



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Le plaisir de la vengeance : Biopolitiques du viol

The pleasure of revenge : biopolitics of rape

Marta Segarra Montaner

Universitat de Barcelona

martasegarra@ub.edu

Date de réception :
09/09/2014

Date d'évaluation :
22/10/2014

Date d'acceptation :
04/11/2014

Abstract:

This paper analyzes *Baise-moi* by Virginie Despentes (the novel and the film) as an example of the *rape and revenge* genre. Based on the notion of “biopolitics” as theorized by Michel Foucault, as well as in other critical concepts (developed by Agamben, Derrida, Devereux, Freud, Kristeva, and Preciado), the essay analyzes the “biopolitics of resistance” against heteropatriarchal biopower offered by *Baise-moi*. These biopolitics are related here to two myths, studied by psychoanalysis: the story of Baubo and the mythological figure of Medusa, both based on the exhibition of female sex. Despentes’ text, playing with the rules of pornography, insists on the characterization of the female body by holes, but removes the connotations of vulnerability and passivity usually assigned to this body. At the same time, it *pierces* the hermetically sealed male body, which turns to be the victim of female violence. This “holed body” loses its threatening power (since it reminds us of castration and death). Moreover, the text turns the victim’s passivity into a *hospitable* openness to the other (Derrida). *Baise-moi* mixes up genres and genders, “feminine” passivity and “masculine” activity, the phallic body and the holed body, but also the violence inflicted and the violence suffered, pleasure and pain. Thus, the borders between man and woman, as well as between human and animal become blurred, creating lines of escape from the prison of the “anthropomorphic machine” (Agamben) and its heteropatriarchal technologies, which contribute to the bodies’ physical and symbolic domestication.

Keywords: Virginie Despentes; *Baise-moi*; rape; biopolitics; Medusa; Baubo; vulnerability; passivity/activity; holed body.

Resumen:

Este artículo analiza *Baise-moi* de Virginie Despentes (tanto la novela como la película) como ejemplo del género *rape and revenge*. Partiendo de la teorización sobre la “biopolítica” desarrollada por Michel Foucault y apoyándose en otras bases críticas (Agamben, Derrida, Devereux, Freud, Kristeva, Preciado...), este análisis muestra las «biopolíticas de resistencia» que propone *Baise-moi* contra el biopoder heteropatriarcal. Estas biopolíticas se relacionan con dos mitos, estudiados por el psicoanálisis: la historia de Baubo y la figura mitológica de Medusa, ambos basados en la exhibición del sexo femenino. El presente estudio demuestra que el texto de Despentes, jugando con los códigos de la pornografía, insiste en el carácter agujereado de los cuerpos de las mujeres, pero elimina las connotaciones de vulnerabilidad y de pasividad que se asocian generalmente a esos cuerpos; al mismo tiempo, *agujerea* el cuerpo hermético e invulnerable del hombre transformándolo en víctima de la violencia de las mujeres. El cuerpo agujereado se ve desprovisto de su carácter amenazador, ya que recuerda la castración y la muerte, así como de su atribución a la víctima pasiva, para utilizar la pasividad de otro modo, en tanto que apertura *hospitalaria* al otro (Derrida). *Baise-moi* efectúa, pues, una confusión de los géneros, mezclando pasividad *femenina* y actividad *masculina*, exaltación del cuerpo fálico y del cuerpo agujereado, pero también la violencia que se sufre y la que se inflige al otro, placer y dolor. De este modo, difumina las fronteras entre hombre y mujer, así como entre humano y animal, estableciendo líneas de fuga de la prisión de la «máquina antropomórfica» (Agamben) y sus tecnologías heteropatriarcales para la domesticación física y simbólica de los cuerpos.

Palabras clave: Virginie Despentes; *Baise-moi*; violación; biopolítica; Medusa; Baubo; vulnerabilidad; pasividad/actividad; cuerpo agujereado.

Résumé :

Cet article analyse *Baise-moi* de Virginie Despentes (le roman et le film) à partir de leur appartenance au genre *rape and revenge*. Partant de la théorisation sur la « biopolitique » développée par Michel Foucault et s'appuyant sur d'autres fondements critiques (Agamben, Derrida, Devereux, Freud, Kristeva, Preciado...), l'étude examine les « biopolitiques de résistance » proposées par *Baise-moi* contre le biopouvoir hétéropatriarcal. Ces biopolitiques sont mises en rapport avec deux mythes dont s'est appropriée la psychanalyse : l'histoire de Baubo et la figure mythologique de Méduse, les deux basés sur l'exhibition du sexe féminin. Le texte de Despentes, jouant avec les codes de la pornographie, insiste sur le caractère troué du corps des femmes, mais enlève les connotations de vulnérabilité et passivité généralement associées à ce corps ; en même temps, il *troue* le corps hermétique et invulnerable de l'homme en le rendant, lui, victime de la violence des femmes. Le corps troué se dénuie cependant de son caractère terrible puisque rappelant la castration et la mort, et également de son attribution à la victime passive, pour jouer de la passivité d'une autre façon, en tant qu'ouverture *hospitalière* à l'autre (Derrida). *Baise-moi* effectue donc une confusion des

genres, mêlant passivité *féminine* et activité *masculine*, exaltation et du corps phallique et du corps troué, mais aussi violence subie et infligée, plaisir et souffrance. Ainsi, il brouille les frontières entre homme et femme, mais aussi entre humain et animal, établissant des lignes de fuite dans la prison de la « machine anthropomorphique » (Agamben) et de ses technologies hétéropatriarcales pour la domestication physique et symbolique des corps.

Mots-clés : Virginie Despentes ; *Baise-moi* ; viol ; biopolitique ; Méduse ; Baubo ; vulnérabilité ; passivité / activité ; corps troué.

Baise-moi de Virginie Despentes – autant le roman publié en 1994 que l’adaptation cinématographique réalisée par son auteure avec Coralie Trinh Thi en 2000 – a été considéré par la critique et le public comme un ouvrage érotique, et même pornographique selon les autorités qui ont cantonné le film, peu après sa sortie, dans le circuit de diffusion réservé aux films classés « X ». Cette décision a provoqué un scandale puisqu’elle a été jugée une forme de censure, mais a aussi constitué une sorte d’opération publicitaire involontaire du film et du roman. Au-delà du caractère explicite du film concernant la monstration des actes sexuels, celui-ci a aussi été classé dans le genre *rape and revenge* (viol et vengeance). Il s’agit d’un genre filmique assez fourni, dont l’exemple le plus populaire serait *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991), bien que le roman et le film de Virginie Despentes se situent sur un tout autre plan, autant esthétique qu’idéologique. *Baise-moi* met en scène « la colère incontrôlée de deux filles » – tandis que les protagonistes du film de Scott sont deux femmes mûres –, ce qui le rendrait très apte à un public d’adolescentes, selon l’auteure¹. Cette colère ou fureur (en y incluant la « fureur utérine ») pousse ses héroïnes à commettre des actes de folie meurtrière dans une escalade de violence qui les mènera finalement à l’autodestruction.

Une agression sexuelle particulièrement violente – dans le roman, une des deux femmes violées est tuée par les agresseurs – est en effet à l’origine de la cavale de Manu, l’une des protagonistes de *Baise-moi* ; en ce qui concerne l’autre héroïne, on pourrait dire, d’un point de vue féministe classique, que Nadine se fait violer régulièrement puisqu’elle se prostitue pour gagner sa vie. Le viol, en tant qu’action typiquement commise par un homme sur une femme ou sur un enfant, peut être rangé parmi les stratégies du « biopouvoir » hétérosexuel, en vue de la « domestication » par la force du corps féminin ou féminisé – en ajoutant une perspective genrée aux développements théoriques de Foucault (1976 ; 1997) sur les notions de biopouvoir et de biopolitique. Le viol est aussi en rapport, dans bien des cas, avec le contrôle de la reproduction : pensons, par exemple, au triste phénomène des « viols de guerre » et particulièrement à ceux commis en Europe et en Afrique ces dernières décennies, qui avaient pour but non seulement l’humiliation extrême des

¹ Propos de Virginie Despentes inclus dans la version britannique du DVD de *Baise-moi*.

femmes du côté des vaincus, mais aussi de leurs époux et pères, ainsi que de leurs familles et communautés, puisque ces viols visaient souvent à donner lieu à des grossesses et, par conséquent, à la *contamination* de la communauté ennemie, et donc à son viol symbolique. (voir à ce sujet Martín-Lucas 2014).

Le viol appelle tout *naturellement* à la vengeance, menée par ces hommes violés par procuration ou par les victimes elles-mêmes. En fait, « viol » et « vengeance » partagent la même racine étymologique en latin, le terme *vis*, qui signifie « force », « violence ». D'un côté, « violer » contient l'idée de pénétration, autant dans le sens sexuel que symbolique (violier un lieu sacré, violer une loi, entrer par effraction dans un espace privé...). De l'autre, « vengeur » provient de *vindex*, qui ajoute à *vis* la racine *-dex*, de *dicere*, « dire » ; d'ici nous arrivons aussi à « revendiquer » et « vindication », des concepts fondamentaux dans l'histoire du féminisme. Le viol et la vengeance jouent donc un rôle, qu'on le veuille ou non, dans cette histoire. Rappelons de même que *vis* est à la racine de *vir* et par conséquent de « virilité » ; le viol et la vengeance seraient ainsi apparentés dès l'origine à la virilité et par conséquent à la masculinité en tant que définition normative des « hommes ».

Il est donc légitime de penser que le genre filmique du *rape and revenge* reviendrait au même imaginaire phallogocentrique et patriarcal apparenté au viol. Françoise Collin affirme que les films de ce type sont des réactions « infantiles » qui copient le modèle viril en l'inversant, comme un « retour à l'expéditeur ». Ces discours, selon la philosophe belge – qui cite Despentes en tant qu'« exemple » de son propos –, reproduisent la même violence du cinéma d'hommes, mais sans la « jouissance » que ceux-ci y trouvent (Collin, 2000 : 185-86). Ce dernier point ne s'applique pas à *Baise-moi*, puisque la violence de la vengeance produit un plaisir visible chez ses héroïnes. Nous devrions nous demander plutôt, et c'est ce que cet article tentera d'entreprendre, si *Baise-moi* prend appui sur d'autres biopolitiques de résistance contre le système hétéropatriarcal manifesté par le viol, entre autres activités « viriles » – quelques-uns y ajouteraient la prostitution et la pornographie, très présentes aussi dans *Baise-moi* et dans l'œuvre de Virginie Despentes en général.

Quelles seraient donc les caractéristiques de ces biopolitiques de résistance mises à l'œuvre dans *Baise-moi* ? Mon hypothèse de départ, c'est qu'on peut les mettre en relation avec deux mythes, celui de Méduse et celui de Baubo, qui se rapporteraient respectivement à la vengeance de la femme phallicisée à travers la prostitution, et au retour jouissif à l'expéditeur du regard désirant de l'homme « viril » qu'exprime la pornographie.

La pornographie a été considérée par le féminisme, de façon majoritaire jusqu'aux années 1990, comme une technologie hétérosexiste, qui renforce les clichés sur la sexualité des femmes – et des hommes –, tout en réifiant le corps féminin et le transformant en objet de viol-ence, physique et symbolique. Virginie Despentes, qui se déclare « féministe pro-sexe » et qui a consacré un autre film documentant ce courant post-

féministe, pense en effet que la pornographie « est une guerre » et qu'il faut « se l'approprier » en tant qu'acte de résistance biopolitique (2009). Son documentaire *Mutantes* donne une large place au mouvement (post)féministe et *queer* appelé « post-porno » qui s'est surtout développé à Barcelone dans la première décennie du XXI^e siècle.

Cependant, *Baise-moi* ne serait pas un texte post-porno mais plutôt « pro-porno ». Ainsi, il commence par une scène qui redouble le regard voyeur de l'amateur de pornographie : Nadine regarde chez elle, pour se faire plaisir, un film de ce genre ; elle contemple des images et des scènes qui sont minutieusement décrites dans le roman et explicitement montrées dans le film. Cependant, le roman et le film diffèrent substantiellement quant au traitement de la pornographie : si dans son texte écrit, Virginie Despentes insiste beaucoup sur la non-normativité des corps de Nadine et Manu, marqués et même abîmés par les « excès » auxquels ils ont été soumis, volontairement (Nadine est attirée par les pratiques SM, Manu se laisse battre par son ami) ou non (elles n'ont pas de quoi s'offrir des traitements esthétiques ou des soins corporels), le film ne présente que des corps très normativisés – ou du moins propres à la norme du cinéma pornographique *mainstream*. Le choix de montrer du « vrai sexe », et pas du sexe feint à partir de prothèses couramment utilisées dans le cinéma, a obligé les metteuses en scène à choisir des actrices et des acteurs appartenant au circuit porno, ce qui se voit non seulement à la forme de leurs corps mais aussi à la façon, très codifiée, dont les scènes de sexe sont jouées et chorégraphiées. N'oublions pas que Coralie Trinh Thi est aussi elle-même actrice et surtout réalisatrice de films pornographiques, ce qui a sans doute influencé la filmation de ce type de scènes.

La différence fondamentale de cette représentation du sexuel dans *Baise-moi* par rapport à la pornographie la plus courante se trouve néanmoins dans le fait que les femmes sont, chez Virginie Despentes, toujours actives : non seulement elles mènent le jeu érotique mais elles n'en sont jamais des victimes passives – sauf dans l'épisode initial du viol, qui n'a par ailleurs rien d'érotique. Comme le dit une des actrices, Karen Bach, « cette scène est insupportable parce qu'un viol est insupportable »². C'est ainsi que cette séquence échappe de façon particulièrement réussie à la fascination que semblent exsuder bien des représentations filmiques de viols, qui ont donné lieu à une littérature critique abondant sur leur ambiguïté³. Dans *Baise-moi*, le spectateur ne peut pas se tromper quant aux motivations des violeurs, qui ne ressortent pas du désir sexuel mais de la volonté de soumettre et d'humilier leurs

² Dans le « Making off » inclus dans le DVD (version britannique).

³ Il suffit de penser à deux films à succès centrés sur un viol : *The Accused* (*Les accusés*, 1988), dirigé par Jonathan Kaplan et avec Jodie Foster dans le rôle principal d'une jeune femme victime d'un viol collectif, et *Hable con ella* (*Parle avec elle*, 2002) de Pedro Almodóvar, où une patiente dans le coma est violée par son infirmier. Les circonstances de ces deux viols (l'un facilité par la soi-disant « provocation » de la victime qui a trop bu, l'autre par sa passivité extrême due à son état) et la façon de les raconter (le premier dans une scène très explicite qui a été jugée trop complaisante par certaines spectatrices, le deuxième expliqué comme un acte d'amour) ont donné lieu à une réception critique très mélangée.

victimes ; quand les attaquants voient que Manu ne réagit apparemment pas et qu'elle se laisse faire, ils laissent tomber l'affaire puisque le viol a perdu pour eux toute substance et donc tout intérêt.

En ce qui concerne le renversement des rôles actif et passif, et contrairement au cinéma classique où le désir n'aurait apparemment qu'une seule direction (allant de l'homme à la femme, transformée en objet de désir et n'étant jamais sujet de celui-ci, selon la théorie de Laura Mulvey (1975), très fertile mais aussi très critiquée), dans *Baise-moi*, ce sont les femmes qui initient cette trajectoire, et les hommes qui suivent et deviennent – quand ils ne « méritent » pas ce désir – des victimes.

En outre, les réalisatrices de *Baise-moi* ont choisi, comme il a été dit, de montrer explicitement les scènes de sexe et les sexes eux-mêmes, sans les dissimuler ou les couper comme le fait le cinéma commercial, qui se sert de codes très stricts et peu variés pour exprimer la jouissance et le désir féminins à travers les corps des femmes, eux-mêmes aussi très normativisés (voir Bou 2007). Quant au cinéma pornographique le plus répandu, il peut être défini, selon la spécialiste Linda Williams, comme une « quête pour faire avouer au corps féminin ses plaisirs face à la caméra » (in Despentès 2009 ; voir aussi Williams 1989 ; 2004). La complaisance que montre la pornographie dans l'exhibition des organes génitaux féminins répondrait donc à cette quête, perçue comme une intrusion violente par beaucoup de femmes qui appréhendent ce regard perçant comme une pénétration non voulue ; cependant, cette exhibition laisse transparaître aussi souvent le malaise que provoque cette vision chez certains hommes.

Cette ambiguïté est patente dans le mythe de Baubo, tel que le commentent Freud (1971) et Georges Devereux (2011) : Déméter, abruti de chagrin par la perte de sa fille Perséphone, ravie par Hadès, refuse de boire et de manger jusqu'à ce qu'une femme appelée Baubo parvienne à la faire éclater de rire en la sortant ainsi de son deuil, lorsque la déesse la voit retrousser sa tunique pour lui montrer son sexe. Cette exhibition de la vulve se retrouve dans de multiples traditions culturelles et donne lieu à des interprétations contradictoires : Baubo est assimilée à la fécondité et par conséquent à la vie triomphant sur la mort, mais son geste peut aussi être compris comme un défi et une menace contre l'homme⁴. Dans certaines représentations de Baubo, une tête souriante d'enfant sort de sa vulve, tandis que dans d'autres, cet organe est lui-même pourvu de dents bien aiguisées.

La vue du sexe féminin en tant que trou abyssal où l'homme peut perdre la vie en s'y engouffrant a été l'objet de multiples représentations depuis les origines de l'humanité jusqu'à notre XXI^e siècle, tel que le montre par exemple *L'origine du monde* de Courbet, tableau qui a été possédé par Lacan, mais aussi les films *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002), déjà cité, ou *Teeth* (2007) de Mitchell Lichtenstein (qui appartient également au genre *rape and revenge*). *Baise-moi*, le roman,

⁴ Naminata Diabaté, chercheuse postdoctorale à l'université Cornell, travaille à une publication sur la tradition africaine de l'exhibition des génitaux par des femmes en tant que geste de défi face au pouvoir patriarcal. [Communication personnelle.]

insiste beaucoup sur cette représentation du corps féminin comme « troué » (voir Segarra 2014), depuis la première scène où tous les orifices corporels des actrices du film porno vu par Nadine sont constamment *bourrés* soit par des pénis, soit par des objets censés être artificiels, ce qui revient au même puisque, dans ce récit, les hommes sont généralement utilisés comme des objets donneurs de plaisir. En outre, il serait faux d'opposer artificialité et naturalité : tel que l'a postulé Beatriz Preciado (2000), le godemiché n'est pas une simple prothèse artificielle remplaçant l'organe original ou « naturel » mais souligne, au contraire, le caractère culturellement construit du corps et de ses organes. Devereux signale par ailleurs que la signification du nom « Baubo » est multiple, puisque son étymologie l'apparente à « vulve » mais aussi à « godemiché ». À ceux qui s'opposent à cette signification « contradictoire », Devereux répond en évoquant l'ambiguïté même du mot « vagin », qui signifie « gaine » d'une arme blanche, mais aussi le fourreau que le héros revêt sur son pénis, dans beaucoup de mythes, pour se protéger du vagin denté ; la « gaine » se réfère alors par métonymie à ce qui se cache dedans, le pénis, confondu ainsi avec le vagin (Devereux, 2011 : 77). L'exposition du sexe féminin peut encore être jugée phallique, non seulement par l'exhibition menaçante de pouvoir qu'elle représente mais aussi parce qu'elle donne à regarder ce qui normalement reste caché à la vue, rendant l'intérieur extérieur et l'apparentant ainsi aux organes génitaux masculins.

Freud (1971) commente le mythe de Baubo par rapport à l'image du « ventre facifié » de bien des statuettes et peintures anciennes (et dont le tableau de Magritte intitulé *Le viol*, représentant une tête dont le visage est remplacé par un torse nu de femme, est le parallèle). Dans la représentation imaginaire du corps féminin comme troué, tous les orifices se valent, et la vulve est souvent assimilée à la bouche. Lévi-Strauss affirme qu'il y a toujours dans la dévoration sexuelle un élément actif et un autre passif, l'un qui mange et l'autre qui se fait manger. Normalement l'élément actif est l'homme et le passif la femme ; l'image du vagin denté apparaît lorsque la femme assume le rôle actif (Lévi-Strauss, 2010 : 130-31).

Baise-moi insiste lourdement sur le parallèle bouche-vagin et l'équivalence de tous les orifices corporels : les deux protagonistes ont une faim dévorante de pénis et de chocolat : « Manu s'enfoncé autant de chocolat que possible en un coup dans la bouche. [...] Un orifice de comblé » (Despentes, 2010 : 31). Ce personnage ne s'alimente que de friandises bon marché : on pourrait même dire qu'elle « comble » tous ses trous avec du *fast-food* – *fast-food* étant l'une des définitions que donne du porno le documentaire réalisé par Despentes, *Mutantes*. Ensuite, Manu s'oblige à vomir pour pouvoir continuer à manger. Ce geste, qui se répète à plusieurs reprises dans le roman, illustre le fait que les deux femmes ne pensent pas qu'à remplir leurs trous mais à bien les utiliser dans les deux sens. Au-delà donc de l'idée d'abîme sans fond que comporte leur faim et leur soif démesurées, les actions des protagonistes montrent la réversibilité du trou, porte d'entrée mais aussi de sortie de l'intérieur du

corps. Une scène particulièrement poignante dans le roman – le film la recueille aussi mais de façon plus discrète – montre Manu en train d'étaler son sang menstruel partout dans leur chambre d'hôtel, geste expliqué comme étant une revendication de ce qui ne doit jamais être montré, de ce qui est honteux, et donc coupable, et qui se cache à l'intérieur du corps féminin.

Les liquides qui sortent de ce corps sont, comme Julia Kristeva l'a décrit (1980), des manifestations de l'« abjection » en tant que brouillage des frontières physiques et symboliques, et percement de l'hermétisme rassurant du corps. Une des scènes de *Baise-moi* où cette exaltation de l'abject est plus visible, c'est celle où Manu vomit entre les jambes d'un homme auquel elle est en train de pratiquer une fellation parce qu'elle a « avalé de travers » – et cette scène est aussi indicative de la distance qui sépare ce film du genre pornographique habituel, puisque, selon la définition qu'en donne Coralie Trinh Thi, le porno consiste en « des films faits pour se branler »⁵ ; l'amateur moyen de pornographie ne risque pas de trouver cette scène stimulante, surtout si l'on pense que l'homme en question sera battu à mort peu après par Manu elle-même. La faute qui l'a fait mériter ce traitement consiste à avoir réclamé un préservatif, refusant ainsi de se prêter à l'échange de fluides et donc à la célébration de l'abject, qui peut conduire à la mort.

Cette circulation constante entre l'intérieur et l'extérieur du corps, et la frénésie des deux jeunes femmes pour « devenir trou », tel qu'on pourrait l'exprimer, est aussi ambivalente. La compulsion finalement autodestructrice qui les pousse d'un côté à exposer tous leurs trous et de l'autre à les remplir constamment de toute sorte de substances et d'objets est certainement le fruit d'une angoisse profonde. Deux scènes le prouvent. Dans la première, Manu explique à Karla, après qu'elles aient été violées, son apparente réaction d'indifférence envers l'acte brutal qu'elle vient de subir, moyennant la métaphore suivante : « C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeur à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, je peux pas empêcher les connards d'y rentrer et j'y ai rien laissé de précieux... » (Despentes, 2010 : 57). Virginie Despentes, dans son essai *King Kong théorie* (2006), développe l'idée de Camille Paglia (1992) consistant à dédramatiser le viol afin de lui ôter le pouvoir traumatisant que la société ainsi que les féministes bienpensantes lui attribuent. Cette thèse a créé une certaine polémique, puisqu'elle peut aussi être comprise comme une ratification de la pensée hétéropatriarcale qui minimise le viol ou arrive même à le nier (sous prétexte que toutes les femmes aimeraient « ça »). Cependant, le fait que Despentes affirme avoir été violée elle-même suggère que sa proposition n'est pas légère mais méditée et qu'elle relève d'une biopolitique contre le viol.

La deuxième scène où le caractère jouissif des orifices corporels résulte ambivalente concerne l'activité professionnelle de Nadine, la prostitution. Son plus ancien client « écarte ses cheveux de devant son

⁵ Dans le « Making off » inclus dans la version britannique du DVD.

visage, dit qu'il veut voir ses yeux. Elle se demande combien il mettrait pour lui voir les entrailles, qu'est-ce que les garçons peuvent bien s'imaginer que les filles cachent pour toujours vouloir les voir de partout ? » (Despentes, 2010 : 59) – et cette citation nous ramène à la définition précitée du pornographique par Williams. Un peu plus loin, Nadine réfléchit sur son « métier » :

Ça reste quand même moins pénible que d'aller travailler.

Quand même, pas si facile que ça, se coucher sans faire la grimace. Au début, on croit qu'il suffit d'avoir les trois trous pour se faire foutre et penser à autre chose, le temps que ça dure. Mais ça dure bien après, suffit pas de se doucher et de claquer la porte.

(Despentes, 2010 : 61-62)

Ces commentaires de Nadine problématisent la dédramatisation de la prostitution qu'effectue également *King Kong théorie*, dont l'auteure, en affirmant s'être prostituée elle-même, soutient par contre que c'est un travail comme les autres, et certainement moins pénible que d'autres.

Le renversement des attributions symboliques du corps et de la sexualité des femmes qu'effectue *Baise-moi* est donc beaucoup plus complexe qu'un simple « retour à l'expéditeur ». Il y a, en effet, un retour de la violence exercée par les hommes sur les femmes que favorise le biopouvoir hétéropatriarcal, mais cette violence ne consiste pas seulement à tuer les « salauds » ; elle met plutôt ceux-ci dans une position de passivité censée être féminine, les rendant vulnérables et *trouables* par le regard puissant lancé par des femmes. Ce regard meurtrier nous ramène au deuxième mythe que je voudrais évoquer, celui de la gorgone Méduse, comme Baubo qui est souvent incluse parmi ces créatures terribles. Méduse s'apparente également à Baubo parce que sa chevelure, tel que Freud l'a interprétée, représente le sexe féminin exposé à la vue. Dans son essai « La tête de Méduse », le psychanalyste juge cette figure mythologique comme étant une représentation de la terreur paralysante que provoque chez le petit garçon la vue des génitaux féminins d'une femme adulte, puisque le garçonnet comprend l'absence de pénis comme une castration. Méduse est l'incarnation même de la femme phallique, non seulement par son pouvoir meurtrier sur les hommes qui croisent son regard, mais aussi par sa chevelure faite de serpents. Dans la logique non binaire de l'inconscient, Méduse est, selon Freud, à la fois porteuse du phallus et avatar de la castration.

Les deux protagonistes de *Baise-moi*, même si elles matérialisent la castration et la passivité par leurs corps troués, sont aussi porteuses de mort et de castration sur les corps de leurs partenaires masculins, qu'elles transforment en victimes passives aux corps aussi troués... de balles. L'assimilation entre les armes à feu et la virilité est bien connue, et le cinéma en joue très souvent. Jeanne Labrune, réalisatrice du film, presque contemporain de *Baise-moi*, *Si je t'aime... prends garde à toi* (1998) qui, comme *Romance* (1999) de Catherine Breillat, transgère un tabou du cinéma commercial consistant à ne jamais montrer le sexe masculin en

érection, soutient que cette occultation permet de fantasmer de façon beaucoup plus effective sur l'objet absent ; c'est pourquoi, selon Labrune, le cinéma a multiplié les ersatz de cet objet invisible, et spécialement les armes à feu⁶. Celles-ci sont en général maniées par des hommes ; dans *Baise-moi*, par contre, elles sont employées par les héroïnes comme des objets phalliques, notamment contre des hommes. Ainsi, le corps de l'homme se montre aussi *pénétrable*, susceptible d'être violé dans le sens d'accéder par la force à son intérieur, niant son hermétisme viril. En définitive, il s'agirait de montrer que c'est un corps aussi vulnérable que celui de la femme.

Rappelons que « vulnérable » vient de *vulnus*, qui signifie « blessure ». Le roman autant que le film insistent beaucoup sur la figure de la blessure : après avoir tué deux hommes, par exemple, « Nadine regarde les deux corps, tombés n'importe comment, étalés par terre, on dirait que la déchirure au ventre va s'élargir brusquement et qu'un monstre va en surgir. À cause du sang qui sort, la plaie semble un rien frémissante » (Despentes, 2010 : 144). Cette scène peut être lue comme une sorte d'accouchement cauchemardesque au lieu de jouissif comme chez Baubo ; les deux héroïnes féminisent à coups de balles les corps masculins pour se venger des effets nocifs de leur virilité perçante et agressive, et ces corps donnent naissance à une créature « monstrueuse ». Cependant, dans la logique non exclusive qui est celle du texte, les deux amies mettent aussi en relief les blessures de leurs propres corps : Manu, par exemple, qui étale constamment du rouge sur ses lèvres, fait observer Nadine que « quand elle parle ou quand elle éclate de rire, ça fait blessure animée au milieu du visage blafard, balafre rouge sang se détend, se déforme » (Despentes, 2010 : 187). Cette image correspondant au début de leur relation fait écho à la dernière vision du corps de Manu, déjà cadavre : « Au-dessus de la plaie, Manu garde un sourire féroce » (Despentes, 2010 : 236).

La blessure en tant que *vulnus* ou vulnérabilité représente la capacité de s'ouvrir à l'Autre, d'y être « hospitalier », avec toute l'ambiguïté que Jacques Derrida, à la suite de Benveniste, décèle dans l'hospitalité (Derrida et Dufourmantelle, 1997). Le corps troué se dénué ainsi de son caractère terrible puisque rappelant la castration et la mort, et également de son attribution à la victime passive, pour jouer de la passivité d'une autre façon. La virilité phallique est de même détournée de sa nature foncièrement meutrière ; tel que Freud le rappelle, si la vue de la chevelure de Méduse est terrible puisqu'elle évoque la castration, elle résulte en même temps rassurante : « Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide » (Freud 1985).

Julia Kristeva, dans son essai sur la décollation, affirme que, à la différence de la frayeur qu'inspire la mort, la peur de la castration est « jouable » : elle peut être maîtrisée pour en jouir (Kristeva, 1998 : 89).

⁶ Propos tenus dans le documentaire de Marie Mandy (2000).

Elle ajoute que les scènes de décapitation en peinture créent un nouveau « genre », et ce terme peut être interprété autant dans son sens esthétique que sexuel. Nous pourrions postuler que ce genre serait incarné par la figure de Méduse, et le célèbre propos d'Hélène Cixous à son égard : « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (2010 : 54) acquiert ainsi un sens plus nuancé que celui qu'en donnent les interprétations habituelles, car il pourrait faire allusion à la réversibilité et à la non opposition des sexes⁷.

Si *Baise-moi* constitue une puissante dénonciation de la virilité phallogocentrique, ce n'est pas uniquement par son caractère de rêve compensatoire des faibles victimes. Celles-ci s'approprient le phallus et l'emploient violemment, il est vrai, mais en même temps elles *trouent* leurs propres corps en les ouvrant à l'autre. Fatima et son frère, les seuls appuis amicaux que Nadine et Manu vont rencontrer dans leur cavale, ne comprennent pas, dans un premier temps, cette attitude ; Fatima réagit face à leur conduite qu'elle trouve suicidaire en disant : « Mais on peut pas se laisser crever comme ça. Sans colère, comme ça » (Despentes, 2010 : 184).

L'usage du terme « crever » nous ramène à « fendre », « trouser », mais suggère aussi une extension au domaine de l'animal. *Baise-moi* contient en effet de multiples allusions à l'animalité. La plus explicite dans le roman est peut-être celle exprimée par Fatima qui pense à la complémentarité des corps de Manu et Nadine (l'une est petite et l'autre grande, l'une vulgaire et l'autre polie, l'une toute ouverture et l'autre complètement renfermée, et leurs deux corps bougent dans un accord instinctif qui rappelle celui des bêtes) en ces termes : « Elles ressemblent à une bête à deux têtes » (Despentes, 2010 : 189). Dans le film, la scène la plus frappante concernant l'animalisation des êtres humains est celle où les deux amies humilient un homme qui a insulté Manu en l'obligeant de « faire la truie » à quatre pattes pour sauver sa vie – mais il sera quand même tué... Nous pourrions aussi évoquer l'explication que Freud (1996) donne du tabou concernant le sang menstruel : présentant le sexe féminin comme une blessure, ce tabou suggère la présence d'un animal féroce à l'intérieur de ce sexe, rejoignant le mythe du vagin denté.

L'animalité est donc évoquée en ce qu'elle a de vulnérable, d'exposé, comme dans la scène où Nadine est consolée par le frère de Fatima après la mort de Manu :

Elle sent qu'il cherche à lui donner de sa force à lui, à lui ôter du poids. Ils transpirent beaucoup, lèchent leurs plaies l'un contre l'autre. Nadine se laisse aller sous lui, calmée pour un instant. C'est de l'amour qu'il veut lui faire entrer dans le corps et elle s'ouvre autant que possible.

(Despentes, 2010 : 246)

⁷ Réversibilité qu'Hélène Cixous a développée par la suite, notamment dans « Contes de la différence sexuelle » (1994).

Cependant, comme nous le rappelle Kelly Oliver (2009 : 43), l'origine étymologique de « vulnérable » révèle que le terme se réfère à la susceptibilité d'être blessé par l'autre autant qu'à la capacité de blesser cet autre. Nous remarquerons également une dernière occurrence de réversibilité : le mot anglais pour viol, *rape*, s'apparente au latin *rabies*, la « rage » attrapée par les chiens, et à *rapio* (« emporter précipitamment »), qui donne en français « rapt » et « ravissement », deux concepts très adéquats au contexte de *Baise-moi*.

Ainsi pourrions-nous conclure que la fureur (dans le sens étymologique d'être hors de soi, de se déchaîner) déployée par les héroïnes de l'ouvrage de Virginie Despentes n'est pas qu'une simple « libération » de la pudeur ou de la passivité typiquement féminines afin de « revendiquer » – avec le sens implicitement violent que ce terme comporte – leur désir bridé par le biocontrôle patriarcal. Cette fureur n'est pas non plus qu'une « vengeance » justifiée des violences qu'elles ont subies. Le discours de Despentes se passe de toute légitimation éthique de cette furie déchaînée, visant plutôt à exprimer une révolte *punk*, *thrash* ou *destroy*, des cultures dont l'auteure se réclame. Dans ce sens, les agissements de Manu et Nadine pourraient être qualifiés de « pornoterrorisme » (Torres 2011). Cependant, la plus grande originalité du texte réside à mon avis dans cette confusion des *genres* qui est effectuée, mêlant passivité *féminine* et activité *masculine*, exaltation et du corps phallique et du corps troué, mais aussi violence subie et infligée, plaisir et souffrance. Ainsi, il brouille les frontières entre homme et femme, mais aussi entre humain et animal, établissant des lignes de fuite dans la prison de la « machine anthropomorphique » (Agamben 2006) et de ses technologies hétéropatriarcales pour la domestication physique et symbolique des corps.

Références bibliographiques

- AGAMBEN, Giorgio. *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal*, traduction de Joël Gayraud. Paris : Rivages Poche, 2006.
- ALMODÓVAR, Pedro. *Hable con ella*. Espagne : El Deseo, 2002 (film).
- BOU, Núria. « Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine ». In *Políticas del deseo. Literatura y cine*, dirigé par Marta Segarra, 71-93. Barcelone : Icaria, 2007.
- BREILLAT, Catherine. *Romance*. France : Flach Film CB – Films Arte France Cinéma, 1999 (film).
- CIXOUS, Hélène. « Contes de la différence sexuelle ». In *Lectures de la différence sexuelle*, dirigé par Mara Negrón, 31-68. Paris : Des femmes-Antoinette Fouque, 1994.
- CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse — et autres ironies*. Paris : Galilée, 2010. [Éd. originale de 1975.]
- COLLIN, Françoise. « La sortie de l'innocence ». In *Femmes et art au XX^e siècle*, dirigé par Marie-Hélène Dumas, 175-89. Evreux : Lunes, 2000.

- DERRIDA, Jacques, et Anne Dufourmantelle. *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 1997.
- DESPENTES, Virginie, et Coralie Trinh Thi. *Baise-moi*. France : Canal+ – Pan Européenne Production – Take One – Toute Première Fois, 2000 (film).
- DESPENTES, Virginie. *King Kong théorie*. Paris : Grasset, 2006.
- DESPENTES, Virginie. *Mutantes : Féminisme Porno Punk*. France : Morgane Production – Pink TV, 2009 (film).
- DESPENTES, Virginie. *Baise-moi*. Paris : J'ai lu, 2010. [Édition originale : Florent Massot, 1994.]
- DEVEREUX, Georges. *Baubo, la vulve mythique*. Paris : Payot & Rivages, 2011. [Éd. originale de 1983.]
- FOUCAULT, Michel. *La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- FOUCAULT, Michel. « Il faut défendre la société ». *Cours au Collège de France 1976*. Paris : Hautes Études – Gallimard – Seuil, 1997.
- FREUD, Sigmund. « Parallèles mythologiques à une représentation obsessionnelle plastique » [1916]. In *Essais de psychanalyse appliquée*, traduction de M. Bonaparte et E. Marty, 83-85. Paris : Gallimard, 1971.
- FREUD, Sigmund. « La tête de Méduse » [1922], traduction de Jean Laplanche. In : *Résultats, idées, problèmes II*, 49. Paris : Presses Universitaires de France, 1985 : <http://psycha.ru/fr/freud/1922/meduse.html>.
- FREUD, Sigmund. « Le tabou de la virginité » [1918], traduction de Janine Altounian et al. In *Œuvres complètes*, t. 15, 79-96. Paris : Presses Universitaires de France, 1996 : <http://www.atramenta.net/lire/oeuvre28906-chapitre145876.html>. Date de consultation : 08/01/2014.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Visions capitales*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1998.
- LABRUNE, Jeanne. *Si je t'aime... prends garde à toi*. France : Rezo Films, 1998 (film).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La Pensée sauvage*. Paris : Librairie Plon, 2010.
- LICHTENSTEIN, Mitchell. *Teeth*. États-Unis : Roadside Attractions, 2007 (film).
- MANDY, Marie. *Filmer le désir. Voyage à travers le cinéma des femmes*. Belgique-France : Saga Film, the factory, ARTE France, RTBF (Télévision Belge), 2000 (film).
- MARTÍN-LUCAS, Belén. « The Hostage of the Womb by the Motherland ». In *Differences in Common: Gender, Vulnerability and Community*, dirigé par Joana Sabadell-Nieto et Marta Segarra, 57-73. Amsterdam – New York : Rodopi, 2014.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16 (1975) : 6-18.
- OLIVER, Kelly. *Animal Lessons. How They Teach Us to Be Human*. New York : Columbia University Press, 2009.
- PAGLIA, Camille. *Sex, Art, and American Culture*. New York : Vintage, 1992.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifeste contre-sexuel*. Paris : Balland, 2000.
- SEGARRA, Marta. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife : Melusina, 2014.
- TORRES, Diana J. *Pornoterrorismo*. Tafalla : Txalaparta, 2011.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core : Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible.*
Berkeley : University of California Press, 1989.

WILLIAMS, Linda, ed. *Porn Studies.* Durham : Duke University Press, 2004.