent entre elles, plus particulièrement lorsqu'elles sont en situations sociales. Elles doivent faire bonne figure, car elles seront inmanquablement jugées par leurs consœurs qui leur attribuent un « échelon social » déterminé par leurs succès sur le plan de la vie familiale et amoureuse. Le personnage de Claire, par exemple, se sent menacé par la gent

féminine et n'accepte dans son cercle d'amies que quelques célibataires d'une quarantaine d'années et sans enfant, puisque « c'étaient les seules femmes qu'elle plaçait en dessous d'elle, et donc qu'elle pouvait fréquenter sans craindre que la comparaison tourne à son désavantage ». (AB, 85) Ce genre d'attitude démontre la force de la pression patriarcale dans la société, qui instille un esprit de compétition chez les femmes puisque leur valeur dépend principalement, comme le texte le sous-entend, de leurs relations avec les hommes. Ainsi, au lieu de chercher à promouvoir un nouveau type de communauté féminine où les hommes seraient accessoires, comme le font les lesbiennes du roman, ces femmes reconduisent sans le changer le discours qui est pourtant à l'origine de l'oppression vécue par elles.

Dans *Apocalypse bébé*, cette compétition est fréquemment associée à une hypocrisie marquée, que le texte présente comme un trait dominant des relations interpersonnelles. La dualité du caractère des personnages secondaires du roman est illustrée par les contradictions entre ce qu'ils pensent et les gestes qu'ils posent réellement lorsqu'ils sont en public. Cette hypocrisie sociale que Despentès déplore s'est largement répandue au point de s'être même propagée dans les milieux qui se targuent pourtant d'être à contre-courant de la société. Bien qu'ils soient unis par un désir commun d'échapper à la norme, les amis squatteurs de Valentine, la jeune adolescente en pleine rébellion recherchée par Manu et La Hyène depuis sa disparition, ne peuvent s'empêcher de reproduire ce comportement conventionnel. Malgré leur utopie anarchiste, ils ne peuvent s'empêcher de recréer un système de valeurs qui leur donne le droit « d'exiger qu'elle s'explique parce qu'elle traînait avec un garçon qui disait des choses pas convenables... » (AB, 299) Selon Valentine, « on se serait cru chez grand-mère » (AB, 299), la grand-mère représentant à l'évidence la convention sociale la plus traditionnelle. En voulant échapper aux grands courants sociaux, les jeunes squatteurs ne

sont parvenus qu'à créer un autre système basé sur de nouvelles conventions dont il ne faut pas déroger; c'est pourquoi plutôt que d'embrasser la différence apportée par Valentine, ils la fustigent, à l'image de cette société dont ils souhaitent pourtant se dissocier.

L'hypocrisie de ce petit groupe de personnes reflète une tendance sociale plus générale, illustrée dans le texte par les réactions générées par l'attentat à la bombe de Valentine à la maison blanche, qu'elle réalise en déclenchant une bombe en forme de tampon insérée dans son vagin, d'une puissance dévastatrice malgré sa petite taille, lors d'une soirée de remise de prix. Dans les réactions faisant suite à l'attentat, le texte rapporte que « tout le monde se considérait comme étant proche du drame » (AB, 332), de nombreux blogueurs profitant de la tribune pour diffuser leurs hypothèses sur les motifs justifiant l'attentat. La réaction du grand public dépeinte dans le roman souligne l'hypocrisie d'un monde où les tragédies de grande envergure sont utilisées à des fins de promotion personnelle. Ce genre de comportement est d'ailleurs on ne peut plus symptomatique de la société actuelle, ce grand cirque numérique où chacun cherche à obtenir son heure de gloire virtuelle. L'appétit pour la célébrité instantanée, critiqué dans le texte, semble être un effet secondaire de la société capitaliste qui encourage la consommation sous toutes ses formes et en tout temps, reflet d'un régime social qui n'est pas dépourvu d'hypocrisie. Lucie, la voix narrative principale du roman, critique d'ailleurs la monétisation de l'éducation qui découle de ce régime capitaliste : « j'ai jeté un coup d'œil aux tarifs de l'école : à trois mille cinq cents euros le trimestre, j'imagine que les gamins qui se font exclure doivent avoir au minimum essayé d'en tuer d'autres à la tronçonneuse ». (AB, 62) Elle se moque des motifs réels de ce discours individualiste qui maquille des intérêts financiers en intérêts sociaux afin de mieux paraître dans l'œil public. Afin de fournir une image plus vive de la vie des gens des classes

supérieures de la société, le texte propose le point de vue de Valentine, issue bien malgré elle de la classe « petite bourgeoise ». Les réflexions de cette dernière présentent les gens de son rang social comme étant des personnes égocentriques qui ne se soucient que de leur univers, sans égard aux autres. Selon elle, les jeunes avec qui elle traîne ne peuvent pas s'« imagin[er] [...] à quel point les gens comme elle sont indifférents au sort des gens comme eux, si ce n'est que pour en faire de la mauvaise littérature ». (AB, 290)

Le désir que manifeste Valentine de s'échapper de ce système capitaliste tourne toutefois court puisqu'elle n'en est pas sitôt sortie qu'elle retombe dans un autre système tout aussi contrôlant. Elle se retrouve ainsi entre les mains d'une organisation à caractère religieux qui utilisera le désir de révolte qui l'anime afin de la manipuler. Les membres de cette organisation lui feront subir un lavage de cerveau, remplaçant ses désirs par les leurs. Ce système s'avérera plus restrictif encore que la société ne pouvait l'être puisqu'il exigera de Valentine qu'elle sacrifie sa vie. Le texte semble ainsi s'attaquer à l'institution religieuse, qu'elle dépeint comme un organisme terroriste atteint des mêmes maux que le reste de la société, mais d'autant plus hypocrite qu'il se targue d'incarner la bonté et de diffuser un message d'amour.

La voix narrative s'attaque également à la nouvelle génération, déplorant à plusieurs reprises le fait que ce sont ces jeunes qui constituent l'avenir de la société. Le portrait qui en est dressé est plutôt noir; selon la Hyène « [c]ette génération, ça va pas être difficile de les faire filer droit. Ils sont en carton-pâte » (AB, 124), alors que Lucie déplore plutôt le fait que ces enfants sont trop gâtés, car ils sont choqués par l'idée de « [l]aisser derrière soi la PS3, le frigidaire rempli, la femme de ménage, la carte de crédit de papa ». (AB, 69) Ils sont profondément imprégnés de la société capitaliste et trop apathiques pour tenter d'y apporter

quelque changement que ce soit. Elle remarque que « [m]ieux [elle] conna[ît] cette génération, plus [elle] l'imagine à l'âge adulte, et moins [elle] envisage de faire des vieux os » (AB, 67), car la société actuelle est corrompue et la nouvelle génération ne semble pas meilleure.

Le roman fournit ainsi plusieurs informations au *lectant interprétant* qui lui permettent de décoder l'idéologie à l'œuvre dans le roman. Cette part du lecteur, forte de son esprit critique, pourra noter que la narration est sympathique à la cause des minorités sexuelles, mais qu'elle est plutôt désabusée en ce qui concerne le futur de la société. L'hypocrisie y fait des ravages et la nouvelle génération ne semble pas posséder l'esprit critique nécessaire pour y mettre fin puisque même les jeunes « rebelles » tombent dans une certaine convention qui, bien que différente de celle prônée par la majorité, demeure réductrice. Les seuls personnages qui parviennent à se sortir des méandres de la normalisation sont Lucie et La Hyène, car elles ne souscrivent pas aux pressions sociales et se détachent des défauts incarnés par les personnages secondaires. Elles se créent à elles deux une microsociété qui semble marginale puisqu'elle ne reproduit pas les fautes de la majorité; elles sont dénuées d'esprit de compétition, ne font preuve d'aucune hypocrisie et les hommes n'ont pour elles essentiellement aucune valeur. Leur marginalité diffère grandement de celle explorée dans *Baise-moi*. Plus positive, la force de leur subversion ne passe plus par l'opposition violente à toute société, mais plutôt par un rejet partiel de ses comportements nocifs. Elles reprennent toutefois la subversion des codes masculins/féminins évoquée dans le roman *Baise-moi*, puisqu'elles exercent toutes deux un métier habituellement plus masculin.

L'idéologie qui sous-tend le texte, plus explicite et moins violente qu'elle ne l'était dans *Baise-moi*, est plus accessible au lecteur. Celui-ci pourra plus aisément identifier les cibles de la critique sociale, mieux circonscrite dans les discours des protagonistes, et sera par le fait même plus réceptif aux observations soulevées par ces dernières.

L'effet-personnel – le lecteur jouant

Le *lectant* ne s'attaque jamais à un roman sans un horizon d'attente, habituellement généré par l'identification au sein du texte de certains traits particuliers à un type de littérature ou encore par l'idéologie que suggère le nom de l'auteur sur la page de couverture. Ainsi, un lecteur ayant déjà été mis en contact avec les textes de Virginie Despentes serait en droit de s'attendre à un roman plutôt violent et sexuellement explicite, dont les protagonistes sont des jeunes femmes en rébellion aux comportements hors-norme. Ses attentes seront toutefois déjouées puisque la voix narrative d'*Apocalypse bébé* se situe désormais du côté des détectives et que le ton du roman s'est beaucoup adouci.

La construction de l'intrigue du roman fait appel à quelques lieux communs que le *lectant jouant*, s'il connaît un certain nombre de classiques du roman policier ou d'espionnage, peut aisément déceler. Le tandem Lucie-La Hyène s'apparente à certaines figures iconiques de la littérature policière, dont Sherlock Holmes et son éternel acolyte le Docteur Watson. De la même façon, le talent de séductrice de La Hyène, qui cumule les conquêtes féminines, n'est pas sans rappeler les exploits similaires de James Bond. L'évocation de ces figures archétypales représentatives des forces de l'ordre marque un changement dans l'écriture de Despentes, qui écrivait autrefois plutôt du point de vue des hors-la-loi que des détectives.

Certains éléments intervenant en fin de texte marquent une rupture dans la vraisemblance, ce qui pourrait déstabiliser le *lectant jouant*, qui lisait jusqu'alors un roman réaliste. Le passage où La Hyène interroge Élisabeth, une sœur soupçonnée d'avoir joué un rôle important dans le dénouement de l'intrigue, en est un bon exemple. Lors de leur rencontre, la sœur a « un mouvement de panique à l'idée que la lesbienne puisse effectivement lire dans ses pensées. La Hyène enfonce le clou : - Bien sûr que je peux. » (AB, 266) Cette intrusion d'un élément plus ou moins réaliste dans le texte au sein d'une scène cruciale au dénouement de l'énigme, même s'il s'agit potentiellement d'un clin d'œil à certains types de résolutions rapides d'intrigues complexes, peut déstabiliser le lecteur. La réception du texte par le *lectant jouant* est également affectée par le nombre limité d'indices liés à disparition de Valentine mentionnés dans la quête des protagonistes. Le travail de cette part du lecteur est handicapé par le manque de pistes à suivre qui lui permettraient de trouver la résolution de l'énigme. La fin, pratiquement impossible à prévoir, peut de ce fait lui sembler invraisemblable. Le roman parvient ainsi à déjouer le *lectant jouant* au moyen d'éléments de surprise. Toutefois il est possible que ceux-ci entament trop la vraisemblance du texte pour que le lecteur en soit satisfait.

L'effet-personne – le lisant

Le contraste entre les personnages concourt à la création d'une relation d'identification entre le lecteur et les protagonistes, au détriment des personnages secondaires. La dimension psychologique des personnages est développée de telle façon que le *lisant* pourra se laisser porter par le récit et construire ce lien d'empathie envers les protagonistes qui est l'effet habituel des romans, puisque tous les éléments nécessaires à l'effet-personne sont présents dans *Apocalypse bébé*. Le roman répond d'ailleurs à l'un des

premiers critères établis par Jouve puisqu'il fournit au lecteur le nom complet des personnages les plus importants, notamment celui de Lucie Toledo, Valentine Galtan ou encore son père, François Galtan. Il existe toutefois une exception : La Hyène, second personnage principal dont le vrai nom ne sera pourtant jamais révélé. Loin de briser le lien qui s'installe entre elle et le lecteur, l'emploi d'un surnom plutôt que d'un nom pour désigner La Hyène contribue à entretenir l'aura de mystère qui entoure cette femme. C'est d'ailleurs en tant que mythe vivant que La Hyène sera introduite dans le roman, alors que la narratrice relate plusieurs rumeurs entendues à son sujet qui n'ont jamais été confirmées ni infirmées. Il semble donc logique que la narration ne divulgue jamais le vrai nom de La Hyène, sous peine de détruire son caractère mythique.

Le code narratif du texte favorise, dès les premières pages, la création d'un lien d'identification avec la voix narrative de Lucie Toledo, puisque la majeure partie du roman est écrite à la première personne du singulier. Comme le rappelle Jouve, le lecteur est plus enclin à s'identifier au personnage qui occupe la même place que lui dans le texte, ce que la narration au « je » permet. Cette technique d'écriture donne au lecteur un accès privilégié aux pensées de Lucie, qui dresse bien souvent un portrait peu flatteur des personnages secondaires rencontrés tout au long du texte. Les réflexions plutôt négatives de Lucie au sujet des ces derniers permet au *lisant* de s'identifier à elle plutôt qu'aux autres, qui incarnent tous divers éléments de la société que critique le roman : bourgeoisie, hypocrisie, aveuglement hétérosexuel. La voix narrative use d'ironie par moment afin de railler certains personnages, par exemple lors de ce passage sur le père de Valentine : « Galtan laisse moult commentaires ignobles, sous des identités diverses. On les retrace, sans problème : “qu'elle aille se faire enculer, avec son énorme cul plein de merde” à propos d'une collègue. On sent l'homme

épanoui, sans aigreur ni trouble personnel. » (AB, 105) Le texte dirige également quelques moqueries envers certains personnages féminins remplissant des rôles socio-sexués conventionnels. La voix narrative critique, comme elle le faisait dans *Baise-moi*, le choix de ces femmes. Dans *Apocalypse bébé*, c'est le personnage de Claire, la belle-mère « [m]axibaffable » (AB, 107) de Valentine qui est la principale cible des remarques de Lucie, qui la présente au lecteur comme une femme plutôt fade et sans intérêt. L'identification à la voix narrative est également grandement responsable du transfert au lecteur de l'empathie que Lucie ressent à l'égard de La Hyène, permettant à celui-ci de construire à son tour un lien d'empathie avec ce personnage.

D'ailleurs, afin de consolider ce lien qui s'établit, le texte donne accès à certains épisodes du passé des protagonistes qui les montrent sous un jour plus vulnérable. L'insertion de souvenirs de Lucie à quelques reprises dans le récit donne au *lisant* l'impression de mieux connaître le personnage qu'il voit évoluer. De la même façon, le lien d'identification avec La Hyène est renforcé au moyen d'un chapitre complètement dédié à son passé, ce qui permet de rendre plus humaine cette femme qui autrement serait restée plutôt mythique. La vulnérabilité des protagonistes s'exprime également dans leur statut d'inadaptées sociales. Pour Lucie, ce sentiment remonte à sa plus tendre enfance — alors qu'elle « étai[t] une élève moyenne, [elle] n'[a] pas connu de grandes amitiés » (AB, 60) — et continue de la hanter même à l'âge adulte. Elle n'a d'ailleurs qu'une très piètre estime de soi, un trait de caractère dont les autres personnages ne sont pas conscients, mais que le lecteur connaît grâce à son accès privilégié aux pensées de Lucie. Le rapport entre Lucie et le sujet lisant prend une teinte plus particulière puisqu'il est également empreint d'un sentiment de pitié, ce qui peut entraîner une certaine empathie du *lisant*. De la même façon, le lien

entre le *lisant* et La Hyène est renforcé lorsque ce dernier a accès au plus grand secret de la protagoniste : le meurtre du père abusif de son amie, qu'elle a tué par amour pour cette dernière alors qu'elle n'était encore qu'une enfant. C'est à ce moment que, selon les dires de La Hyène, « [i]l s'[est] creusé entre elle et le monde un écart infranchissable ». (AB, 226) Cette plongée dans les souvenirs de la protagoniste – personnage auparavant construit dans le texte uniquement par les réflexions des autres à son égard – nuance la perception que le sujet lisant pouvait avoir d'elle. La connaissance de l'histoire personnelle des personnages permet parfois de comprendre les divers éléments ayant pu les mener là où ils sont, tout en les rendant plus humains aux yeux du sujet lisant. *Apocalypse bébé* adopte, en donnant une profondeur psychologique à ses personnages, une approche diamétralement opposée à celle développée dans *Baise-moi* qui aura pour effet de favoriser la construction d'un lien empathique du lecteur envers les personnages principaux.

L'efficacité des plongées dans le passé des personnages est accentuée par le fait que le lecteur a accès à la vie intérieure de la narratrice principale et protagoniste du roman, Lucie. Il assiste à l'histoire d'amour qui naît entre la jeune femme et Zoska tout en ayant accès aux émois que cette nouvelle relation suscite, ce qui fait de lui un témoin privilégié. Il peut observer une transformation dans le caractère de Lucie, qui a désormais une attitude plus positive face à la vie, puisque « [t]out devient intéressant, une fois qu'on veut quelqu'un. » (AB, 269) Le *lisant* a accès aux sentiments que cette nouvelle relation suscite chez Lucie, qui confie que « [t]out ce qu'elle [Zoska] fait [l]'affole » (AB, 268), elle qui autrement semblait plutôt blasée. Le lecteur est non seulement témoin de ces changements chez Lucie, mais également de son passage – La Hyène dirait sans doute son « évolution » – de l'état de femme hétérosexuelle malheureuse à celui de femme homosexuelle épanouie.

Une autre relation se tisse au fil du roman sous les yeux du sujet lisant, celle liant les deux protagonistes, ce qui peut contribuer à entraîner chez le lecteur s'identifiant à Lucie le même développement affectif envers La Hyène.

Cette amitié entre La Hyène et Lucie est également lieu d'enseignement pour Lucie, qui découvre certains aspects de la culture lesbienne, dont elle ne connaît de prime abord que très peu de choses. Cet enseignement aura sans doute pour effet de renforcer l'identification du *lisant* hétérosexuel à Lucie, car tous deux découvrent simultanément cette culture à laquelle ils sont plutôt étrangers. Cette identification s'avère tout aussi efficace pour un lecteur homosexuel puisque la découverte du milieu homosexuel par Lucie peut lui remémorer sa propre expérience. Le discours de Lucie reprend à quelques reprises certains stéréotypes bien ancrés dans l'imaginaire collectif, par exemple qu'une jeune fille croisée sur la rue « est beaucoup trop jolie pour être gouine » (AB, 70), une idée préconçue que La Hyène s'empresse de déconstruire. Cette dernière est d'ailleurs très consciente des stéréotypes associés aux femmes homosexuelles; elles les connaît à tel point qu'elle les a intériorisés afin de pouvoir les reproduire puisque « [c]ela ne lui dépl[â]t pas de jouer la gouine telle que la rêvent les hétéros : brute, marginale et capable de couper la bite à n'importe qui ». (AB, 243) Elle reprend ainsi les préjugés dans le dessein d'en faire une arme parfois utile pour terroriser certains hommes. Suite au début de la relation homosexuelle de Lucie, le travail d'éducation de La Hyène se modifie. Elle fait désormais appel à d'autres lieux communs répandus principalement au sein de la communauté lesbienne. Ces épisodes rendent son rôle d'éducatrice plus concret, puisqu'elle éduque Lucie qui « ne conna[ît] pas les gouines ». (AB, 275) Elle la met notamment en garde, à la blague, contre Zoska, qui « débarquera avec ses valises en [lui] demandant un jeu de clefs avant même qu'[elle] ai[t] le

temps de mémoriser la couleur de ses yeux ». (AB, 275) Cette recommandation informe néanmoins Lucie d'une idée reçue circulant dans les milieux homosexuels sur un type de lesbiennes en particulier. Le rôle d'éducatrice reviendra également à La Hyène pour tout ce qui a trait à la quête qui leur a été confiée, à elle et Lucie. Habituee des milieux interlopes, elle n'a occupé tout au long de sa vie que des emplois illégaux qui lui ont fourni les connaissances dont elle se sert afin de mieux diriger l'enquête, qui avait d'abord été confiée à Lucie. La compréhension que La Hyène a des enjeux particuliers du métier de détective fait pencher le rapport de forces entre elle et Lucie de son côté, mais favorise en contrepartie l'identification du *lisant* à Lucie, car c'est plutôt en elle qu'il se reconnaît.

Les chapitres où la voix narrative de Lucie domine alternent avec la narration principale. Dans ces chapitres, le lecteur a un accès illimité aux pensées des personnages secondaires en focalisation interne, ce qui lui fournit de multiples détails complémentaires à l'intrigue. Le lecteur détient donc, l'espace d'un chapitre, plus d'informations que les protagonistes, une avance qui est habituellement rattrapée au chapitre suivant lorsque les deux détectives questionnent ce même personnage. Cette technique de construction de l'intrigue permet d'installer une relation d'identification entre le lecteur et les deux personnages principaux puisqu'ils se situent sensiblement au même endroit dans l'intrigue et découvrent les éléments au même rythme, alors que les nombreux personnages secondaires ne connaissent que leur version des événements. Ce n'est qu'à la fin du roman que cette relation d'égal à égal sera déséquilibrée, alors que le lecteur en saura définitivement plus que les protagonistes. Les deux derniers chapitres consacrés à des personnages secondaires, dédiés à Sœur Élisabeth et à Valentine, fournissent au sujet lisant des informations cruciales auxquelles les investigatrices n'ont pas accès. Ces renseignements, connus seulement du

lecteur, éclairent les motifs ayant poussé Valentine à commettre un attentat. Lucie dit d'ailleurs, à la dernière page du roman, que « [l]a vérité, [elle] ne la connaît[a] jamais » (AB, 343) alors que le lecteur, lui, la connaît. Ce n'est toutefois pas une différence suffisamment importante pour briser le lien d'identification qui a été cultivé tout au long du roman.

Le chapitre consacré au personnage de Valentine permet de redorer l'image de cette dernière et de la rendre plus sympathique aux yeux du lecteur, alors qu'elle avait été présentée de façon très négative par les commentaires des autres personnages à son égard. Pour la majeure partie du roman, la seule perception que le *lisant* a de Valentine est celle d'une adolescente rebelle, qui consomme drogues dures et sexe de façon incontrôlable. Elle est présentée comme une adolescente qui prend un malin plaisir à attaquer les gens, « [ç]a peut être n'importe quoi, pourvu que ça fasse chier quelqu'un » (AB, 67), une attitude anticonformiste qui s'apparente grandement à celle des personnages généralement mis en scène dans les romans de Despentes. Le lecteur peut retrouver dans ce portrait de Valentine le même désir d'échapper aux conventions qui animait les protagonistes de *Baise-moi*, une soif de liberté qui connaîtra le même destin funeste dans chacun des romans. Le chapitre qui est consacré à l'adolescente permet toutefois une légère rédemption; l'opinion du *lisant* peut être changée par une nouvelle perspective développée dans *Apocalypse bébé*, où les gestes de la jeune fille sont attribuables à une rébellion contre l'autorité parentale. Le *lisant* est également sensibilisé à l'étouffement que Valentine pouvait ressentir, elle qui « ne pouvait pas se reposer dans sa chambre cinq minutes sans que la porte s'ouvre, façon western, avec la vieille qui débarquait pour lui expliquer un truc sur la vie ». (AB, 285) Ainsi, sans excuser

les gestes de Valentine, ce chapitre peut permettre d'amorcer une réconciliation entre le *lisant* et ce personnage.

Le sentiment d'identification du *lisant* aux protagonistes est également amplifié par le recours du texte à plusieurs références culturelles provenant de la société contemporaine, qu'il peut sans doute reconnaître. Le texte fait référence à quelques reprises à Facebook, surnommé « face de plouc » (*AB*, 65) par les jeunes du roman, qui devient même un outil de recherche utile à faire avancer l'enquête. Le texte représente également un rythme de vie dans lequel le lecteur pourrait se reconnaître, lorsqu'un des chercheurs auxiliaires de l'enquête évoque l'impossibilité d'avoir pu vivre « [t]rois mois sans téléphone portable, sans mail, sans Twitter, sans RIEN, Pas le moindre post sur un blog. » (*AB*, 109) La jeune Valentine est la seule personne qui n'adhère pas à cette culture du multimédia, ce qui la distingue sans doute du lecteur. Le même scénario se produit dans le cas de la culture musicale, les deux protagonistes écoutent des classiques de la culture française : « France Gall chantait “Si, maman si, si, maman si”, je n'avais pas entendu cette chanson depuis longtemps [...] puis Michel Berger commence à chanter “Si tu crois un jour que tu m'aimes” et je réalise que ce n'est pas la radio » (*AB*, 111), des incontournables de la chanson française qui font référence à une culture populaire commune. Ce bagage culturel diffère grandement de celui de Valentine, qui écoute plutôt de la musique inspirée de « la scène hardcore new yorkaise » (*AB*, 277), une culture sous-jacente et peu connue du grand public, qui rappelle d'ailleurs les références musicales des héros habituels des romans de Despentès.

Le texte, en développant de façon plus complète la dimension psychologique des protagonistes, parvient à faire adhérer le lecteur à des personnages dont les comportements

ne sont pas représentatifs de la majorité. La marginalité des personnages, qui s'exprime principalement par leur refus de se soumettre aux codes patriarcaux, se fait de façon beaucoup plus douce et offre au lecteur de nombreux autres points en commun permettant de créer le sentiment d'identification essentiel à la réalisation de l'effet-personne.

L'effet-prétexte – le lu

L'adoucissement des caractères marginaux des personnages se traduit également par une atténuation de la violence et de la sexualité dans le texte. Les pulsions sollicitées dans *Apocalypse bébé* sont d'un tout autre registre, moins brutal et plus nuancé, que celles de *Baise-moi*. La pulsion de voyeurisme n'est que très peu encouragée; parfois associée à un sentiment de malaise, elle est néanmoins présentée comme une source d'apprentissages pour le sujet lisant. C'est notamment ainsi que la découverte du monde homosexuel féminin par le sujet lisant hétérosexuel peut avoir lieu. Le lesbianisme est un fantasme ancré bien profondément dans l'imaginaire contemporain, héritage d'une culture pornographique qui diffuse une vision très idéalisée de la sexualité entre deux femmes, d'ailleurs souvent hétérosexuelles. Monique Wittig souligne cette tendance du monde hétérosexuel pour qui « la récupération (c'est érotique pour les hommes de voir deux femmes ensemble – le harem lesbien)⁹³ » est la meilleure arme permettant d'invalider la réalité homosexuelle, qui est ainsi reprise pour être incorporée dans un fantasme hétérosexuel. Ce fantasme est recréé dans le texte lors des quelques scènes de sexualité lesbienne, mais l'image idéalisée est déconstruite afin d'en fournir une version plus réaliste, impliquant des femmes ordinaires. Celles-ci ne se donnent pas en spectacle, contrairement aux actrices qui jouent dans les films, ce qui donne l'impression au *lu* d'avoir accès à un moment volé dans l'intimité de ces femmes.

⁹³ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 87.

Cette pulsion scopique est également fortement liée à la fonction de détective de Lucie puisque celle-ci doit observer sans être vue. De ces investigations, quelques images sont rapportées au lecteur, avec les photos où « Valentine suce un garçon, dans un parc, sur un banc, protégée des regards par un buisson d'un mètre de haut » (AB, 16) et où « Valentine se fait une ligne dans son cahier de textes, à 8 heures du matin » (AB, 16), mais ces événements ne sont évoqués que sommairement, sans trop de détails. Même discrétion en ce qui concerne les relations sexuelles que les protagonistes ont, qui ne sont généralement rapportées que brièvement. Lucie relate sa première nuit avec Zoska en ces termes : « [o]n a baisé jusqu'à ce que l'aube la fasse rouler sur le côté, fermer les yeux et me laisser ne pas dormir ». (AB, 270) Le sujet lisant n'a droit qu'à un résumé de l'action, et non pas à une description de l'acte en temps réel. Il semble en fait qu'un seul épisode du roman puisse satisfaire cette pulsion de voyeurisme de la part *lu* du lecteur : l'orgie en Espagne, où Lucie voit contre son gré « [u]n amas de corps nus, éparpillés par groupes, se chevauchent à travers la pièce. » (AB, 159) La scène, à laquelle la narratrice ne participe pas puisqu'elle l'a découverte par un fâcheux hasard, choque et dégoûte profondément cette dernière. Cette vision la rend « furieuse, parce qu[']elle a l'impression qu'on [l']a forcée à voir quelque chose qui ne [la] regarde en rien » (AB, 161), une réaction très différente de celles observées dans le roman *Baise-moi* dans lequel les protagonistes étaient elles-mêmes plutôt voyeuses, consommant avec plaisir de nombreux films et magazines pornographiques.

La même tendance s'observe dans le rapport à la violence, qui est désormais beaucoup moins présente. Seulement deux scènes de violence sont rapportées directement, alors que les autres épisodes ne sont évoqués que de façon superficielle. Une de ces scènes explicitement décrites est celle de l'interrogatoire, mené par La Hyène, du jeune homme

membre du groupe de musique PDTC que Valentine connaissait personnellement. Pour le faire parler, la détective a recours à certaines techniques d'intimidation qui lui sont propres; elle porte au garçon un violent coup, « [p]as une baffe classique, du plat de la main, une beigne brutale, assenée du tranchant de la paume, la bague de combat trace une ligne rose le long de sa joue. » (AB, 120) Le lecteur est témoin de cette scène d'une grande violence, qui est destinée à demeurer secrète puisqu'elle se déroule à l'insu des autres membres du groupe. La position d'observateur clandestin du lecteur lui permet sans doute de contenter certaines pulsions de voyeurisme propres au *lu*. Toutefois l'intervention de la narration lors de l'épisode a pour effet de nuire à cette satisfaction. Les événements sont narrés selon la perception de Lucie, prise d'un accès de panique déclenché par la scène, qui aura probablement pour effet de mettre le lecteur similairement mal à l'aise. La seconde scène violente se déroule plusieurs années avant le début de l'enquête : il s'agit du meurtre du père de Loraine par La Hyène. Le texte donne plusieurs détails précis, qui ne sont connus que de La Hyène, décrivant comment « [e]lle y met toute sa force, dans ce coup. » (AB, 221) Il s'agit encore une fois d'une scène destinée à demeurer secrète, puisque La Hyène « ne laissait derrière elle aucune trace, ni sur le corps, ni sur la terre gelée » (AB, 221), à laquelle le lecteur a un accès privilégié. Cet épisode violent est d'une importance capitale puisqu'il change la vie de la jeune fille et la détache irrémédiablement du reste du monde. En mettant en scène ce trouble des personnages à l'égard de la violence ou de la sexualité, le texte rend la lecture de tels gestes plus recevable pour le sujet lisant. Le *lu* peut ainsi se laisser entraîner par l'expérience de gestes violents ou sexuels, car l'histoire les présente de façon critique.

Le fait que peu de scènes montrent des actes sexuels ou violents dans ce roman a pour effet de ne stimuler que faiblement la *libido sentiendi* – le désir d'« expérimenter » de

nouvelles sensations –, ce qui n'est pas habituel chez Despentès. Le roman est narré principalement selon le point de vue de Lucie, qui ne participe pas activement aux scènes de violence ni à l'orgie. À quelques reprises, le texte stimule néanmoins des sensations que le lecteur ne pourrait sans doute pas expérimenter autrement que par le biais de la littérature. C'est le cas notamment pour le lecteur hétérosexuel lors de la première nuit de Lucie avec Zoska, une expérience qui lui fait découvrir « un tempo différent de celui qu[']elle connaissai[t] qui n'a pas de fin, se déroule sur une rythmique différente ». (AB, 270) La narration de cet épisode permet au *lu* de « vivre » une expérience homosexuelle en se projetant dans le personnage de Lucie; il lui est possible d'explorer une nouvelle facette de la sexualité.

Les scènes de violence, de leur côté, ne détaillent les sensations du passage à l'acte que selon le point de vue de Lucie, qui n'est elle-même qu'un simple témoin. Elle observe La Hyène lors de la scène avec le jeune de PDTC et pense que « [l]e pire, ça a été la jouissance, la jouissance évidente pendant qu'elle était sur lui ». (AB, 124) L'information fournie ne peut satisfaire totalement la *libido sentiendi* puisque le texte ne documente pas les sensations procurées par l'accomplissement d'un geste violent, mais relate plutôt les observations faites par un personnage extérieur aux actes réalisés. La différence marquée dans la relation que Lucie et La Hyène entretiennent avec la violence, alors que l'une la redoute et que l'autre s'en nourrit, permet sans doute encore une fois de rendre plus acceptable au *lu* son adhésion aux pulsions suscitées par le texte. Le fait d'adhérer à un texte qui présente deux approches à la violence permet de rassurer le sujet lisant sur la moralité de ce qu'il lit, ce qui lui donne la possibilité de se laisser séduire pour la durée du roman par les pulsions sollicitées.

Le malaise de Lucie envers la violence affecte également la satisfaction de la *libido dominandi*, le désir de pouvoir, du *lu*. Le personnage de la Hyène pourrait toutefois être l'intermédiaire par lequel le roman parvient à contenter cette pulsion, puisque cette dernière croit fermement qu'il n'« [y] a rien comme la violence pour bien communiquer ». (AB, 128) Lucie a, au contraire, plutôt peur des prises de pouvoir de sa collègue, elle y trouve quelque chose « de fascinant. De malsain » (AB, 117) et affirme que « [c]'est le plaisir qu'elle y prend qui est dérangeant. » (AB, 117) Un plaisir que La Hyène a d'ailleurs ressenti dès son premier meurtre, perpétré sur le père de son amie Loraine, à l'occasion duquel « [u]n désir brutal s'était ouvert en elle. Le mettre au sol. Le forcer à la prendre en compte. Lui soutirer de l'angoisse, à n'importe quel prix. » (AB, 239) Ce premier assassinat dénotait déjà la forte envie qui habite La Hyène de renverser la dynamique de pouvoir en place, un plaisir d'autant plus grand que l'homme tué était un danger social. Les autres crimes commis par cette protagoniste, d'ailleurs ni nombreux ni graves, illustrent le nouveau rapport à la violence qui est développé dans le roman. Elle est désormais utilisée à des fins punitives envers des personnes nuisibles, ce qui est tout aussi sinon plus satisfaisant pour le *lu*, qui devient justicier social le temps d'un roman. Cette approche du texte à l'égard de la *libido dominandi* est à l'opposé de ce qui avait été exploré dans *Baise-moi* puisque dans ce roman, les protagonistes étaient leurs propres justicières, et ce, au détriment de la société et de ses membres.

Les traces de ce type de rébellion qui était si cher à Despentès se trouveraient plutôt concentrées dans le personnage de Valentine; il existe chez elle cette même envie de renverser le pouvoir oppressant, sans égard à la vie des victimes innocentes. L'attentat qu'elle commet sert en effet les intérêts d'une vaste organisation religieuse dont les

représentants l'ont convaincue de reporter ses frustrations personnelles sur un symbole de domination supérieure afin de servir une cause qui la transcende. Dans le chapitre qui lui est consacré, elle développe une longue réflexion sur la violence, qui se conclut sur le fait qu'il faut « s'attaque[r] à la tête » (AB, 309), sinon les actes de violence ne sont pas assez puissants. Son geste est très symbolique, car non seulement elle s'attaque au président et à son entourage, mais elle tue également son père, en se tuant elle-même, faisant périr tous les symboles de l'oppression d'un seul coup. Cette flambée de violence n'aura toutefois pas les effets escomptés, puisque le crime que Valentine commet sera repris par les médias sociaux et la portée politique du geste qu'elle accomplit sera presque entièrement évacuée. Son décès évoque la fin de l'épopée de Manu et de Nadine en ce qu'il semble mener à la même conclusion : tenter d'aller contre le pouvoir dominant ne peut se solder que par un sacrifice.

De façon générale, les divers effets suscités par les personnages principaux d'*Apocalypse bébé* s'agencent de façon à en offrir une image positive. Cette impression favorable repose en grande partie sur le régime de lecture du *lectant*, qui bénéficie des nombreux autres textes publiés par l'auteure, dont un essai définissant plus explicitement ses positions idéologiques. Les publications antérieures au roman peuvent faire en sorte que le sujet lisant aborde *Apocalypse bébé* avec un certain horizon d'attente, qui sera toutefois potentiellement déconstruit par le fait que ce roman semble adopter désormais le point de vue de la loi et que Valentine, le personnage le plus « typiquement despentien », n'est pas le personnage principal. L'efficacité de l'effet-personnage repose également sur la relation d'identification qui se crée entre le *lisant* et les personnages principaux, une connexion qui est à l'opposé de ce qui s'observait dans *Baise-moi*, où le peu de développement psychologique des personnages entretenait une distance marquée entre lecteur et

protagonistes. Ces deux régimes de lecture sont plus activement interpellés que le *lu*, car les pulsions associées à ce dernier sont sollicitées de façon beaucoup plus subtile dans *Apocalypse bébé* qu'elles ne pouvaient l'être dans les romans antérieurs. Les pulsions sont désormais présentées dans un cadre plus acceptable pour le sujet lisant, ce qui marque un très grand changement dans l'écriture de Despentes depuis *Baise-moi*.

Le même adoucissement s'observe en ce qui concerne la marginalité des personnages, qui semblent de prime abord avoir réintégré « la norme ». Toutefois, il ne s'agit là que d'une apparence, puisque certains éléments qui « dépassent » encore de cette boîte qu'est la norme affirment la marginalité des protagonistes. Leur anticonformisme n'est toutefois pas aussi violemment exprimé que celui des protagonistes de *Baise-moi*. Il s'exprime principalement par une remise en question de certains comportements. Leur subversion incite à la réflexion plutôt qu'à la violence, ce qui la rend sans doute plus facilement acceptable pour le lecteur. En désignant les défauts d'une collectivité, parfois sous le couvert de l'humour, les protagonistes parviennent à ouvrir un dialogue concernant certains éléments oppressants du système dominant. L'invitation à repenser certaines normes émane d'une « looseuse⁹⁴ », Lucie, figure chère à Despentes parce qu'elle change des codes littéraires habituels où les modèles féminins apparaissent comme des idéaux inhumains⁹⁵. Les protagonistes d'*Apocalypse bébé* ne correspondent d'ailleurs pas à l'idéal de la femme blanche hétérosexuelle discrète; les personnages lesbiens qui parviennent à s'affranchir des hommes marquent ce renversement de l'idéal féminin habituellement véhiculé. Ce rejet des conventions, atténué lorsqu'il est comparé aux premiers romans, s'exprime néanmoins

⁹⁴ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 10.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

encore dans les remarques moqueuses que le texte lance, au moyen de ses personnages, à la société telle que le lecteur la vit.

CONCLUSION

L'étude du premier et du dernier roman de Virginie Despentes nous a permis de faire ressortir leurs nombreuses divergences et similarités. Le premier roman étudié dans le cadre de la présente thèse, *Baise-moi*, pose un très grand défi en ce qui a trait au succès de l'effet-personnage puisqu'il présente pour protagonistes deux femmes très marginales, Nadine et Manu. Celles-ci ne se conforment à aucune loi ayant été formulée par une instance qui leur est extérieure, que ce soit sur le plan légal, culturel ou social. Elles rejettent tous les repères connus du lecteur, obligeant ce dernier à fournir un effort supplémentaire afin de demeurer réceptif aux différents effets de lecture.

La saisissante violence qui émane du roman peut sans doute expliquer la réception mitigée de l'œuvre à la fois par la critique et le grand public. L'absence de règles morales encadrant la démarche des protagonistes a également pour effet de rendre l'idéologie du roman plus difficile à distinguer, dans ce qui s'apparente à une vendetta menée envers l'univers dans son entièreté. Le détachement vécu par le lecteur, engendré par l'apparente injustice de la vengeance des protagonistes, est difficilement contré par le développement psychologique des personnages, qui s'avère trop mince pour suffire à la tâche. Le texte n'insiste que sur la colère et l'anticonformisme radical des protagonistes, sans présenter au lecteur d'autres caractéristiques lui permettant de créer un sentiment d'identification durable envers elles. L'efficacité du roman repose en effet principalement sur la satisfaction des pulsions inconscientes du lecteur, un accomplissement qui demeure toutefois plutôt délicat puisqu'il est possible que le lecteur ressente une certaine culpabilité à l'idée de s'être laissé emporter par ses pulsions, ce qui invaliderait l'effet produit. Les nombreux crimes perpétrés

par les deux protagonistes vont à l'encontre de tout code moral, à tel point qu'il semble plutôt difficile pour un lecteur de parvenir à adhérer consciemment à leur code de conduite. Cette attitude à l'égard des personnages pose un obstacle majeur dans sa réception du discours développé dans le texte; la distance qui s'installe entre le lecteur et les protagonistes rend la transmission du discours subversif plus ardue.

La réputation de Despentès précède *Apocalypse bébé*, second roman étudié; quiconque a entendu parler de l'auteure a sans doute forgé certaines attentes quant au style et au contenu du roman. Celles-ci seront toutefois probablement déjouées par le changement qui s'opère dans l'écriture assagie de l'auteure. Les personnages principaux, toujours de sexe féminin, ne sont désormais plus tant marginaux que non conventionnels. Les protagonistes agissent, à l'instar de Nadine et Manu dans *Baise-moi*, selon un code culturel qui leur est propre. Toutefois ce code ne s'élabore désormais plus au détriment d'un fonctionnement harmonieux en société. Les protagonistes représentent un certain adoucissement de la subversion qui prenait place dans *Baise-moi*; souscrivant aux lois régissant la vie en société, elles ne s'opposent qu'à certains comportements sociaux construits auxquels elles n'adhèrent pas. Lucie et La Hyène font preuve d'une plus grande ouverture à l'égard de leurs contemporains; plutôt que de renverser les valeurs sociales en place en les rejetant complètement, elles se contentent de les critiquer. Leurs commentaires ont pour dessein d'initier une réflexion chez le lecteur qui lui permettrait de remettre en question certaines normes, notamment en ce qui a trait aux rôles sexués et à l'hétéronormativité.

L'idéologie développée dans le texte y est plus explicitement définie au moyen des discours tenus par les protagonistes. Leurs remarques jalonnent le texte et ciblent certains comportements observés chez leurs pairs avec lesquels elles sont en désaccord. Toutefois,

plutôt que de chercher à éliminer ces caractéristiques en allant violemment à leur rencontre, elles se contentent de les relever, de les définir puis s'efforcent de ne pas les reproduire à leur tour. Leur opinion permet ainsi au texte de communiquer de façon explicite sa position idéologique, qui est de ce fait plus aisément compréhensible pour le lecteur. L'aspect psychologique des protagonistes a été travaillé de façon qu'elles donnent l'impression d'être plus humaines que ne l'étaient celles de *Baise-moi*, alors que Lucie et La Hyène présentent au sujet lisant un côté vulnérable et plus doux. Le roman repose également de façon beaucoup moins appuyée sur la satisfaction de pulsions ainsi que sur la transgression des tabous, ce qui permet de diminuer le sentiment de culpabilité, voire de dégoût, vécu par le lecteur qui peut objectivement considérer de retirer certains éléments enrichissants de sa lecture. Ce dernier est d'ailleurs susceptible de mieux recevoir le message que Lucie et La Hyène véhiculent, puisque le développement psychologique complexe des deux personnages favorise chez lui un sentiment d'empathie, voire d'identification, le rendant plus réceptif au discours qu'ils tiennent. Il peut sans doute souscrire plus facilement à la démarche de subversion des protagonistes, puisqu'elle est plus raisonnée, et ainsi mieux cerner les réflexions qu'elle engendre. *Apocalypse bébé* favorise l'adhésion du lecteur à un univers peu conventionnel, avec lequel il est probablement peu familier.

Baise-moi relate des événements subversifs dans un langage non conventionnel; tant la forme que le contenu contribuent à faire de lui un roman marginal. L'abondance de scènes de violence et de sexualité crue a joué un rôle important dans la réception du roman « qui, lors de son lancement sur la scène des belles lettres, ne suscita aucune critique sur sa qualité littéraire mais provoqua de nombreuses réactions contre les valeurs morales, sociales et

culturelles véhiculées dans le récit (ou l'absence de ces dernières)⁹⁶ ». La réception de l'œuvre a également été fortement influencée par le fait que l'auteure était une femme. Incapables de passer outre le sexe de l'auteure, les critiques, selon les dires de Despentès, lui « tombe[nt] dessus de tous côtés, en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille⁹⁷ ». Les critiques universitaires semblent plutôt penser que si les propos de « Virginie Despentès have caused such an upset, it is because they confront conventional male-structured representations of heterosexual sex⁹⁸ » et que ce sont les attaques des personnages féminins dirigées envers le système patriarcal⁹⁹ qui ont valu au roman des réactions aussi furieuses. Leur interprétation de la réponse de la critique envers *Baise-moi*, plus objective que celle de Despentès, s'avère particulièrement révélatrice de la dynamique de pouvoir qui existe encore entre les sexes en ce qui concerne la sexualité et la violence. La mauvaise foi de la réponse de la critique frappe d'autant plus lorsque l'on met en parallèle la réception accordée aux romans de Michel Houellebecq, qui sont reconnus pour leur contenu sexuel, et celle réservée à Despentès. Le succès de Houellebecq, tant critique que populaire, démontre à quel point certains stéréotypes sont encore profondément ancrés dans l'esprit des gens; les hommes peuvent parler de sexualité, mais les femmes devraient se concentrer sur des jolies choses¹⁰⁰. Despentès n'a pu que constater l'insuccès de sa technique littéraire¹⁰¹, mais cette apparence d'échec soulève de nombreuses interrogations qui pourraient amorcer un

⁹⁶ Nadia Louar, « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentès », *Palimpsestes*, vol. 22, 2009, p. 84. Aussi en ligne <http://palimpsestes.revues.org/191>

⁹⁷ Virginie Despentès, *King Kong Théorie*, p. 117.

⁹⁸ « [Si les propos de] Virginie Despentès ont causé un si grand bouleversement, c'est parce qu'ils remettent en question la représentation conventionnelle masculine de la sexualité hétérosexuelle » (C'est moi qui traduis). Colin Nettelbeck, « Self-Constructing Women : Beyond the Shock of *Baise-moi* and *À ma sœur!* », *FULGOR*, en ligne, mis à jour 12/2003, http://ehlt.flinders.edu.au.proxy.bib.uottawa.ca/deptlang/fulgor/back_issues.htm.

⁹⁹ Voir également Virginie Sauzon, *loc. cit.*, et Claudia Martinek, *loc. cit.*

¹⁰⁰ Despentès a d'ailleurs publié un roman intitulé *Les jolies choses* en réponse à ces critiques; voir *King Kong Théorie*, p. 117.

¹⁰¹ Voir *King Kong Théorie*, p. 111-131.

mouvement de changement dans les mentalités. La comparaison entre Houellebecq et Despentès nous force à nous interroger sur ce qui est le plus choquant dans l'œil du public : est-ce le contenu ou le fait qu'une femme a osé écrire des textes alliant aussi gratuitement sexe sans émotions et violence?

Avec la publication d'*Apocalypse bébé*, la formule employée par Despentès a visiblement changé, mais le constat désillusionné demeure. Les deux romans comportent des éléments communs, dont l'importance est cruciale. Tous deux construisent leur intrigue en se basant sur un duo de personnages féminins anticonformistes, qui refusent de se soumettre aveuglément à certains comportements sociaux, reprenant par le fait même une dynamique fétiche de Despentès. Les deux textes sont également liés par un autre élément essentiel : la vision pessimiste qui en émane. En effet, les deux romans parviennent chacun à leur façon au même constat désolant d'une impossibilité à se sortir des systèmes sociaux dominants. Il semble qu'une des principales caractéristiques différenciant les protagonistes d'*Apocalypse bébé* de celles de *Baise-moi* réside dans leur esprit critique envers la société. Elles font le choix de contourner certaines normes sociales, tout en étant conscientes de ne pouvoir complètement s'affranchir des conventions.

L'esthétique développée par Despentès dans *Apocalypse bébé* repose moins sur la violence et la sexualité, ce qui semble avoir plu tant au grand public qu'à la critique. L'auteure donne ainsi l'impression d'avoir « appris sa leçon » et réintégré la place qui est traditionnellement réservée aux femmes en littérature, dont l'écriture doit être discrète et posée. Cet assagissement du côté subversif des personnages et de l'intrigue a valu à Despentès le prix Renaudot 2010, mais a également récolté plusieurs critiques de la part de fervents lecteurs, comme ce Phildec sur le site web Babelio qui déplore qu'« on [ait] le

sentiment d'avoir entre les mains un roman juste bon à choquer la bourgeoise¹⁰² ». Cette apparence de soumission contraste toutefois avec les propos qui sont développés dans le texte, où la réflexion est typiquement despentienne et prône une remise en question des conventions. L'adoucissement esthétique du roman semble donc être une nouvelle approche permettant à Desportes de pénétrer dans la norme afin de la subvertir de l'intérieur, en diffusant son discours à un plus vaste public rendu davantage réceptif par la reconnaissance critique accordée au roman. Cette reconnaissance pourrait ainsi « permett[re] à sa voix d'être entendue au-delà des convaincus [...] pour détonner plus largement dans les milieux instruits des classes moyennes et supérieures, plus rarement exposés à la tonalité tranchée et provocatrice qui caractérise ses positions et sa pensée¹⁰³ ». Le débat fait encore rage entre ceux qui croient que ce roman est une marque de soumission, et les autres qui y voient une réintégration de la norme afin de mieux diffuser un message à contre-courant. Le succès auprès du grand public du second roman, auquel quelques amateurs de Desportes ont reproché son édulcoration, prouve sans doute que ce qui semble un échec pour certains est gage de réussite pour d'autres.

¹⁰² <http://www.babelio.com/livres/Desportes-Apocalypse-bebe/191484/critiques/268114>

¹⁰³ Virginie Sauzon, « Virginie Desportes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », *Genre, sexualité & société* [En ligne], vol. 7, 2012, mis à jour le 01/06/2012, <http://gss.revues.org/2328>.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Éditions J'ai lu, coll. « Nouvelle génération », 1999 [1993], 249 p.

DESPENTES, Virginie, *Apocalypse bébé*, Paris Grasset, 2010, 342 p.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

BAREL, Yves, *La marginalité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 1982, 250 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, 277 p.

BILAT, Loïse et Gianni HAVER, *Le héros était une femme... : le genre de l'aventure*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2011, 268 p.

BOURSEILLIER, Christophe, *Génération Chaos : Punk, New Wave 1975-1981*, Paris, Denoël, 2008, 321 p.

BUTLER, Judith, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, coll. « Routledge classics », 2006 [1999], 236 p.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, 158 p.

ERMAN, Philippe, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006, 143 p.

GLAUDES, Pierre et Yves REUTER, *Personnage et histoire littéraire : actes du colloque de Toulouse 16-18 mai 1990*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Chemins cliniques », 1991, 258 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, « Les actants, les acteurs et les figures », *Sémiotique narrative et textuelle*, A. Chabrol (dir.), Paris, Librairie Larousse, coll. « L », 1973, p. 161-176.

-----, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1969 [1966], 262 p.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman : Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983], 329 p.

-----, « Pour une sémiotique du personnage », *Poétique du récit*, Roland Barthes et Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, 180 p.

- HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.
- HEBDIGE, Dick, *Subculture : the Meaning of Style*, Londres, Routledge, 2003, 195 p.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, 217 p.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 271 p.
- LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude et SALADO, Régis (dir.), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2007, 581 p.
- LE BLANC, Guillaume, *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2009, 197 p.
- MENEGALDO, Hélène (dir.), *Figures de la marge : marginalité et identité dans le monde contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Des sociétés », 2002, 193 p.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.
- REUTER, Yves et Jean-François COATMEUR, *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989, 238 p.
- SABIN, Roger, *Punk Rock : so what? : The Cultural legacy of Punk*, Londres, Routledge, 1999, 247 p.
- SNIADER LANSER, Susan, *Fictions of Authority : Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University Press, coll. « Literature / Women's Studies », 1991, 287 p.
- WARHOL, Robyn R., *Having a Good Cry : Effeminate Feelings and Pop-culture Forms*, Columbus, Ohio State University Press, coll. « The theory and interpretation of narrative series », 2003, 148 p.
- WITTIG, Monique, *La pensée straight*, Paris, Balland, coll. « Modernes » 2001, 157 p.
- WIONET, Chantal, « Littérature de banlieue? Cherchez la langue », Cécile Narjoux (dir.), *La langue littéraire à l'aube du XXI^e siècle*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2010, p. 121-130.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CORPUS

- BOURCIER, Marie-Hélène, « Pipe d'auteur : La "Nouvelle vague pornographique française" et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *L'Esprit créateur*, vol. 44, n° 3, automne 2004, p. 13-27.
- BOZON, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi : les écrivaines françaises au tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1, 2005, janvier-avril, p. 6-21.
- CARLSON, Cindy L., MAZZOLA, Robert L., BERNARDO, Suzan M., (dir.), *Gender Reconstruction: Pornography and Perversions in literature and Culture*, Aldershot, Ashgate, 2002, 208 p.
- DÉTREZ, Christine et SIMON, Anne, « "Plus tu baisses dur, moins tu cogites" Littérature contemporaine et sexualité – la fin des tabous? », *L'Esprit Créateur*, vol. 44, n° 3, 2004, automne, p. 57-69.
- DOWNING, Lisa, « *Baise-moi* or the ethics of the desiring gaze », *Nottingham French Studies*, vol. 45, n° 3, 2006, p. 52-65.
- FAYARD, Nicole, « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes », *French Studies*, vol. 60, n° 1, 2006, p. 63-77.
- , « Sadeian sisters : Sexuality as Terrorism in the Work of Virginie Despentes », Sarah F. Donachie et Kim Harrison (dir.), *Love and Sexuality : New Approaches to in French Studies*, coll. « New French Identities », Oxford, Peter Lang, 2005, p. 101-120.
- FRANCO, Judith, « Gender, Genre and Female Pleasure in the Contemporary Revenge Narrative : *Baise-moi* and *What it feels like for a girl* », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 21, n° 1, 2004, p. 1-10.
- GARGETT, Adrian, « *Baise-moi* : Post-Feminist Performance », *Film Journal* [en ligne], vol. 1, n° 4, 2003, dossier *In Focus Series : Fringe Cinema*, mis à jour le 01/01/2003, <http://www.thefilmjournal.com.proxy.bib.uottawa.ca/issue4>
- JORDAN, Shirley, « Dans le mauvais goût pour le mauvais goût? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : Nouvelles voix?*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titres », 2005, p. 121-139.
- LOUAR, Nadia, « Version femmes plurielles : relire *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Palimpsestes*, vol. 22, 2009, p. 83-98. Aussi en ligne : <http://palimpsestes.revues.org/191>.

- MARTINEK, Claudia, « “Inventer jusqu’au délire la danse des anges”? La sexualité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Femme nue, femme noire* de Calixta Beyala », *L’Esprit créateur*, vol. 45, n° 1, 2005, p. 48-58.
- MONTORO ARAQUE, Mercedes, « L’esthétique du “corps-déchet” de cette fin de siècle : Virginie Despentes et Sylvie Germain », *Iris*, vol. 19, 2000, p. 103-114.
- MOSSUZ-LAVAU, Janine, « De Simone de Beauvoir à Virginie Despentes : les intellectuelles et la question du genre », *Modern & Contemporary France*, vol. 17, n° 2, 2009, p. 177-188.
- NETTLEBECK, Colin, « Self-Constructing Women Beyond the Shock of *Baise-moi* and *À ma sœur!* », *FULGOR : Flinders University Languages Group Online Review*, vol. 1, n° 3, 2003, p. 59-68.
- RYE, Gill, « Registering Trauma : the Body in Childbirth in Contemporary French Women’s Writing », *Nottingham French Studies*, vol. 45, n° 3, 2006, p. 92-104.
- SAINT-ARMAND, Denis, « Quelque part entre Charleville et l’Arcadie : Esquisse d’une lecture croisée des postures de Virginie Despentes et Patti Smith », *CONTEXTE*, [en ligne], mis à jour le 01/09/2010, <http://contextes.revues.org/4693>.
- SAUZON, Virginie, « Le rire comme enjeu féministe : une lecture de l’humour dans *Les mouffettes d’Antropos* de Chloé Delaume et *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Recherches féministes*, vol. 25, n° 2, 2012, p. 65-81.
- , « Virginie Despentes et les récits de la violence sexuelle : une déconstruction littéraire et féministe des rhétoriques de la racialisation », *Genre, sexualité & société* [En ligne], vol. 7, 2012, mis à jour le 01/06/2012, <http://gss.revues.org/2328>.
- SCHAAL, Michèle A., « Virginie Despentes or a French Third-Wave of Feminism? », Erika Fülöp et Adrienne Angelo (dir.), *Cherchez la femme : Women and Values in the Francophone World*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 39-55.
- SICARD-COWEN, Hélène, « Le féminisme de Virginie Despentes à l’étude dans le roman *Baise-moi* », *Women in French studies*, vol. 16, 2008, p. 64-72.
- SPOIDEN, Stéphane, « No Man’s Land : Genres en question dans *Sitcom, Romance* et *Baise-moi* », *L’Esprit Créateur*, vol. 42, n° 1, 2002, p. 96-106.
- VOLCANO, Del Lagrace et Ulrika Dahl, *Femmes of Power : Exploding Queer Femininities*, London, Serpent’s Tail, 2008, 191 p.
- WILLIAMS, Lisa Ruth, « Sick Sisters », *Sight and Sound*, vol. 11, n° 7, 2001, p. 28-29.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	II
REMERCIEMENTS	III
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – MANIFESTATIONS DE LA MARGINALITÉ DES PROTAGONISTES	11
Dimension physique des personnages de <i>Baise-moi</i>	13
Dimension psychologique des personnages de <i>Baise-moi</i>	16
Comportement des personnages dans <i>Baise-moi</i>	20
Dimension physique des personnages d' <i>Apocalypse bébé</i>	25
Dimension psychologique des personnages d' <i>Apocalypse bébé</i>	28
Comportement des personnages d' <i>Apocalypse bébé</i>	31
CHAPITRE 2 – ÉTUDE DE L'EFFET-PERSONNAGE DANS LE ROMAN <i>BAISE-MOI</i>	37
L'effet-personnel – le lecteur interprétant	39
L'effet-personnel – le lecteur jouant	45
L'effet-personne – le lisant	47
L'effet-prétexte – le lu	56
CHAPITRE 3 – ANALYSE DE L'EFFET-PERSONNAGE DANS <i>APOCALYPSE BÉBÉ</i>	65
L'effet-personnel – le lecteur	66
L'effet-personnel – le lecteur jouant	73
L'effet-personne – le lisant	74
L'effet-prétexte – le lu	82
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	96
	100