

L'ÉCRIRE FEMME SELON VIRGINIE DESPENTES

Brigitte WELTMAN-ARON
University of Florida

RÉSUMÉ

Virginie Despentes, dont le premier livre a été publié en 1993, est reconnue comme l'une des représentantes majeures d'une nouvelle orientation de la littérature féminine. Cet article analyse deux aspects de la réflexion de Despentes sur la figure du personnage public de l'écrivain : il montre, d'une part, que ses textes théoriques comme ses fictions dénoncent la réception critique, en France, d'une femme qui écrit et qui crée. D'autre part, il met en lumière, à l'heure de la domination de l'autofiction sur la littérature française, l'approche différente du moi et du sujet entreprise dans ses textes. C'est à partir d'une réflexion sur l'élaboration sociale du féminin et de la valeur « travail », qui ne se limite pas à l'œuvre de l'écrivain, que Despentes repense la teneur de la sociabilité, le diagnostic d'une décomposition sociale n'étant pas pour elle seulement à critiquer, mais à mettre en œuvre autrement.

ABSTRACT

Virginie Despentes, whose first book was published in 1993, is recognized as one of the major representatives of a new orientation of women's literature. This article analyzes two aspects of Despentes's reflections on the figure of the public persona of the writer: on the one hand, I show that both her theoretical texts and her fictions denounce the critical reception of a woman who writes and creates in France. On the other hand, at a time when autofiction dominates French literature, Despentes has a different approach to the self and the subject in her texts. Despentes rethinks the tenor of sociability on the basis of her reflection on the social elaboration of the feminine and of the value given to work, which is not limited to the writer's œuvre. The diagnosis of social decomposition must not be merely criticized, but put to work otherwise.

Virginie Despentes, dont le premier livre a été publié en 1993, est reconnue comme faisant partie non seulement de ce que la critique appelle une « nouvelle génération » d'écrivains, mais encore comme l'une des représentantes majeures d'une « nouvelle orientation de la littérature féminine¹ ». Il y a en effet chez Despentes une double tactique relevée par plusieurs critiques : d'une part, elle conteste la représentation que le corps collectif se fait de lui-même et la justification politique de cette représentation; d'autre part, elle critique certaines positions féministes sans désavouer le féminisme lui-même. Michèle A. Schaal a bien montré la double réflexion à l'œuvre chez Despentes, portant sur les inégalités contemporaines à la fois « sociales et générées² ». En m'appuyant sur de telles analyses dont je partage les conclusions, et dans l'esprit de ce numéro spécial sur l'écrivain en recherche, j'examinerai deux aspects de l'interprétation de la figure du personnage public de l'écrivain entreprise par Despentes. Premièrement, j'analyserai la façon tranchante dont ses textes théoriques comme ses fictions rendent compte de la réception, en France, d'une femme qui écrit et qui crée : face au système qui la maintient inconsciemment ou délibérément en position subalterne, la riposte consiste d'abord à en comprendre les méthodes d'obstruction et à proposer ensuite des positions et des formes qu'il ne parvient ni à empêcher ni à contenir. Parce que la critique évalue le contenu d'un écrit en fonction du genre de son auteur, Despentes reconfigure en réponse l'expression du moi (et, au-delà, de l'individu) par un sujet féminin, en refusant les limites auxquelles on s'efforce de l'assujettir. Dans un deuxième temps, je montrerai ainsi que la façon dont Despentes aborde le moi et le sujet dans ses textes se distingue de celle qu'on trouve dans l'autofiction, mode d'écriture qui domine la littérature française à l'heure actuelle. L'approche de la subjectivité qu'entreprend Despentes s'insère dans un diagnostic plus général d'une décomposition sociale à laquelle ses écrits se mesurent et réagissent aussi. Sa conception du moi et de la figure de l'écrivain tient compte et reste inséparable de cette analyse.

L'écrire femme en France

Dans un passage au début du *Deuxième sexe* (1949), Simone de Beauvoir note la naïveté de tel auteur masculin octroyant aux hommes (et donc à lui-même) la paternité de toutes les idées en circulation, et déniait par la même occasion toute pensée originale aux femmes : « ce qui est

remarquable, c'est que par l'équivoque du *nous* il s'identifie avec saint Paul, Hegel, Lénine, Nietzsche et du haut de leur grandeur il considère avec dédain le troupeau des femmes qui osent lui parler sur un pied d'égalité³. Plus tard, et dans un style différent, Hélène Cixous souligne une difficulté préalable à la réception de la pensée : tout auteur en puissance doit démontrer qu'il est digne d'écrire, ou s'autoriser à le faire, et la nécessité de prouver sa légitimité s'accroît lorsque c'est une femme qui écrit. Dans *Le rire de la Méduse* (1975), la transgression de la femme consiste non seulement à parler mais à « ouvrir la bouche⁴ », révélant ainsi une intériorité de même qu'une corporéité qui peinent à être comprises, quand elles ne sont pas d'emblée déclarées irrecevables. *La venue à l'écriture* (1977) imagine dans le même esprit une scène où un docteur ausculte la femme écrivain en lui demandant d'ouvrir la bouche et de faire « Ah⁵ », le désir féminin d'écrire étant alors assimilé à une maladie qu'il faut soigner. Cette difficulté à faire admettre leur légitimité a pu conduire certaines créatrices au silence. Cependant, l'absence réelle ou ressentie d'autorisation est ensuite reprise affirmativement par Cixous en tant que telle, par exemple lorsqu'elle propose la notion d'une écriture féminine coupée d'un lieu (racines, langue, histoire) qui ancrerait son texte, mais le rendrait aussi par là-même imprévisible et inouï, et éviterait ainsi de reproduire la litanie du discours patriarcal.

Ces remarques échelonnées à quelques décennies d'intervalle sont malheureusement toujours d'actualité. C'est bien ce que montre Despentès lorsqu'elle évoque la réception de son premier livre, *Baise-moi* (1993), dans *King Kong Théorie* (2006), œuvre qui présente un récit de soi, parcours à la fois unique et descriptif de la position que l'on souhaite assigner aux femmes, position contre laquelle l'auteur s'insurge avec combativité. Ce qui est accordé aux femmes en matière de discours, dit Despentès, c'est le bavardage : « bavarder est féminin. Tout ce qui ne laisse pas de trace », contrairement à une création⁶. Quand elles se mêlent malgré tout de créer, les femmes se voient réduites à leur sexe par les critiques (qui peuvent d'ailleurs être des femmes), et le plus souvent, elles ne sont comparées qu'à d'autres femmes de leur génération, comme si leurs travaux ne pouvaient avoir une résonance plus ample et une valeur autre qu'éphémère⁷. Ces critiques leur indiquent de surcroît avec une condescendance saisissante en quoi consiste la féminité à laquelle leurs livres auraient dérogé, que ce soit par le sujet traité, par leur style, ou leur vocabulaire. Il faut donc expliquer

aux femmes ce qu'est une femme et leur rappeler la bienséance : « On n'est même pas des étrangères : on est sous-titrées, tout le temps, parce qu'on ne sait pas ce qu'on a à dire. On ne le sait pas aussi bien que les mâles dominants⁸. » Despentès fait bien comprendre qu'il ne s'agit pas seulement d'un malaise de la part de critiques qui seraient confrontés à des positions inattendues. Au contraire, une caractéristique de l'indignation critique devant la création féminine semble être d'ignorer, à dessein ou non, l'héritage artistique, masculin comme féminin, dans lequel s'inscrit tout autant qu'elle le déplace la créatrice en question. Mais Despentès dénonce surtout le fait que la démarche critique qui privilégie la discussion du sexe de l'auteur aux dépens de son œuvre, qu'elle en ait ou non conscience, ne prend pas au sérieux le droit des femmes à penser et s'exprimer librement. Les rappels à l'ordre comme les quolibets de certains critiques constituent autant de manœuvres d'intimidation et de tentatives de démoralisation à l'encontre des artistes femmes : « En tant qu'écrivain, le politique s'organise pour me ralentir, me handicaper, pas en tant qu'individu mais bien en tant que femelle⁹. » Dans les entrevues filmées de Despentès disponibles sur Internet, il apparaît qu'avec l'expérience elle devient mieux armée pour esquiver les réactions critiques hargneuses ou sarcastiques, auxquelles elle s'attend désormais. On constate d'ailleurs à ce propos une certaine lâcheté de la part des critiques, car il est certainement plus facile de s'en prendre à la débutante qu'à l'auteur plus tard récompensé par le prix de Flore (que Despentès a reçu pour *Les jolies choses* en 1998) et le prix Renaudot (pour *Apocalypse bébé* en 2010), membre de l'Académie Goncourt depuis 2016, et qui a plusieurs œuvres au succès aussi bien critique que public à son actif¹⁰. À ses débuts, peut-être prise de court devant les remarques déplacées sur sa personne ou sur son œuvre, Despentès répond souvent par un rire bref ou épate le bourgeois par des réflexions épidermiques sur le travail ou la profession d'écrivain¹¹. De tels éclats ne contrarient pourtant pas vraiment les présentateurs des émissions auxquelles elle participe, puisqu'ils l'ont invitée pour ce comportement même. Avec le temps, elle leur donne peu l'occasion de profiter de telles réactions, encadrant plus habilement l'éclairage que ses réponses pourraient fournir sur elle-même. Elle insiste par exemple davantage sur ce qui, même dans la pensée ou le vécu les plus personnels, peut contribuer à une réflexion esthétique ou sociale qui l'englobe sans se limiter à elle seule¹². Cette deuxième façon de se présenter aux critiques est aussi probablement facilitée par le fait que la condescendance amusée à son égard a fortement diminué avec sa notoriété,

de sorte que, même lorsqu'on lui pose des questions personnelles, ce n'est plus aujourd'hui avec la même dose de misogynie, mais avec une plus grande attention aux réponses qu'elle apporte, quoique certains critiques, comme Pierre Jourde, demeurent hostiles ou dédaignent ses œuvres¹³.

Désubjectivation

King Kong Théorie est le texte le plus ouvertement autobiographique et non fictionnel de Despentes, mais il se distingue d'autobiographies « classiques » – terme en soi impropre dans la mesure où de tels récits ne sont pas normés et expérimentent volontiers plusieurs formes narratives ou médiatiques –, parce qu'il se donne aussi comme un essai qui prend l'expérience de l'auteur comme point de départ d'une réflexion plus vaste sur la situation des femmes. Quoi qu'il en soit, dans le reste de son œuvre, et contrairement à beaucoup d'autres de ses contemporains qui se déclarent adeptes de l'autofiction, Despentes ne rejette pas l'étiquette de « roman » pour ses textes, ce qui ne veut pas dire que le moi en soit absent. Certaines circonstances dans lesquelles sont placés ses personnages sont parfois partiellement transposées des siennes ou tirées de rencontres effectivement survenues, proximité, et non pas identité de traits, qu'elle mentionne souvent, et procédé du reste bien connu des romanciers. On pourrait aussi dire qu'elle reconnaît le pouvoir mimétique classiquement accordé à la fiction, qui consiste non seulement à ressembler au réel mais à risquer de se substituer à lui par le mécanisme de l'illusion. Cependant, ses textes prennent autrement en compte la position du sujet que ne le font les auteurs d'autofictions.

Rappelons que le terme « autofiction » est utilisé depuis les années 1970, en particulier par Serge Doubrovsky, qui, sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*, parle de son projet comme d'une « fiction d'événements et de faits strictement réels¹⁴ ». Ce terme était censé dépasser l'opposition entre invention fictive (ou littérature) et événement véridique de l'existence (rapporté dans une autobiographie). Il s'opposait aussi aux théoriciens de l'autobiographie tel Philippe Lejeune, qui répondait par la négative (pas « dans la pratique ») à des questions comme : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur¹⁵ ». Comme le résume plaisamment Gérard Genette, l'autofiction revient à dire : « Moi, auteur, je

vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée»; dans un autre essai, il souligne toutefois plus sérieusement, ainsi que d'autres auteurs, que la fictionnalisation est également à l'œuvre dans l'autobiographie, «récit de soi toujours plus ou moins teinté, voire nourri, volontairement ou non, de fiction de soi¹⁶». Cette dernière remarque constitue une façon de remettre en question la nécessité d'un nouveau terme, dont il reconnaît pourtant qu'il s'est durablement imposé. Philippe Gasparini, qui a analysé à plusieurs reprises le terme et ses usages variés, remarque en particulier dans l'autofiction sa fonction d'« autocommentaire » et sa problématisation du « rapport entre l'écriture et l'expérience¹⁷ ». On pourrait objecter à cette définition que la complexité de ce rapport n'était pas ignorée par des autobiographes comme Rousseau par exemple. Or, même en concédant le nouvel apport de l'autofiction à cette discussion, on remarque dans les textes de Despentès une autre manière de prendre en compte la question du moi. Certes, dans la plupart de ses textes, il n'y a pas à proprement parler d'« autonarration », terme synonyme d'autofiction que Gasparini semble trouver porteur¹⁸. Mais particulièrement dans ses romans récents comme *Apocalypse bébé* et la trilogie *Vernon Subutex*, la coexistence dans la cité est examinée narrativement sur le mode d'une focalisation interne variable : plusieurs personnages aux interprétations parfois contradictoires recherchent, avec une plus ou moins grande capacité, le sens à donner à leur existence et à leur inscription sociale. La plupart éprouvent un sentiment d'aliénation ou de dépersonnalisation et sont confrontés à des entraves de divers ordres qui les assujettissent. Face à cette constitution préalable de l'être, le moi remplit plutôt les conditions de la désobjectivation selon Gilles Deleuze et Félix Guattari et ne renvoie pas à une subjectivité au sens classique d'autonomie, de souveraineté, et de liberté. Ce sens n'est qu'un mirage, et ne correspond pas à l'expérience du moi chez Despentès : dans la désobjectivation, le sujet est « sans identité, toujours décentré », ce qui n'est pas seulement un mal puisque ainsi il « s'ouvre à la multiplicité de ses individuations possibles¹⁹ ». De façon générale, que le moi soit fictionnalisé ou non demeure assez secondaire dans l'entreprise de Despentès, qui consiste d'une part à exposer ce qui provoque la paralysie et la réduction à la passivité du moi, et d'autre part à inclure l'autre et le collectif dans sa pensée du sujet. « Nous ne sommes plus nous-mêmes », disent Deleuze et Guattari²⁰. Despentès ne se réjouit pas autant qu'eux de cette disjonction, mais elle explore en revanche le potentiel de la désobjectivation dans son œuvre et se voue à l'interprétation d'agencements

collectifs, que sont par exemple les « convergences », *happenings* organisés par Vernon Subutex et ses proches dans le troisième volume de la série.

Corps féminin et corps social

La position politique et éthique de Despentès est remarquablement cohérente depuis le début, comme le soulignaient déjà plusieurs critiques quelques années après ses premiers écrits²¹. De façon récurrente, comme l'exprime par exemple *Teen spirit*, devenir adulte ne signifie plus s'émanciper et rejeter toute tutelle, selon le projet des Lumières, mais faire allégeance et obéir, sous peine d'être expulsé du corps social : chez Despentès, deux figures récurrentes incarnent l'écartement brutal de la société, à savoir l'interné en hôpital psychiatrique et le clochard. Mais la femme illustre le plus nettement le maintien en état de minorité auquel vise le politique. C'est ainsi, notamment, que la valorisation idéologique de la maternité – ce qui ne veut pas dire que le statut économique des mères corresponde nécessairement à cette valorisation – est à l'image d'un État qui instaure des structures d'organisation collective infantilisant l'individu²². Dans *King Kong Théorie*, Despentès remarque que la femme n'est jamais considérée comme assez adulte²³. Non que soit idéalisé un passé éclairé où l'autonomie aurait effectivement eu lieu pour tous. Néanmoins, l'horizon de l'autonomie et la prise en compte éthique des plus fragiles et démunis, au mieux comme projet collectif et au pire comme alibi sociopolitique, a tout de même fourni un levier qui a permis des avancées sociales visibles, quoique temporaires²⁴. De ce point de vue, Despentès dénonce une configuration socio-économique actuelle qui ruine délibérément un vivre ensemble qu'elle évoque parfois avec nostalgie : « Le vieux monde prend l'eau » ; « La fête est finie » ; « Les années 80... semblent loin, et salement festives, après-coup²⁵ ».

Aujourd'hui, non seulement « la maltraitance des expulsés est encouragée par le corps social », mais elle est aussi nécessaire pour « assagir les inclus²⁶ ». Il ne suffit pas d'obéir et de s'annuler, il faut également toujours prouver sa collaboration à la notion même de conformité : telle est « la leçon primordiale », inculquée et retenue par la majorité, « docile même dans ses agacements²⁷ ». Sinon, la meute se déchaîne contre les récalcitrants²⁸. Ce constat souligne de plus la précarité de l'inclusion, donnée qui pénalise doublement les femmes, mais qui affecte cependant tous les membres du

corps social, excepté quelques dirigeants²⁹. La terreur exercée par ce nouveau contrat social fonctionne en effet d'autant mieux que le corps social conditionné à rejeter le marginal ou le pauvre reconnaît aussi combien la limite qui l'en sépare est ténue : dans *Bye bye Blondie*, l'adolescente internée « incarn[e] [le] côté malade » de ses parents, et l'adulte qu'elle devient se demande le temps qu'il lui faudra pour se retrouver à la rue³⁰, situation détaillée dans *Vernon Subutex*. L'inclus est un laissé pour compte en puissance, qui craint l'expulsion qu'il prévoit en ce qui le concerne : « Ils ne sont plus des travailleurs pauvres, ils sont des inutiles³¹. » De surcroît, le groupe n'éprouve pas seulement ce sabordement social comme une menace injuste, mais en intériorise le plus souvent le bien-fondé, manœuvre de délimitation qui renforce la désagrégation sociale. Dans ce sens, l'inclus croit se prémunir de son expulsion future en ostracisant le marginal au présent : « consentir à l'humiliation est un marqueur de bonne conduite³² ». *Bye bye Blondie* démontre cette aliénation insidieuse aux valeurs dominantes, nommée « l'ennemi intime », qui cherche par exemple à persuader l'adolescente qu'elle va véritablement mal³³. L'être marginalisé devient ainsi dans les textes de Despentes celui qui peut bien ne pas échapper à la force supérieure de l'ordre dominant, mais dont la lucidité alimente une résistance tenace à l'oppression : mieux vaut « clochardiser que passer sa vie à genoux », pense la jeune adulte de *Bye bye Blondie* en découvrant le monde du travail³⁴. Qu'elle soit broyée ou indomptable, comme la Hyène d'*Apocalypse bébé*, une telle figure de résistance reste « irrécupérable », résolument inapte à la socialité³⁵.

C'est à partir d'une réflexion sur l'élaboration sociale du féminin et de la valeur « travail », en particulier mais pas uniquement en ce qui concerne l'œuvre de l'écrivain, que Despentes repense aussi les termes de la sociabilité et de la coexistence, qui dépendent eux-mêmes d'une analyse dépassée des partitions sociales. *King Kong Théorie* examine le travail dans sa plus grande généralité comme « dégradant, difficile et exigeant » et, à l'intérieur de cette configuration, la prostitution comme « un job bien payé, pour une femme pas ou peu qualifiée³⁶ ». Pour Despentes, poser qu'une prostituée (ou une actrice de films pornographiques) est une victime revient à ne pas lui reconnaître le droit de choisir de « tirer bénéfice de ses services sexuels », qui sont canalisés institutionnellement³⁷. Comme pour l'actrice et pour l'écrivain

femme, l'interdit et le rejet concernent l'indépendance de la femme, son « goût du pouvoir direct³⁸ ».

Dans ses œuvres, le recours à la violence est souvent énoncé comme réponse à une situation où l'exploitation s'est durcie³⁹, parfois sous la forme d'un ébranlement sismique de la complaisance et de la passivité (par exemple à la fin d'*Apocalypse bébé*). Les critiques ont bien montré chez Despentes la dénonciation de la politisation de la violence à l'encontre des femmes : pour Jordan, « la violence sexuelle fait partie intégrante d'une violence plus généralisée » visant à maintenir la subordination de la femme⁴⁰. « Le premier but du politique », selon Despentes, est de « former le caractère viril comme asocial, pulsionnel, brutal », et toujours excusable⁴¹. Analysant dans *King Kong Théorie* la réponse au viol attendue des femmes qui en sont victimes, Despentes note entre autres que « la seule attitude tolérée consiste à retourner la violence contre soi⁴² ». Est condamnée toute évocation d'une femme qui se défendrait au risque de mettre en danger l'intégrité physique de l'agresseur, qui est donc plus valorisée que celle d'une femme; et plus encore, la représentation d'une femme qui se vengerait d'une agression, provoquant des discours bien-pensants – tenus aussi par des femmes –, du type : « la violence n'est pas une solution⁴³ ». La violence, que les dominants exercent parfois si implicitement qu'ils s'aveuglent sur leur propre comportement, est donc appropriée, naturalisée et légitimée par eux de façon exclusive, alors que la rage des dominés est au contraire perçue comme incompréhensible et dangereuse pour le corps social tout entier.

Toutefois, plus subtilement, la colère et la rage constituent aussi des solutions que Despentes propose pour « faire avec » le politique⁴⁴. Dans ce sens, la violence n'est pas seulement une façon de contester le politique, de défier la loi, même frontalement, en s'y opposant terme à terme⁴⁵, mais également de les habiter pour les faire implorer. Despentes attribue à Camille Paglia la position selon laquelle « faire avec » implique de prendre en compte le préjudice en question ou le tort subi de manière à ne pas le nier ni y succomber⁴⁶. Pour que l'impensé du politique « passe dans le symbolique⁴⁷ », il faut promouvoir la notion d'une violence qui mette à mal la bienséance consensuelle et le discours lénifiant, ou, si l'on veut, mettre en place une contre-violence qui réponde au politique perçu comme violence. Marta Segarra montre ainsi que le premier livre de Despentes, *Baise-moi*,

opposait justement à la stratégie de « biopouvoir » qu'est le viol des « biopolitiques de résistance » de la part des deux personnages principaux, Manu et Nadine⁴⁸.

Si Despentes fait le constat social que la frontière censée séparer l'inclus de l'exclu, le salarié du chômeur, ou l'érémitisme du clochard, n'est pas irréductible, elle estime également qu'il faut repenser les termes de la sociabilité et de la coexistence. Contre la reproduction statique de l'état social voulue par les privilégiés, ou « psychopathes autocentrés » comme ils sont appelés dans *Vernon Subutex*, l'esthétique et la politique du mouvement punk-rock constamment revendiquées dans son œuvre effectuent « un exercice d'éclatement des codes établis⁴⁹ ». Cela signifie que le diagnostic d'une décomposition sociale n'est pas seulement à critiquer, mais encore à mettre en œuvre autrement. Le concept du punk est le refus, « ne pas faire comme on vous dit de faire », de même qu'« un constat de l'échec du monde d'après-guerre⁵⁰ ». Il s'avère aussi libérateur pour la femme parce qu'il met à mal les canons de beauté en vigueur et repense la féminité, ce qui ne veut bien sûr pas dire qu'il est dépourvu de toute esthétique⁵¹. Dans la mesure où le punk rock est l'invention d'un autre (du) politique, et qu'il est « trop utopique », il ne peut, et c'est sa chance, préparer « à la vraie vie », ce qui rend son projet d'autant plus urgent et nécessaire⁵².

Corps en mutation

À l'homosocialité, ou « contentement d'être entre hommes⁵³ » comme l'énonce *Vernon Subutex*, qui est diagnostiquée comme régissant le politique, ordre lui-même naturalisé qui informe une coexistence mais légitime également « l'assujettissement des corps à d'autres corps⁵⁴ », Despentes oppose aussi parfois, parallèlement aux travaux de Beatriz Preciado, la pensée d'un corps en mutation, autre construction ou assemblage politique⁵⁵. Preciado réfute l'essentialisme, et même la cohérence qui sous-tend l'appréhension du corps masculin comme du corps féminin, tout en voulant dépasser les apports théoriques indubitables du constructivisme. La contra-sexualité que revendique Preciado s'intéresse en particulier aux « relations de sexe et de genre qui s'établissent entre le corps et la machine⁵⁶ ». La nature humaine est une construction, mais parce que le corps féminin est analysé comme produit historique et non naturel, et la

technologie comme instrument de domination, une difficulté se pose selon Preciado : une telle analyse féministe se prive de « concevoir les technologies comme sites de résistance » – formulation qui se situe dans la continuité de la notion foucauldienne de technique en tant que « dispositif de pouvoir et de savoir », non seulement répressif mais aussi productif de désirs et de plaisirs⁵⁷. Preciado s'appuie également sur la pensée du genre élaborée par Judith Butler, tout en reprochant aux théories *queer* de l'identité performative d'éviter, « malgré les apparences, de penser les changements corporels radicaux⁵⁸ », que Preciado analyse de son côté, notamment en étudiant les modifications produites par la testostérone sur le corps féminin⁵⁹.

Des réflexions de Despentès sur la pornographie, qui ne met en jeu pour elle ni un sujet fertile et reproductif, ni un objet sexuel, ainsi que le note Jordan⁶⁰, se dégage également l'évaluation du corps comme « mécanique » simple et comme pulsion machinale qui entretient avec l'être socialisé une relation complexe et contradictoire⁶¹. Le porno permet la considération d'un corps machine ou machinal segmenté, à l'image du vécu, « segmentarisé spatialement et socialement⁶² ». Repenser le corps (humain ou politique) autrement que global, unifié et unifiant, comme le font aussi Deleuze et Guattari qui parlent d'un corps sans organes par opposition au corps conçu comme organisme⁶³, offre l'avantage de relever des partitions et des cloisonnements idéologiques ignorés ou passés sous silence. Plus subversivement, cette réflexion envisage aussi la production d'assemblages différenciés et d'agencements non stratifiés qui ne renvoient plus automatiquement au corps, au vivant, ou au sujet. Le corps mécanique ou machinal mis en jeu dans le porno pourrait également être associé à la conception, par Deleuze et Guattari, de la machine comme système de coupures de flux⁶⁴. Aucun sujet ne préexiste à la machine, mais il y est produit⁶⁵, soulevant la question du processus d'individuation, de la production et du découpage spatio-temporel de l'existence. Chez Despentès, la discussion de la pornographie comme opération de coupure ou de rapports de vitesse relève aussi ce qui, dans l'expérience, lie et sépare à la fois l'acte désiré « à la façon détournée des rêves » et l'acte « que nous désirons voir arriver *de facto*⁶⁶ ». Ainsi, le virtuel permet de penser, comme le remarque Anne Sauvagnargues, un événement incorporel ou idéal, qui entretient avec l'actuel une relation dynamique⁶⁷.

Par extension, une des réponses à la hiérarchisation et binarisation du politique que formule Despentes consiste à insister sur la discontinuité sociale et idéologique dans ses récits. L'illustration de cette déliaison ruine l'image d'unité transcendante ou de tissu conjonctif unissant de multiples participants que l'État se donne de lui-même⁶⁸. Dans ce schéma, l'opposition volontariste est évitée parce qu'elle est déjà anticipée, contenue et subvertie par le système, comme l'indique un des protagonistes de *Vernon Subutex* : « Ça se saurait, si ce que veulent les gens modifiait quoi que ce soit à la politique⁶⁹. » À l'identité politique et genrée stable, Despentes substitue des modalités « d'identifications et de négations successives⁷⁰ », selon la formule de Preciado, où le même espace abrite toutes les articulations possibles, de sorte qu'à la fois on n'est ni tout à fait « dans le même, ni tout à fait un autre⁷¹ ». En ce sens, la fin du deuxième volume de *Vernon Subutex* propose un modèle social où les vaincus « cherchent un passage », se défilent, se faufilent : « Nous ne serons pas solides⁷². » La société du spectacle dénoncée entre autres dans *King Kong Théorie* est abordée différemment dans *Vernon Subutex* par l'intervention de l'individu « spectateur de lui-même », passager clandestin du corps social⁷³. Despentes procède ici à un débordement spécifique de la limite et de la compartimentation du système, vers une condensation fugitive de l'être. On pourrait aussi dire, comme l'expliquaient Deleuze et Guattari à propos du concept de déterritorialisation, que Vernon se déterritorialise au sens où il quitte « une habitude, une sédentarité », et par là même échappe « à une aliénation, à des processus de subjectivation précis⁷⁴ ». À la fin du premier volume, Vernon à la rue « voit tout Paris d'en haut »; or, ce nouveau genre de Rastignac ne lance pas à la ville de défi singulier, mais l'habite « rhizomatiquement », traversée dans laquelle tous âges, sexes et raisons sociales sont investis de façon immanente⁷⁵. « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*... Le rhizome a pour tissu la conjonction "et...et...et..." Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être », notent Deleuze et Guattari, le rhizome n'étant pas fait d'unité, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes⁷⁶. Chez Virginie Despentes, le refus de la règle du jeu politique commence donc par réinventer la négation elle-même. Les modes d'investissement du politique constituent à la fois une dénonciation virulente de l'entreprise de délimitation du corps social et une remise en jeu de cette destruction qui en altère la forme et la fonction. S'il est difficile d'opérer une destruction

symétrique, il y a déjà moyen de dérégler le système, et c'est ce que montre l'œuvre de Virginie Despentes dans son exploration aussi bien théorique que pratique des enjeux de l'écriture aujourd'hui.

Brigitte Weltman-Aron enseigne la littérature française à l'Université de Floride. Elle est l'auteur de *On Other Grounds: Landscape Gardening and Nationalism in Eighteenth-Century England and France* (Albany, SUNY Press, 2001), et de *Algerian Imprints: Ethical Space in the Work of Assia Djébar and Hélène Cixous* (New York, Columbia UP, 2015), ainsi que de nombreux articles.

Notes

¹ Claudia Martinek, « “Inventer jusqu'au délire la danse des anges” ? La sexualité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », dans Gill Rye (dir.), *A New Generation: Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women's Writing in French*, *L'esprit créateur*, vol. XLV, n° 1, printemps 2005, p. 49. Voir également Shirley Ann Jordan, *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford/New York, Peter Lang, 2004; et Audrey Lasserre, « Mauvais genre (s) : Une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) », dans Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 59-70.

² Michèle A. Schaal, « Une nécessaire rébellion féministe : de la violence au féminin chez Virginie Despentes », dans Frédérique Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 276.

³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. I., Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 26.

⁴ Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 46.

⁵ Hélène Cixous, *La venue à l'écriture. Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, pp. 42-43.

⁶ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 127.

⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, pp. 119-120.

⁸ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 119.

⁹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 138.

¹⁰ La condescendance méprisante est aussi dénoncée envers les jeunes artistes en général, pas seulement les femmes. Voir par exemple la polémique au sujet de l'accueil réservé au jeune vidéaste Squeezie durant l'émission de Thierry Ardisson (http://www.huffingtonpost.fr/2017/11/20/thierry-ardisson-repond-a-la-polemique-squeezie-avec-un-doigt-dhonneur-dans-les-terriens-du-dimanche_a_23282608/).

¹¹ Voir par exemple l'archive de l'INA de son entrevue après la publication des *Jolies choses*, qui s'intitule « Le style cru de Virginie Despentes : portrait de Virginie Despentes ». Elle y affirme qu'être écrivain n'est pas « glamour », « pas le meilleur lieu pour rigoler », mais elle note aussi le désintérêt pour ses livres de la part des critiques qui lui posent des questions (<https://www.youtube.com/watch?v=LOSEKN6w5wQ>); ou bien l'archive de l'INA où Thierry Ardisson s'entretient avec Virginie Despentes pour la sortie de *Teen spirit* dans l'émission « On n'est pas couché ». Ardisson lui demande entre autres : « Vous n'allez pas nous faire un bébé, quand même? ». Réponse de Despentes : « Non, j'ai pas que ça à faire ». Despentes se dévalorise lorsqu'elle dit que son livre « reste assez crétin », mais elle a aussi de belles phrases : elle regrette par exemple le fait que ce qu'elle vit soit fait de compromissions, et elle accepte la remarque d'Ardisson selon laquelle être écrivain est « une bonne planque », tout en ajoutant que ce n'est « pas une solution collective » (« Virginie Despentes pour la sortie de son roman *Teen spirit* », Archive INA, <https://www.youtube.com/watch?v=HRKJgKQdm-s>).

¹² Dans une entrevue au moment d'une signature de livres à la librairie Sauramps après la parution des premiers volumes de *Vernon Subutex*, elle évoque par exemple la perte du logement du personnage principal en trois temps : une angoisse personnelle immotivée de perdre son appartement, un malaise ou un mécontentement de sa condition qu'elle estime très parisien, et au-delà, une précarité qui gagne même les classes moyennes en général (<https://www.youtube.com/watch?v=EwR6A7SkM-g>).

¹³ Voir par exemple le blog « Confitures de culture » de Pierre Jourde du 10 novembre 2010 (<http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/tag/virginie+despentes>).

¹⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; rééd. 1996, p. 31.

¹⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 86; Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 136.

¹⁷ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure de langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 311.

¹⁸ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure de langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 312.

¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972, p. 27.

²⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980, p. 9.

²¹ Voir par exemple Shirley Jordan, « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût”? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans

Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 121.

²² Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, pp. 23, 26. Voir également l'analyse d'Owen Heathcote, « Beyond Antoinette Fouque (*Il y a deux sexes*) and Beyond Virginie Despentes (*King Kong Théorie*)? Anna Garréta's Sphinxes », dans Amaleena Damlé et Gill Rye (dir.), *Women's Writing in Twenty-First Century France. Life as Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, p. 227.

²³ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 79.

²⁴ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, p. 126.

²⁵ Virginie Despentes, *Teen spirit*, Paris, Grasset, 2002, p. 153; *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, p. 223; *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 250.

²⁶ Virginie Despentes, *Teen spirit*, Paris, Grasset, 2002, p. 152.

²⁷ Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 84; *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 68.

²⁸ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 136.

²⁹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 27.

³⁰ Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, pp. 72, 227.

³¹ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 79.

³² Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 141.

³³ Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 98.

³⁴ Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 142.

³⁵ Virginie Despentes, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010, p. 28.

³⁶ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, pp. 67, 68.

³⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 79.

³⁸ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 77.

³⁹ Virginie Despentes, *Teen spirit*, Paris, Grasset, 2002, p. 144.

⁴⁰ Shirley Jordan, « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût”? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 132.

⁴¹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 50.

-
- ⁴² Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 48.
- ⁴³ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 46.
- ⁴⁴ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 138.
- ⁴⁵ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 140.
- ⁴⁶ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 43.
- ⁴⁷ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 41.
- ⁴⁸ Marta Segarra, « Le plaisir de la vengeance : biopolitiques du viol », *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n° 2, 2015, pp. 135, 136.
- ⁴⁹ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, p. 111; *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 115. Sur le punk-rock chez Despentes, voir également Denis Saint-Amand, « Quelque part entre Charleville et l'Arcadie », *CONTEXTES*, vol. 8, 2011, mis en ligne le 1^{er} septembre 2010, consulté le 9 mars 2018 (URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4693>; DOI : 10.4000/contextes.4693); et Michèle A. Schaal, « Un conte de fées punk-rock féministe : *Bye bye Blondie* de Virginie Despentes », *Dalhousie French Studies*, vol. 99, été 2012, pp. 49-61.
- ⁵⁰ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 116; *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 64.
- ⁵¹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, pp. 115-116.
- ⁵² Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004, p. 155.
- ⁵³ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, p. 180.
- ⁵⁴ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, p. 20.
- ⁵⁵ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, p. 16.
- ⁵⁶ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, p. 23.
- ⁵⁷ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, pp. 110, 111.
- ⁵⁸ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, p. 75.
- ⁵⁹ Dans *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (tr. Bruce Benderson, New York, The Feminist Press, 2013), Beatriz Preciado définit le pornographique comme « sémiotico-technique » (pp. 33-34).

⁶⁰ Shirley Jordan, « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002, p. 123.

⁶¹ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 93.

⁶² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980, p. 255.

⁶³ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 33.

⁶⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972, p. 43.

⁶⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972, pp. 22-29.

⁶⁶ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 92.

⁶⁷ Anne Sauvagnargues, « Actuel/Virtuel », dans Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze, Les Cahiers de Noesis*, n° 3, printemps 2003, p. 22.

⁶⁸ Dans *Vernon Subutex* (vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 24), même la haine de classe a disparu du champ politique, pour faire place à l'envie de ressembler au chef. Bien entendu, Despentes ne promeut pas non plus ce modèle.

⁶⁹ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 209.

⁷⁰ Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000, p. 71.

⁷¹ Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, p. 265.

⁷² Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 2, Paris, Grasset, 2015, pp. 383, 382.

⁷³ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 102; *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, p. 379.

⁷⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972, p. 162.

⁷⁵ « Je suis... », Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, vol. 1, Paris, Grasset, 2015, pp. 395-397.

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980, pp. 36, 31.

Bibliographie

Sources

Virginie Despentes, *Apocalypse bébé*, Paris, Grasset, 2010.

Virginie Despentes, *Bye bye Blondie*, Paris, Grasset, 2004.

Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

Virginie Despentes, *Teen spirit*, Paris, Grasset, 2002.

Virginie Despentes, *Vernon Subutex*, volumes 1 et 2, Paris, Grasset, 2015.

Ouvrages et articles

Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976.

Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

Hélène Cixous, *La venue à l'écriture. Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.

Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 1, Paris, Minuit, 1972.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, vol. 2, Paris, Minuit, 1980.

Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Owen Heathcote, « Beyond Antoinette Fouque (*Il y a deux sexes*) and Beyond Virginie Despentes (*King Kong Théorie*)? Anna Garréta's Sphinxes », dans Amaleena Damlé et Gill Rye (dir.), *Women's Writing in Twenty-First Century France. Life as Literature*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.

Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006.

Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

Shirley Ann Jordan, *Contemporary French Women's Writing: Women's Visions, Women's Voices, Women's Lives*, Oxford/New York, Peter Lang, 2004.

Shirley Ann Jordan, « “Dans le mauvais goût pour le mauvais goût” ? Pornographie, violence et sexualité féminine dans la fiction de Virginie Despentes », dans Nathalie Morello et Catherine Rodgers (dir.), *Nouvelles écrivaines : nouvelles voix?*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2002.

Audrey Lasserre, « Mauvais genre(s) : une nouvelle tendance littéraire pour une nouvelle génération de romancières (1985-2000) », dans Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 59-70.

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; rééd. 1996.

Claudia Martinek, « “Inventer jusqu’au délire la danse des anges” ? La sexualité dans *Baise-moi* de Virginie Despentes et *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », dans Gill Rye (dir.), *A New Generation : Sex, Gender, and Creativity in Contemporary Women’s Writing in French, L’esprit créateur*, vol. XLV, n° 1, printemps 2005, pp. 48-58.

Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, tr. Marie-Hélène Bourcier, Paris, Balland, 2000.

Beatriz Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, tr. Bruce Benderson, New York, The Feminist Press, 2013.

Denis Saint-Amand, « Quelque part entre Charleville et l’Arcadie », *CONTEXTES*, vol. 8, 2011.

Anne Sauvagnargues, « Actuel/Virtuel », dans Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, *Les Cahiers de Noesis*, n° 3, printemps 2003.

Michèle A. Schaal, « Un conte de fées punk-rock féministe : *Bye Bye Blondie* de Virginie Despentes », *Dalbousie French Studies*, vol. 99, été 2012, pp. 49-61.

Michèle A. Schaal, « Une nécessaire rébellion féministe : de la violence au féminin chez Virginie Despentes », dans Frédérique Chevillot et Colette Trout (dir.), *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d’expression française*, Amsterdam, Rodopi, 2013.

Marta Segarra, « Le plaisir de la vengeance : biopolitiques du viol », *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, n° 2, 2015.